

**I D E I A**

**D E**

**M O N U M E N T O**

**PROJETOS PARA O PORVIR**



**I D E I A**

**D E**

**M O N U M E N T O**

**PROJETOS PARA O PORVIR**







projeto acadêmico sem fins lucrativos

**Ideia de Monumento: projetos para o porvir** é uma publicação criada pela turma do 6º período da graduação em Arte: História, Crítica e Curadoria, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no segundo semestre de 2021.

A publicação foi desenvolvida nas disciplinas Ateliê de Crítica e Curadoria: Arte Contemporânea, Oficina de Texto em Curadoria, e Produção e Divulgação, ministradas, respectivamente, pelos professores Cauê Alves, Manoel Canada e Marcus Bastos.

A publicação é resultado do trabalho das alunas Aline Aliciona Paulino de Moraes, Emily Mayumi Takaesu, Gabriela Gotoda, Isabela Watanabe, Jade Hardt Carlini, Larissa Silva dos Santos, Maria Eduarda Guedes Beozzo Frasson, Maria Eduarda Meneses Gomes, Marina Ribeiro Oliveira e Nicole Palucci Marziale.

projeto acadêmico sem fins lucrativos





# SUMÁRIO

## **Ideia de Monumento: projetos para o porvir**

Maria Eduarda Frasson

12

## **Anti-monumentalidade: patrimônio da contemporaneidade**

Gabriela Gotoda

16

## **Chama do presente, sombra do passado**

Aline Aliciona Paulino de Moraes

34

## **Todo documento é mentira**

Emily Mayumi Takaesu

42

## **Qual é o fim do monumento problemático?**

Maria Eduarda Meneses Gomes  
e Marina Ribeiro Oliveira

56

## **A apropriação simbólica do espaço público como exercício do direito à cidade**

Nicole Palucci Marziale

62

## **À pedra vã**

Isabela Watanabe

72

## **A invisibilidade dos monumentos: relato da entrevista com Giselle Beiguelman**

Larissa Silva  
e Jade Hardt Carlini

78

## **Artistas selecionados**

Ana Bia Novais

88

Marcelo Masagão

108

Catiuscia Dotto

92

Julia Arbex

114

Silfarlem Oliveira

100

Renan Marcondes

126

**Yohana Oizumi**

**132**

**Erica Ferrari**

**140**

**Marcelo Terça-Nada**

**136**

**Yara Pina**

**164**

**Lista de obras**

**172**





# IDEIA DE MONUMENTO: PROJETOS PARA O PORVIR

Ao falarmos de monumento, ligamos a ideia à uma obra construída no sentido de despertar a admiração de quem a observa. Contudo, além de homenagear uma pessoa, coisa ou acontecimento, monumentos são considerados elementos de um patrimônio comum da humanidade e estão atrelados a noção de perpetuação da memória e história de um povo.

Apesar de parecerem um registro do passado, entretanto, monumentos nem sempre são salvaguardas da história. Na realidade, por efeito de parte significativa deles condizer com a mentalidade do contexto em que foram criados e inseridos, alguns acabam por reforçar imaginários coloniais que calam a narrativa de outros povos.

Partindo dessa plena compreensão, logo, nota-se a responsabilidade que esses monumentos têm ao coexistirem em meio aos nossos espaços de vida em comum. Por esse motivo, algumas espécies são constantemente alvo de discussões pertinentes que abordam uma série de questões acerca das noções de monumento e suas relações com a memória coletiva e a representação histórica.

Com base em discussões recentes de mesma temática e no intuito de pensar o lugar dos monumentos, as alunas das disciplinas de Ateliê de Crítica e Curadoria: Arte Contemporânea, Oficina de Texto em Curadoria, e Produção e Divulgação, do curso de graduação em Arte:



História, Crítica e Curadoria da PUC-SP, apresentam a publicação digital **Ideia de Monumento: projetos para o porvir**.

A partir de um edital aberto, as alunas selecionaram artistas que se propuseram a resgatar debates contemporâneos e criar trabalhos expressos em diferentes linguagens artísticas – como audiovisual, performance, instalação, fotografia, intervenção, entre outras – que contestam as relações entre memória, representação e monumentalidade, para desconstruir a ideia tradicional de monumento, ou para reafirmá-la. Seja propondo um novo monumento, um antimonumento, um contramonumento, ou a ressignificação de uma monumentalidade já existente.

Nesta publicação digital, através de textos autorais, da reprodução de arquivos ou registros digitais das propostas selecionadas e dos verbetes dedicados à discussão de cada uma delas, convidamos o público a nos acompanhar na prática do exercício de pensar criticamente, enquanto mergulhamos em uma experiência de contemplação dos trabalhos aqui apresentados.







PATRIMÔNIO=NOIS

ANTI-  
MONUMEN-  
TALIDADE:  
PATRIMÔNIO DA  
CONTEMPORA-  
NEIDADE

Como bens culturais que simbolizam narrativas históricas, os monumentos integram aquilo que chamamos de patrimônio, noção sistematicamente institucionalizada por convenções que acabam por cristalizar a natureza essencialmente maleável do símbolo. A Carta de Veneza é uma dessas convenções, e o conselho responsável por sua autoria define como monumento “uma estrutura com seu entorno, instalações e acessórios de valor histórico, arquitetônico, artístico, estético, científico, social, etnológico, antropológico, cultural ou espiritual”<sup>1</sup>. Como todo símbolo, o monumento é submetido ao juízo acerca das relações estabelecidas em comum, a fim de justificar sua existência e permanência. Tais relações são tangentes, porém, às tramas que estruturam as redes das narrativas históricas, das instituições sociais, políticas e culturais, e de todas as estruturas de poder – tanto na percepção individual quanto na coletiva. O estatuto que determina a preservação criteriosa de monumentos como parte de um patrimônio não somente respalda a homenagem pública nos espaços das cidades, como também legitima continuamente uma narrativa histórica privilegiada, resguardada pela forma monumental que a representa como símbolo da celebridade – quase sempre dissimulando a violência, a exploração e a destruição que todo documento da história implica como documento da barbárie<sup>2</sup>.

na página ao lado:

Erica Ferrari

*patrimônio=nóis / busto ao desconhecido*, ocupação 9 de julho MSTC,

São Paulo, 2019

faixa de tecido

imagem: reprodução do site da artista

edição: Ideia de Monumento

O debate atual acerca de monumentos que homenageiam figuras condenáveis do cânone histórico<sup>3</sup> não se limita ao questionamento do estatuto patrimonial, portanto, da definição histórica de monumento, como também interessa-se em olhar as demandas do presente, considerando o ricocheteio agenciado pela resistência daquilo e daqueles que são postos à margem das estruturas ideológicas que edificam heróis de memórias violentas, e favorecem a hegemonia dos vencedores da história.

O estatuto patrimonial prescreve a necessidade de preservação da integridade, resguardando o objeto da ação do tempo e das subjetividades que nele podem operar ou intervir. Constata-se, assim, uma tensão social e política incontornável que emerge a partir da designação patrimonial e do dever de preservação que privilegiam certos objetos, locais, edifícios e sítios – e, por consequência, as memórias que representam e simbolizam –, em detrimento de outras existências, cuja salvaguarda não é garantida.

No século XX, o domínio patrimonial expandiu para além das construções propositalmente monumentais, abrangendo “os aglomerados de edificações e a malha urbana: aglomerados de casas e bairros, aldeias, cidades inteiras e mesmo conjuntos de cidades” (CHOAY, 2006, citado em FERRARI, 2019, p. 50). Ou seja, aquilo que hoje entendemos como patrimônio não se restringe às edificações ou às estatuárias previstas a serem preservadas, mas passa a incluir as tradições e práticas culturais de determinada sociedade, com efeito, “tudo que estava em risco de destruição, de aniquilamento” (FERRARI, 2019, p. 50).



A partir da década de 2000, a maior autoridade acerca dos patrimônios brasileiros, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional), instituiu o tombamento de bens não materiais ou imateriais, definidos como “práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas)”<sup>4</sup>. A instituição de uma categoria de patrimônios imateriais, em compasso com o debate contemporâneo que questiona o estatuto de muitos monumentos que glorificam a violência histórica, sinaliza para uma abertura que se observa desde a segunda metade do século XX: a reformulação das formas de representação e preservação pública da memória (matéria viva e heterogênea).

Aqui, nos aproximamos facilmente de uma tendência contrária à monumentalidade, que alguns pesquisadores irão chamar de contra- ou anti-monumentalidade, abordada por trabalhos de arte contemporânea que tratam, em diferentes dimensões e perspectivas, da forma, do assunto, do local, da experiência ou do processo de significação típicos a monumentos tradicionais.

O termo contra-monumento foi postulado pela primeira vez por James E. Young, acerca dos monumentos que foram erguidos em memória às vítimas do Holocausto, especialmente a partir da década de 1980, na Alemanha (em DOS SANTOS, 2015, p. 24). De acordo com Young, os contra-monumentos seriam aqueles trabalhos que rejeitam e renegociam as formas e motivações tradicionais que operam na arte memorial pública, tal como a proeminência, a

durabilidade, a figuração representativa e a glorificação de feitos do passado (FAZAKERLEY et al. 2012, p. 952). Young também irá chamar os contra-monumentos (*counter-monuments*, em inglês) de *memorial form*, ou forma memorial, que diferem do monumento pois abordam a memória de modo ativo, através de um diálogo constante entre a representação formulada e o público, distanciando-se do engessamento estético das formas monumentais tradicionais. Considerando essa definição, e a consolidação de recursos estéticos e políticos na reformulação da forma monumental empreendida pelas artes e arquitetura contemporâneas, Márcio Seligmann-Silva sugere que o anti-monumento também une a tradição da arte monumental da memória à comemoração fúnebre, deslocando o tipicamente heroico para simbolizar a lembrança da violência e das fatalidades cometidas em função de tal heroísmo (2016, p. 50). De acordo com Seligmann-Silva,

O antimonumento desenvolve-se [...] em uma era de catástrofes e de teorização do trauma. Ele corresponde a um desejo de recordar de modo ativo o passado (doloroso), mas leva em conta também as dificuldades do “trabalho de luto”. Mais ainda, o antimonumento [...] quer recordar, mas sabe que é impossível uma memória total do fato e quanto é dolorosa essa recordação. Essa consciência do ser precário da recordação se manifesta na precariedade tanto dos antimonumentos como dos testemunhos dessas catástrofes. Estamos falando de obras que trazem em si um misto de memória e de esquecimento [...]. São obras esburacadas, mas sem vergonha de revelar seus limites que implicam uma nova arte da memória, um novo entrelaçamento entre palavras e imagens na era pós-heroica. (2016, p. 51)

Como possível filosofia de um “trabalho de luto”, a anti-monumentalidade não está restrita a monumentos fúnebres de



celebração pública; ela também se constitui no partido estético, político e filosófico de formas da contemporaneidade.

Fazakerley et al. adotam a noção do anti-monumental para diferenciá-los contra-monumentos que operam críticas a monumentos específicos e já existentes, de modo explicitamente emparelhado, chamados de contra-monumentos dialógicos. Os contra-monumentos anti-monumentais, por sua vez, tratam-se daqueles que se opõem aos temas e às técnicas da monumentalidade convencional, adotando abordagens que exprimem significados e temáticas ausentes nos monumentos tradicionais (2012, p. 952). Por exemplo, e como Seligmann-Silva já sugeriu, enquanto os monumentos tradicionais são afirmativos (glorificam um evento ou uma pessoa, ou celebram uma determinada ideologia), os anti-monumentos geralmente reconhecem eventos mais sombrios e mórbidos, como o Holocausto, ou, ainda, o lado mais problemático de um evento que pode ter sido outrora glorificado. Ademais, porém, a forma anti-monumental opera a inversão, ou o anulamento, das formas monumentais tradicionais, preferindo, em alguns casos, a abstração, em detrimento da figuração; o vazio e a fragilidade, ao invés do sólido e do maciço; a ausência, no lugar da presença; os tons escuros e precários, ao invés de claros e límpidos; e, ainda, a ênfase no horizontal, em detrimento do vertical. Posicionados longe de destinos óbvios, alguns anti-monumentos são encontrados por acaso, durante travessias cotidianas pelos espaços de uma cidade.

Esse é o caso de um trabalho da artista contemporânea brasileira Erica Ferrari, *patrimônio=nóis / busto ao desconhecido* (Ocupação

9 de Julho, MSTC, 2019) [p. 16]. Realizado no contexto de uma ocupação por moradia no centro de São Paulo, o trabalho constitui-se de uma faixa horizontal de tecido, presa no alto do prédio ocupado, onde se lê em letras garrafais cor laranja: "PATRIMÔNIO=NÓIS". O local escolhido para a instalação da faixa não é desproposital – o prédio que hoje abriga a ocupação por moradia do MSTC (Movimento Sem-Teto do Centro) foi abandonado pelo poder público há décadas, e mal é percebido no endereço que ocupa na cidade, escondido por copas de árvores e por outros edifícios altos. É justamente a relação com a invisibilidade do local que permite uma analogia com a invisibilidade de seus residentes e sua demanda por moradia digna. Ainda, os dizeres na bandeira de tecido, suporte de natureza vulnerável, equaliza duas noções caras ao debate contemporâneo acerca dos monumentos: o patrimônio público e aqueles cuja coletividade identitária é representada por tal patrimônio (ou seja, nós). A bandeira *patrimônio=nóis* coloca em evidência que a ideia de monumento e, portanto, de patrimônio, é dinamizada ao considerarmos a preocupação com as esferas públicas e políticas no interior de um movimento de ocupação por moradia: "É a construção plena de um símbolo identitário" (FERRARI, maio de 2019). É a anti-monumentalidade coletiva como patrimônio do tempo vivido no presente; do tempo contemporâneo.

Ao passo que o trabalho abordado acima pode ser entendido quase exclusivamente no eixo da anti-monumentalidade, tal qual distinguida por Fazakerley et al., outros trabalhos de arte contemporânea incorporam a oposição ao monumento tradicional,

colocando-se em diálogo direto com formas monumentais específicas e já existentes. Tal abordagem, que Fazakerley et al. chamaram de dialógica, não necessariamente se retira dos critérios de diferenciação atribuídos aos anti-monumentos, mas os instrumentaliza na tomada de uma posição crítica e contrária a construções que, intencionalmente ou não, celebram memórias dolorosas em público.

É nesse sentido que mencionamos o trabalho de instalação do artista *cherokee* Jimmie Durham, *Centro de pesquisa sobre a normalidade brasileira* (2010) [p. 25]. Apresentada na 29ª Bienal de São Paulo, a instalação foi composta por elementos diversos, que incluíam textos, imagens, objetos, mesas, vitrines, tonéis e um manequim. Com este último, o artista produziu uma provocação contundente ao caracterizar um “bandeirante contemporâneo” com o manequim vestido de terno e gravata, carregando uma pistola no cós da calça, e acompanhado por um saco de tacos de golfe. O objeto da crítica do artista pode ser sumarizado como a recorrente figuração de bandeirantes pela cidade de São Paulo, a qual o artista investigou extensamente antes da exposição, e que nele causaram grande estranhamento, à medida que os bandeirantes cometeram atos de extrema violência em seu período histórico. Posteriormente, todavia, os bandeirantes foram rebatizados como heróis regionais pelos agentes do modernismo paulista na primeira metade do século passado, e se tornaram presenças constantes na vida dos paulistanos desde então. Uma parte significativa das imagens que compunham a instalação retratava as esculturas e monumentos dedicados aos bandeirantes, que são colocados em diálogo com a

contemporaneidade dessa narrativa institucionalizada. Ao diluir a densidade irreflexiva das estruturas monumentais tradicionais em imagens de baixa qualidade, intercaladas por textos impressos, páginas e capas de revista, dentre outros materiais de “pesquisa”, o artista operou uma monumentalidade contrária à tradição, e, ao mesmo tempo, em proximidade a ela. Enquanto monumentos existentes são deslocados para o interior dessa instalação, tal feito acaba por revelar a fragilidade da hegemonia que pressupõem – e a contemporaneidade do perigo histórico que simbolizam.

A aproximação dialógica operada por Durham também está presente na instalação da dupla de artistas alemães Horst Hoheisel e Andreas Knitz, intitulada *Pássaro Livre / Vogel frei* (2003) [p. 26]. Tratando-se do primeiro comissionamento feito para o espaço do Octógono da Pinacoteca, a instalação era composta por um grande portal de acrílico posicionado no centro do espaço octogonal, e por pequenos retratos fotográficos de pessoas não-identificadas, esparsamente espalhados sobre paredes de tijolos. No interior do portal de acrílico, haviam pombos brancos e poleiros metálicos; esses pombos foram soltos em encontros semanais entre a equipe do museu e algumas das pessoas retratadas nas paredes. O portal de acrílico tratava-se, com efeito, de uma réplica em escala 1:1 do Portal do Presídio Tiradentes, monumento preservado a poucos metros do prédio da Pinacoteca. Nesse presídio, foram encarcerados e torturados mais de quatrocentos presos políticos durante a ditadura militar; é justamente esse fato que une todos os retratados na instalação – todos estiveram presos em Tiradentes durante o período

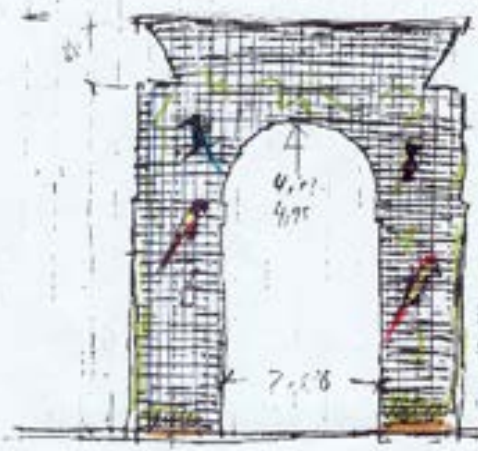


Jimmie Durham  
*Centro de pesquisa sobre a normalidade  
brasileira, 2010*  
detalhes da instalação na 29ª Bienal de  
São Paulo  
imagens: © Studio Jimmie Durham





The Portal of the Britons  
for Sr. Marcelo Matos Araujo!



After  
The portal will be rebuilt as a cage for birds.  
The staff of the Pinacoteca feed them. From time  
to time one bird becomes free, until  
1.75m the cage is empty.  
Anderson Brito     Hortolenzal



no topo da página ao lado:

Horst Hoheisel e Andreas Knitz

*Pássaro livre / Vogel frei*, 2003

instalação em alumínio e acrílico, réplica em escala 1:1 do Portal do Presídio Tiradentes

imagens: reprodução do site dos artistas

da ditadura (1964-1985). Demolido na década de 1970, o Presídio Tiradentes deixou como lembrança de sua existência o portal que marcava a passagem para dentro e para fora de um local de terror. Tombado em 1985, a permanência do portal como uma espécie de monumento-ruína, num local marcado por sofrimento e opressão, não simboliza somente a memória de suas vítimas, mas é também, e por esse motivo, um lembrete do perigo que corre o ser político diante da opressão autoritária do Estado. Reformulando a solidez desse monumento em transparência, e, com isso, evidenciando o aprisionamento não permanente dos símbolos (i.e. os pombos), *Pássaro Livre / Vogel frei* encoraja não somente a reabilitação formal de uma estrutura ostracizada no centro da cidade, mas, também, o surgimento de um local de memória resguardado, seguro para colocar-se em face ao trauma. O portal de acrílico encara rostos de alguns que por ele algum dia passaram, e os colocam como agentes de uma sublimação simbólica ao participarem dos encontros para a libertação dos pássaros. O espectador que é desconcertado pela visão de um portal desanexo e em ruínas na Avenida Tiradentes, aqui é convidado a se aproximar da monumentalidade dessa estrutura, esvaziada pelo acrílico e pela evocação de uma liberdade figurativa. Aqui, a celebração livre da memória é silenciosa e sutil, pois tem de

na página ao lado:

Portal do Presídio Tiradentes, Av. Tiradentes, São Paulo

imagem: reprodução da internet / domínio público

conviver com a possibilidade constante de seu esquecimento.

A transparência e a desconstrução propostos pelas duas instalações abordadas acima podem ser colocadas em relação com a opacidade suplementar conferida a estruturas monumentais por artistas contemporâneos, capaz de evidenciar a materialidade superficial da representação que os monumentos operam. É o encobrimento de superfícies como ação anti-monumental, pois aquilo que se cobre em público deve, então, ser lembrado.

São comuns as intervenções populares sobre monumentos e outras estruturas patrimoniais ofensivas que as escondem sobre tecidos, tintas e pichações. Tais ações implicam na possibilidade de mudar a direção discursiva acerca dos significados possíveis à forma monumental, bem como de colocar em evidência a fragilidade do símbolo, por mais imponente que seja. Isso é patente no trabalho mais recente do casal de artistas franceses, já falecidos, Christo e Jeanne-Claude, intitulado *Arco do Triunfo, embrulhado* (2021) [p. 29]. O monumento foi embrulhado em 25 mil metros quadrados de tecido de polipropileno reciclável, na cor azul-prateada, usando 3 mil metros de corda vermelha. A ação ocorreu entre 18 de setembro e 3 de outubro de 2021, e foi transmitida em tempo real no Youtube. *Arco do Triunfo, embrulhado* coloca em evidência a presença dessa construção no tempo-espço presente. Ainda que grandioso, o arco não costuma se sobressair à cidade, e a sua posição central no desenho urbano é tão planejada quanto seu ímpeto simbólico. Sua nuclearidade é tal que corpos móveis e imóveis orbitam à sua volta como elétrons e nêutrons. Seus traços neoclássicos se dissipam na linearidade radial



e seccionada das construções que ali convergem. A sua presença inevitavelmente se mescla à paisagem, de forma análoga à memória do imperialismo, homogênea e ininterruptamente imposta através de sua forma e ideal: “triunfo”. Mas o “embrulhamento” dos detalhes do monumento acaba por ressaltar seu lugar na paisagem urbana e na memória ativa no presente – aquilo que se cobre em público, deve, então, ser lembrado. A nova visualidade gerada pelo polipropileno

Christo e Jeanne-Claude

*Arco do Triunfo, embrulhado, 1961-2021*

textil em polipropileno e corda

imagem: © 2021 Christo and Jeanne-Claude Foundation / foto de Wolfgang Volz



nos causa intriga não somente por ocultar os símbolos reconhecíveis do discurso canônico, mas também porque nos permitir imaginar que algo novo será revelado quando o arco for desembrulhado.

De maneira análoga, mencionamos os registros fotográficos da ação intitulada *Ensacamento*, realizada pelo coletivo paulistano 3NÓS3 no final da década de 1970 [p. 31]. Os registros fotográficos atestam a principal operação: cobrir com sacolas (“ensacar”) a cabeça de esculturas figurativas e monumentais da cidade. Além de permitir aproximações com as ações violentas de tortura e punição, operadas por agentes do Estado, o gesto de asfixiar as esculturas gerou grande comoção nos moradores da cidade, assustados com a visão que colocou em evidência monumentos por muito tempo esquecidos.

A anti-monumentalidade não está somente na ereção de novas estruturas que evocam memórias pouco representadas, ou amplamente esquecidas, mas está, principalmente, na vontade de interferir diretamente na relação do público com o patrimônio, seja por meio da reformulação de sua forma, seja pela intervenção direta na integridade do monumento, que é preservado para ser esquecido. Na contemporaneidade, se buscamos identificar os ritos da memória e formas de celebração pública para além de convenções, não podemos esquecer a lição máxima da arte da memória: o esquecimento precede à lembrança, que é, então, condenada ao esquecimento. Se hoje mantemos um patrimônio público comum, em que ainda figuram as formas monumentais, a anti-monumentalidade é a abordagem que mantém em cheque o dever público sobre essa dicotomia, constante refém do Estado.



3NÓ3 (Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França)  
registros fotográficos da intervenção *Ensacamento*, realizada em São Paulo, em 1979  
imagens: © Acervo Mario Ramiro

## NOTAS DO TEXTO

<sup>1</sup> Tradução nossa do inglês. ICONOS, janeiro 2018. Disponível em: [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Statutes/2018.02.02\\_Statutes\\_EN\\_FR.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Statutes/2018.02.02_Statutes_EN_FR.pdf). Acesso em 13 de agosto de 2021.

<sup>2</sup> Essa ideia é central a uma das teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin, nominalmente a tese VII. Ver LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de História’. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005, p. 70.

<sup>3</sup> Além do recente caso do incêndio da estátua em homenagem ao bandeirante Borba Gato em Santo Amaro, São Paulo, esse debate considera também as diversas estátuas derrubadas durante as manifestações nos Estados Unidos em 2020, majoritariamente associadas às demonstrações do movimento *Black Lives Matter*.

<sup>4</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

## REFERÊNCIAS

DOS SANTOS, Vivian Braga. “Pássaro Livre / Vogel frei: um Contamonumento paulistano”. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 5, n. 9, ano 5, julho de 2015, pp. 17-31.

FAZAKERLEY, Ruth; FRANCK, Karen A., & STEVENS, Quentin. “Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic”. The Journal of Architecture, v. 17, n. 6, pp. 951-972.

FERRARI, Erica Regina. da terra, pedra e palavra / ocupação-monumento. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – ECA-USP, São Paulo, 2019.

\_\_\_\_\_. patrimônio=nóis / busto ao desconhecido. Texto do website da artista, maio de 2019. Disponível em: <https://www.ericaferrari.com/patrim> . Acesso em 20 de novembro de 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Antimonumentos: trabalhos de memória e resistência”. *Psicologia USP*, vol. 27, n. 1, 2016, pp. 49-60.



A woman in a dark coat and hat stands in a blue-tinted, smoky environment. The scene is dominated by thick, billowing white smoke or steam against a deep blue background. The woman is positioned in the center, looking slightly to the right. The overall mood is somber and atmospheric.

# CHAMA DO PRESENTE, SOMBRA DO PASSADO

No final dos anos 2010 e começo dos anos 2020, o debate sobre monumentos a redor do mundo tomou força, especialmente por conta de intervenções artísticas e ou depredações por manifestantes. No Brasil, devido sua história, tornou-se um polo dessas reivindicações, como os ocorridos no *Monumento às Bandeiras* e a estátua à Borba Gato em São Paulo, assim, recebendo a atenção da grande mídia e ganhando as redes sociais. Na década das passeatas do *Black Lives Matter* em diversos países, manifestações indígenas históricas no Brasil e da crescente discussão sobre decolonização, indagar sobre certos ícones que são representados como heróis e colocados em praça pública torna-se indispensável.

A definição de monumento, segundo o dicionário Michaelis, é uma obra realizada em virtude de um acontecimento importante ou em honra de alguém, define também como uma edificação majestosa e digna de admiração, por conta da sua antiguidade ou valores estéticos. Sua etimologia vem do grego *mnemosynon*, e do latim, *moneo*, *monere*, que significa “lembrar”, “aconselhar” ou “alertar”. Sendo assim, os monumentos são recortes da história que merecem ser homenageados, admirados, memorados e perpetuados para futuras gerações, muitas vezes, mas não somente, valendo-se de produções artísticas. Como apontado por Melendi (2002, p. 13): “Sabemos que o trabalho da memória, que por definição é seletiva, não há de se

na página ao lado:

Estátua em homenagem a Borba Gato, de Júlio Guerra, em chamas, julho de 2021  
imagem: Gabriel Schlickmann / Ishoot / Estadão Conteúdo  
edição: Ideia de Monumento

esgotar na recuperação do passado, mas deve apontar para um desejo de futuro. Essa terrível responsabilidade foi depositada na arte.”

Pensar sobre o conceito de história torna-se de igual importância para possíveis entendimentos e indagações. Segundo Walter Benjamin (1994), é necessário pentear a história a contrapelo, tendo em vista que a mesma está sujeita ao materialismo histórico, sendo assim, dominada pelos vencedores (opressores) em face dos perdedores (oprimidos), a história “oficial” sendo subjugada aos vencedores. Refletir sobre os monumentos é também refletir sobre o porquê das escolhas dos homenageados, o porquê de ocuparem o lugar que ocupam na história e o porquê de terem sido colocados como ícones. Simultaneamente, ponderar a insatisfação de alguns cidadãos com essas obras é de igual importância.

Os monumentos firmados como documentos, não se esgotam em lembranças, são também, como afirma Safatle (2021), “[...] um dispositivo de celebração. Como celebração, ela naturaliza dinâmicas sociais, ela diz: ‘assim foi e assim deveria ter sido’”. Refletindo sobre as figuras fortemente homenageadas na maior metrópole da América do Sul, São Paulo, é notável a condescendência daqueles que decidiram homenagear os bandeirantes, optando pela perpetuação da história dos vencedores. Os registros sobre os bandeirantes remontam ao século XVII, os quais ficaram populares pela continuação da invasão pelo interior do Brasil, momento este conhecido como “Bandeiras”, e que tinham como o objetivo a captura de indígenas para venda como escravos, busca por pedras e metais preciosos e também combater quilombos da população indígena e negra. A expedição era financiada



pela elite da época, de modo que promoveu o genocídio de povos originários e de negros que buscavam sua liberdade.

O simbolismo trazido por um monumento pode carregar diversos significados e incrustar narrativas na sociedade. Como o caso dos bandeirantes, essas figuras são fundadas como mitos, criando um personagem símbolo no imaginário paulista e nacional. Nicolau Sevcenko (*apud* Moreira, 2017), descreve o mito bandeirante “como o lídimo representante das mais puras raízes sociais brasileiras, conquistador de todo o vasto sertão do interior do país, pai fundador da raça e civilização brasileira”.

[...] as relações simbólicas entre o bandeirismo (ou o mito das bandeiras), seu monumento e a sociedade paulista dos anos 1930 a 1950. Após o levante tenentista de 1924, a saga bandeirante ganha contornos mitológicos, definindo o paulista, seu herdeiro legítimo, como um agente de construção da nacionalidade, e o bandeirante, como seu protótipo histórico, cuja herança deveria prevalecer diante dos riscos da contemporaneidade. A construção de heróis míticos, além de justificar a manutenção do poder, corroboram a formação da memória coletiva e das identidades. [...] (*Ibidem* p. 98)

Mitificados, os bandeirantes tornam-se ícones de progresso e coragem pelo desbravamento e crescimento do Brasil. Moreira (2017), afirma que “o mito funciona como um apoio ideológico ao comportamento prático; por meio dos mitos, tenta-se justificar as ações e os comportamentos, pois estes tornam a realidade inteligível.”

Com o objetivo de enobrecer suas origens e apagar o passado colonial, racista e escravocrata, a construção do mito bandeirante se prestou, para as elites paulistas, a recriar tradições sob o viés histórico e literário, exaltando as virtudes que também eram entre essas elites,

a saber: o espírito empreendedor, a coragem, o ímpeto de conquista impulsionado pelo sonho de riqueza. (*Ibidem* p. 103)

Tendo em vista o materialismo dialético apresentado e a incapacidade da história de seguir em linha reta sem olhar para trás, a ação promovida em 24 de julho de 2021 pelo movimento Revolução Periférica, que ateou fogo em insatisfação ao monumento a Borba Gato, no bairro de Santo Amaro, foi numa ótica historicista, a fagulha do passado no presente. Os monumentos e sua história são comumente ignorados na cidade, muitas vezes pelo fluxo acelerado da urbe, e também por um déficit educacional e cultural. O fogo ateado pelo movimento político possibilitou acender a discussão acerca da história de São Paulo, do Brasil, e seus homenageados.

Realçando o nome do movimento responsável pelo ato, Revolução Periférica, sugere sua territorialidade diante à cidade e suas normas de edificação, concomitantemente dando voz aqueles que são subjugados e propondo novas formas de cidade e de país. É notável sua ligação com aqueles que foram oprimidos no passado, os quais continuam sendo oprimidos pelas mesmas estruturas, porém por novas dinâmicas econômicas e sociais. Atualmente, segundo o jornal *El País* (2019), a maioria da população brasileira se identifica como preto ou pardo (55,8%) porém é exatamente esse grupo que corresponde as maiores taxas de analfabetismo, os menores salários e que sofre mais com a violência e o desemprego, estando 75% deles entre os mais pobres, segundo o jornal Uol (2019). O que transparece nosso passado colonial e escravocrata, erigido pelo derramamento

de sangue e abandono de populações vulneráveis.

Indiretamente, o ato evidencia o que Löwy (2005) interpretou “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin: “As lutas atuais colocam em questão as vitórias históricas dos opressores, porque minam a legitimidade do poder das classes dominantes, antigas e atuais”. Apesar das controvérsias jurídicas e morais, a depredação do monumento serviu para reivindicar demandas a muito esquecidas, colocando em debate em nível social aquilo que não é rememorado. A história pôde ser “penteada a contrapelo”, em anos, foi, minimamente, ouvido a versão dos perdedores. Colocando em nitidez que a narração dos fatos do passado e o que é escolhido para ser lembrado, parte de uma celebração e, não obstante, de um esquecimento.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volume 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

FOGO na estátua do Borba Gato: vídeo mostra grupo “Revolução Periférica” iniciando o incêndio. Brasil de Fato. São Paulo, 24 de Jul. de 2021. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2021/07/24/fogo-na-estatuado-borba-gato-video-mostra-grupo-revolucao-periferica-iniciando-o-incendio>>. Acesso em 06 de outubro de 2021.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”; Michel Löwy; tradução de Wanda

Nogueira Caldeira Brant, tradução das teses; Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MADEIRO, Carlos. Negros são 75% entre os mais pobres; brancos, 70% entre os mais ricos... Uol. Maceio, 13 de Nov. de 2019. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/11/13/percentual-de-negros-entre-10-mais-pobre-e-triplo-do-que-entre-mais-ricos.htm>>. Acesso em 06 de outubro de 2021.

MENDOÇA, Heloísa. Abismo social separa negros e brancos no Brasil desde o parto. El País. São Paulo, 21 de Nov. de 2019. Disponível em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/19/politica/1574195977\\_206027.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/19/politica/1574195977_206027.html)>. Acesso em 06 de outubro de 2021.

MOREIRA, Marcos Rogério da Silva. Mitos e monumentos: a construção de identidades paulistanas (1920-1955). 2017. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. 3.Ed. São Paulo: Global, 2015.

SAFATLE, Vladimir. Considerações sobre o direito inalienável de derrubar estátuas. N-1 Edições. Disponível em <<https://www.n-1edicoes.org/consideracoes-sobre-o-direito-inalienavel-de-derrubar-estatuas>>. Acesso em 06 de outubro de 2021.





**TODO  
DOCUMENTO É  
MENTIRA**

Durante o período de 1933 a 1937, em Paris, o artista belga surrealista René Magritte (1898-1967) produziu cinco versões de uma reprodução em gesso a partir de uma máscara mortuária do imperador francês Napoleão Bonaparte (1769-1821) [p. 44]. A cabeça tridimensional em gesso comercial mede cerca de 33 cm de altura e acompanha uma pintura delicada em tinta óleo. Poucos elementos cobrem a face em gesso: nuvens brancas e um claro céu azul. O procedimento de produção de uma máscara como essa consiste, normalmente, em uma mistura de gesso ou cera sobre o rosto de uma pessoa falecida. Em um momento em que a fotografia não era possível, esse método foi bastante utilizado, especialmente em personalidades influentes, como um culto ao falecido. É provável que a máscara mortuária de Napoleão tenha sido feita dois dias após a sua morte, com seu corpo em estado de decomposição.

A série de máscaras realizadas por Magritte foi intitulada *L'Avenir des sculptes* (tradução livre: O futuro das estátuas), seguindo sugestão de seu amigo, o poeta surrealista Paul Nougé (1895-1967). Em tom irônico, Nougé sugere com esse título uma aproximação morfológica entre vida e morte. Segundo ele, “graças a Magritte, o resultado é que, de forma totalmente imprevista, o molde de gesso de Napoleão, [ ... ], a floresta entreaberta, um bloco de céu atravessado por nuvens e sonhos, transfigura a própria face da morte”<sup>1</sup>. O tema das nuvens e dos sonhos era comumente abordado pelos surrealistas a partir da teoria freudiana. Em Magritte, trabalhos mais conhecidos como *O filho do homem* (1964) e *Os amantes* (1928) transmitem uma atmosfera onírica propriamente surrealista; a série *O futuro*

*das estátuas* (1937), no entanto, traz algo peculiar: se a presença do rosto coberto é muito significativa em suas obras — como nas citadas anteriormente —, já nesse trabalho o rosto em questão está “exposto”.

Outro aspecto que vale pontuar sobre a produção do artista é com relação às suas composições disruptivas entre imagem e texto — nisso compreende-se o próprio título das obras. Era do interesse do artista proporcionar um questionamento também acerca dos vícios e contaminações entre significado e significante; a obra *A traição das imagens* (1929) é um exemplo dessa espécie de sabotagem. Acerca das relações construídas pelo artista, o filósofo Michel Foucault escreve: “Magritte permite que o antigo espaço de representação governe, mas apenas a superfície, não mais do

que uma pedra polida, contendo palavras e formas: embaixo, nada. É uma lápide” (FOUCAULT, 1983, p. 41).

Voltemos para o futuro das estátuas: o movimento



René Magritte  
*O futuro das estátuas*, 1937  
tinta a óleo sobre gesso  
33 x 16,5 x 20,3 cm  
Acervo Tate Gallery



de reprodução serial, ou seja, de repetição na construção dessa obra, sugere uma aura “ready-made” para esse incomum objeto de arte. E, quem sabe, nesse sentido, não se trate justamente de uma provocação aos meios de difusão e perpetuação da imagem. Para citar o principal: o mercado da arte. Marion Bornscheuer, diretora do Museum of Modern Art Wörlen (Passau, Alemanha), fez uma observação interessante acerca dessa obra: para ela, “o motivo pintado na máscara por Magritte poderia ser evocativo da expressão ‘ter a cabeça nas nuvens’ e poderia ser interpretado, com um olho no título *O futuro das estátuas*, como uma expressão de alta estima que Napoleão tinha de si mesmo, mesmo de sua arrogância”<sup>2</sup>. Para além da figura problemática que foi Bonaparte, podemos discutir, a partir do que apontou Bornscheuer, acerca da perpetuação da figura do soberano e da simbologia inerente à ela — através de monumentos, esculturas e até mesmo na própria arquitetura.

Discorreremos sobre alguns aspectos dessas representações autoritárias na arquitetura e nos monumentos. Nossa intenção é refletir como podemos perceber historicamente a sua fundação como uma prova histórica a fim de questionar sobre sua presença na cidade. A começar pela própria terminologia: monumento. Segundo Le Goff, no capítulo “Documento/monumento” de seu livro *História e Memória* de 1994, a palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*), verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é

tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos (...) Mas, desde a Antiguidade romana, o monumentum tende a especializar-se em dois sentidos:

- 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico etc.;
- 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte. (LE GOFF, 1988, p. 535)

Em síntese, neste texto Le Goff discute acerca dos dois tipos de materiais que cuidam da memória coletiva e da história, são eles: os documentos e os monumentos. Segundo o autor, o monumento é um legado à memória coletiva — voluntária ou involuntária — isso significa que sua perpetuação está sempre se atualizando através das sociedades históricas (LE GOFF, 1988, p. 535). Durante o século XIX, o termo “monumento” era associado frequentemente às grandes coleções de documentos. Semanticamente o documento é descrito pelo autor como:

termo latino documentum, derivado de docere, ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’ e é amplamente usado no vocabulário legislativo. [...] O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento (LE GOFF, 1988, p. 535).

Nas palavras do sociólogo Henri Lefebvre, citadas pelo autor, “não há história sem documentos” (1961, p.XVII, apud. Le Goff).

Contudo, o documento é descrito por Le Goff como uma prova científica de um fato histórico, por essa razão a própria concepção com o tempo demandou modificações. Levando em consideração também que nem todo fato histórico foi registrado em texto — que, em princípio, era a única forma considerada como um verdadeiro “documento”. Acerca dessa limitação, o autor cita uma fala de Fustel de Coulanges, em 1862 na Universidade de Estrasburgo, que ele declarou:

Onde faltam os monumentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos [...]. Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação [...]. Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história (LE GOFF, 1988, p. 539).

Nesse sentido, o autor sob a luz dos questionamentos feitos por Michel Foucault expõe outro ponto de vista do documento: “o documento como um instrumento de poder” (1988, apud. Le Goff, p. 535). O medievalista Paul Zumthor (1915-1995) é também citado pelo autor que diz que “o que transformava documento em monumento: era sua utilização pelo poder” (1988, apud. Le Goff, p. 545). Falaremos mais para frente sobre essa relação de poder inerente ao monumento.

Diante da questão colocada por Foucault, Le Goff escreve que: “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou” (LE GOFF, 1988, p. 545). Por fim, Le Goff promove uma “desmontagem” do documento-monumento (LE GOFF, 1988, p. 548) a fim de manter a perpetuação

da história e portanto dos tipos de documentos e monumentos que sobrevivem a ela, sempre de maneira crítica cabendo ao historiador o olhar atento a tais documentos/monumentos.

O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor um futuro — voluntária ou involuntariamente — determinada imagem de si própria. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (LE GOFF, 1988, p. 548).

Seria interessante notar, a partir da definição de monumento por Le Goff, uma aproximação de Magritte entre a imagem de Bonaparte e a tal “face da morte”, ainda que representada num calmo céu azul. Como descreve Le Goff, o monumento como um “evocador do passado” tende a espacializar-se em dois sentidos: um deles — e acredito que seja o mais lembrado popularmente — é na representação de um símbolo de comemoração, e quanto a isso há um controverso debate sobre se devemos manter esse tipo de representação em espaços públicos. O outro sentido diz respeito à relação do monumento com a morte, à evocação e a uma “homenagem” ao falecido — quanto a esse sentido, poderíamos pensar em qualquer monumento como uma espécie de máscara mortuária. A representação da morte, intrínseca à própria terminologia monumentum, significa, não à toa, que essas figuras monumentais “evocam” muitas vezes simbologias autoritárias, muitas delas soberanas.

O monumento, portanto, é essa espécie de assombração — sendo possível classificá-lo como um “monstramento”, como conceitua Giselle Beiguelman. O fato de simplesmente ser posta no espaço público, sem diálogo com a população, reforça mais uma vez sua verdade autoritária. Diante disso, como pensar modos de convivência com tais imagens hoje em dia?

O pensador francês Georges Bataille publicou, em 1929, na revista *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie* — na qual era diretor — um pequeno artigo intitulado “Arquitetura” (1929). Tal artigo fazia parte de uma série nomeada “Dicionário crítico”, em que pregava “dar tarefa à palavra e não o seu sentido”. Bataille inicia o texto dizendo que a arquitetura é a expressão do próprio ser das sociedades e que a figura ideal que representa a arquitetura é o soberano que “proíbe com autoridade” (BATAILLE, 1929, p. 66). Logo em sequência descreve a função dos monumentos na cidade:

Assim, os grandes monumentos se elevam como diques, opondo a lógica da majestade e da autoridade a todos os elementos perturbadores: é sob a forma das catedrais e dos palácios que a Igreja ou o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões (BATAILLE, 1929, p. 66).

O pesquisador Denis Hollier, acerca do mesmo texto, complementa o raciocínio de Bataille: considera o papel simbólico da arquitetura como potencialmente hostil e dominante. Escreve que “A sociedade”, segundo Freud, “[...] se baseia em um mal comum, em um crime cometido em comum; mas cobre o local do crime com

monumentos discretos para fazê-lo ser esquecido. A arquitetura não expressa a alma das sociedades, mas a sufoca” (HOLLIER, 1992, p. 47). Podemos dizer que os monumentos, segundo esses três autores, são a representação da extensão da brutalidade do poder político. Não à toa sua existência no espaço público é salvaguardada. Em continuação, Bataille cita que a movimentação do povo contra os monumentos não é outra senão uma movimentação contra “seus verdadeiros senhores”. Além disso, o próprio modo de construção arquitetônica se inspira e reforça os elementos de poder da fisionomia humana — majoritariamente masculina.

Vale citar uma passagem de Hannah Arendt em que ela descreve a imagem do tirano que se desenvolve a partir da experiência política romana e que perdura ainda hoje nas representações arquitetônicas:

A teoria política clássica costumava excluir completamente o tirano do gênero humano, chamando-o de “lobo em forma humana” (Platão), por sua posição de um contra todos na qual se punha, e que distinguia nitidamente seu domínio, o domínio de um só, chamado por Platão indiscriminadamente de monarquia, ou tirania, das diversas formas de soberania ou basileia. (ARENDR, 2016, p. 136)

A expressão do tipo tirano não se deduz somente no campo simbólico desses marcos arquitetônicos e monumentais, mas são construídos intencionalmente com uma materialidade que reforça a imagem de um “monstramento”. Não por acaso aderem à uma verticalidade com direito a pedestal e tudo o mais. Henri Lefebvre é citado em uma matéria do site “Hisour” que destaca alguns de seus apontamentos acerca da representação fálica na verticalidade expressa na arquitetura:

Lefebvre conduziu uma pesquisa considerável sobre o significado de edifícios altos. Ele disse: “A verticalidade arrogante dos arranha-céus, e especialmente dos edifícios públicos e estatais, introduz um elemento fálico ou mais precisamente um falocrático no reino visual; o propósito dessa exibição, dessa necessidade de impressionar, é transmitir uma impressão de autoridade”. Para cada espectador, a verticalidade e a grande altura sempre foram a expressão espacial do poder potencialmente violento”. Sigmund Freud, metaforicamente, fez uma comparação entre “grandes conquistas e a aquisição de riqueza como monumentos de construção de nossos pênis.”<sup>3</sup>

Tal natureza simbólica do falocentrismo na construção arquitetônica e nos monumentos só reforça o fetiche pela imagem falseada do homem heróico. Seria essa uma forma de desumanizar cada vez mais os indivíduos, impondo através da dominação visual uma identificação afetiva com tais figuras violentas? A afetividade representada por tais monumentos como um método autoritário a fim de retirar toda e qualquer liberdade não é novo na história, e suas consequências estão aí até hoje.

Durante a exposição de Bataille, a arquitetura é relacionada a uma “extensão” do próprio homem. Ele finaliza o texto colocando em questão também o quanto desse ataque à arquitetura não seria um ataque ao próprio homem (BATAILLE, 1929, p.66). Em uma entrevista com Giselle Beiguelman realizada no dia 18 de outubro de 2021, às 20h, especialmente para a presente publicação, a pesquisadora sugere que o monumento sofra uma “radicalização” no próprio lugar em que se encontra. Ou seja, supõe tensionar os monumentos nos espaços, promovendo com isso uma conversão da sua utilidade, como é o caso dos patrimônios públicos que viram



ocupações, centros culturais etc, apropriações comuns na cidade de São Paulo. Isso significa, simbolicamente, promover uma quebra na própria “redoma, intocável” do patrimônio. Pois o monumento, segundo Beiguelman, “tem que ser apropriado. É só no corpo a corpo com ele que a história é reescrita, reinventada, disputada”. Em seguida, Beiguelman comenta, uma observação da pesquisadora Flávia Brito: “patrimônio não são as coisas, mas a relação com as coisas. Ou seja, isso significa que nós devemos “romper com a ideia de que o patrimônio é a coisa em si” porque não é.

Voltando para a nossa primeira discussão: *O futuro das estátuas*. Não seria a proposta de Magritte, nessa obra, o tal “corpo a corpo” com o monumento de que falou Beiguelman? Me parece que a ironia dessa obra está em justamente não fazer desaparecer a figura retratada, não é um apagamento de uma “prova histórica” mas uma contrapartida a tal simbologia. Utilizar dos mesmos artifícios que os tais “vencedores” se usaram para apagar as diversas lutas históricas dos oprimidos não me parece uma solução. Acredito ser possível pensar em sabotagens que não apaguem os vestígios vergonhosos dos colonizadores mas, como diz Flávia Brito, a questão está na forma como nós (sociedade) nos relacionamos com tais simbologias; o intuito seria justamente expor nos vestígios dessas monumentalidades uma contaminação contemporânea, uma performatividade, e assim promover o que Le Goff propunha como uma “desmontagem” do documento/monumento em sua concepção tradicional. Parece-me que repensar a própria materialidade dos monumentos e da arquitetura pode ser um caminho interessante.

## NOTAS DO TEXTO

<sup>1</sup> BORNSCHEUER, Marion. Napoleon.Org the history website of the Fondation Napoleon. Tradução para o inglês: Peter Hicks, abril de 2016. Disponível em: <<https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/objects/the-future-of-statues/>>. Acesso em 18 de outubro de 2021.

<sup>2</sup> Ibidem., n.p.

<sup>3</sup> ARQUITETURA Fálica. Disponível em: <<https://www.hisour.com/pt/phallic-architecture-29515/>>. Acesso em 18 de outubro de 2021.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. Entre o passado e o futuro; trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.

BATAILLE, Georges. Documents: Georges Bataille; tradução João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. - Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

FOUCAULT, Michel. This is not a pipe; trans. J. Harkness. Oakland, California: University of California Press, 1983.

HOLLIER, Denis. Against Architecture: the writings of Georges Bataille; translated by Betsy Wing. England: An October Book, 1974.

LE GOFF, Jacques. História e memória; tradução Bernardo Leitão...[et al.]. - 7ª ed. revista - Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem; trad. Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel. - 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.





# QUAL É O FIM DO MONUMENTO 1. PROBLEMÁTICO?



2.

Monumentos são partes importantes de uma sociedade, uma lembrança pública do que aconteceu, não são somente elementos que se apresentam entre parques, praças e calçadas sem significados complexos. Eles simbolizam algo e representam a sociedade em que estão. Sendo assim, as esculturas e estátuas devem estar de acordo com a história e a vivência da sociedade. O problema acontece quando o símbolo escolhido para ser homenageado não é considerado digno de uma homenagem. O que ocorre é que a grande maioria das esculturas instaladas pelas cidades não são escolhidas pela população que vive nelas e sim encomendadas por políticos, pessoas influentes ou empresas. É a que Benjamin se refere quando fala sobre a história escrita pelos vencedores e os monumentos da barbárie.

Desde o momento em que esculturas foram erguidas para homenagear pessoas, lugares ou acontecimentos, elas foram derrubadas. Na Revolução Francesa de 1789 e na Revolução Americana de 1776, por exemplo, era comum a queda de estátuas que simbolizavam a realeza. No ano da Revolução Americana foi derrubada e destruída uma estátua de George III em Nova York, enquanto que na Revolução Francesa eles destruíram não somente as estátuas do rei como qualquer símbolo que fizesse alusão à monarquia.

Atualmente, a derrubada desse tipo de monumento é tido como assunto polêmico, dividindo opiniões sobre o que fazer com esses

na página ao lado:

1. Carlos Colombino

*Estatua de la libertad*, 1994

imagem: Fotociclo

edição: Ideia de Monumento

2. Estátua de Edward Colston derrubada em junho de 2020

imagem: BBC

edição: Ideia de Monumento



objetos. No campo das artes, muitos artistas apresentam soluções criativas para esse problema. Um exemplo disso é a *Estatua de la libertad* (1994) do artista paraguaio Carlos Colombino. A obra consiste em pedaços retalhados de uma antiga escultura feita em homenagem ao ex-ditador Alfredo Stroessner, dispostos entre dois blocos de concreto na Plaza de los Desaparecidos em Assunção.

Uma opção sugerida pelo filósofo Walter Benjamin é o deslocamento do monumento da barbárie para um museu onde seu contexto possa ser explicado ou a adesão de uma placa explicativa. Também pode-se encontrar a solução com enquetes populares ou simplesmente não existir uma resposta definitiva. Esse é o caso da exibição da estátua derrubada do escravagista Edward Colston no M Shed Museum com os pixos e outros danos causados pelos ativistas do movimento *Black Lives Matter* e em posição horizontal. A exposição intitulada *The Colston statue: what next?* exhibe o monumento ao lado de cartazes do protesto e de uma cronologia sobre os eventos que causaram a sua derrubada. Nessa exibição também há uma pesquisa participativa que pergunta aos visitantes sobre o que deveria ser feito com a estátua depois do fim da mesma.

Quando as dimensões desses objetos tornam inviável uma transferência de lugar ou devido ao fato de existirem poucas instituições com espaço suficiente para recebê-los, as intervenções artísticas nos patrimônios da barbárie podem até nem requisitar a sua reconstrução ou deslocamento para outros lugares onde seu contexto seja explicado. A montagem fotográfica do *Monumento às Bandeiras* feita por Marcelo Masagão demonstra como é possível criar novos signi-



ficados sobre um símbolo repressivo sem necessariamente destruir o original. A fotografia de 50 cm x 8 cm apresenta fusões aleatórias de vários ângulos da escultura de Brecheret em preto e branco. O que mais chama a atenção nessa imagem é sua composição onírica onde não existe um único ponto de fuga, mas sim vários. No centro, dois homens com cabeças de cavalos reforçam essa sensação de sonho, talvez até um sonho de uma noite de verão de Shakespeare.

Os valores de uma sociedade sempre estão em constante mudança. A escolha de quem será homenageado no espaço público é em sua maioria das vezes feita somente pelos que detêm o poder político e econômico. Com isso percebe-se que alguns monumentos celebram a história dos vitoriosos de guerras injustas, de genocídios e de massacres. A arte entra nesse tema para questionar a existência dessas obras frutos da barbárie no contexto atual de busca por justiça social. Não existe uma resposta universal para todos os monumentos problemáticos, a solução muitas vezes surge de maneira espontânea com a derrubada deles em protestos ou de forma mais burocrática com enquetes e pesquisas feitas com a participação popular.

## REFERÊNCIAS

ARCO DE LA VICTORIA. Disponível em: <<https://www.krzysztofwo-diczko.com/public-projections#/new-gallery-36/>>. Acesso em 13 de outubro de 2021.

EDWARD COLSTON MUSEUM DISPLAY: WHAT HAPPENS NEXT FOR

## 60 Qual é o fim do monumento problemático?

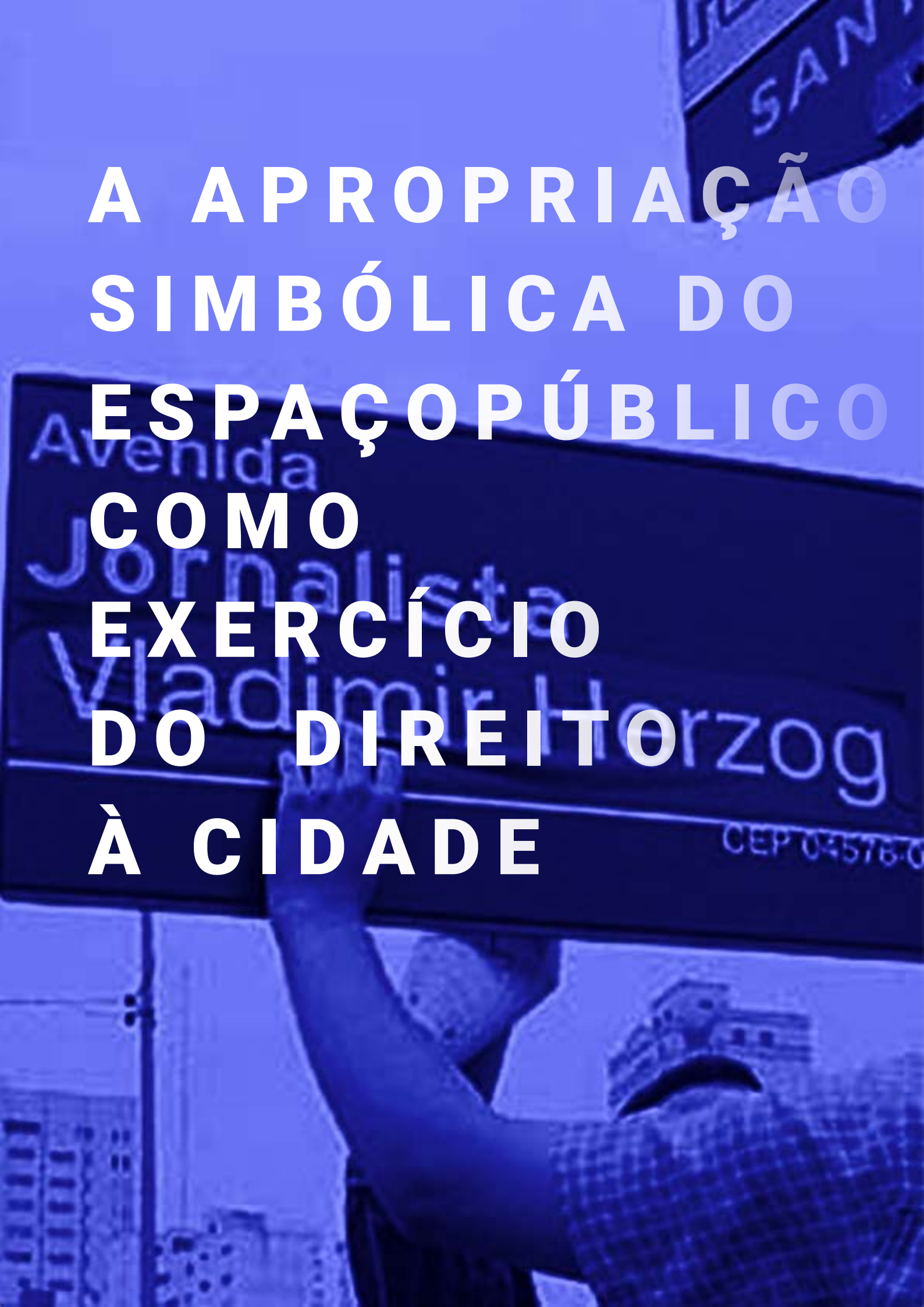
THE FALLEN STATUE, 2021. Disponível em: <<https://theconversation.com/edward-colston-museum-display-what-happens-next-for-the-fallen-statue-162376>>. Acesso em 19 de setembro de 2021.

EL DÍA QUE STROESSNER FUE DERRIBADO DEL CERRO LAMBARÉ, 2016. Disponível em: <<https://www.ultimahora.com/el-dia-que-stroessner-fue-derribado-del-cerro-lambare-n992614.html>>. Acesso em 19 de setembro de 2021.

TEN MEMORABLE MONUMENTS TAKEDOWNS IN HISTORY, 2017. Disponível em: <<https://origins.osu.edu/connecting-history/top-ten-origins-monument-takedowns>>. Acesso em 19 de setembro de 2021.

THE COLSTON STATUE: WHAT NEXT?, 2021. Disponível em: <<https://www.bristolmuseums.org.uk/m-shed/whats-on/the-colston-statue-what-next/>>. Acesso em 14 de outubro de 2021.





**A APROPRIAÇÃO  
SIMBÓLICA DO  
ESPAÇO PÚBLICO  
COMO  
EXERCÍCIO  
DO DIREITO  
À CIDADE**

O presente texto aborda a questão das manifestações realizadas por movimentos sociais no Brasil, nos últimos anos, em torno de monumentos que celebram figuras opressoras da história, de modo a não apenas questionar sua permanência no espaço público, mas também para chamar atenção para as desigualdades presentes em nossa sociedade. Pretende-se, então, evidenciar como as reivindicações por uma apropriação simbólica do espaço público também fazem parte do exercício do direito à cidade.

Nesse sentido, são também trazidas para a discussão as iniciativas em torno da mudança nos nomes de logradouros que homenageavam figuras envolvidas com a violação de direitos humanos no país, sobretudo ao longo da ditadura militar.

Em 1967, Henri Lefebvre escreveu “O direito à cidade”, no contexto de uma crise urbanística em Paris, em que grandes construções, regidas por interesses mercadológicos, passaram a ameaçar os tradicionais bairros da cidade.

Nesse cenário, o autor assinalou a morte da cidade “historicamente formada”, que teria se transformado em “objeto de consumo cultural para os turistas e para o estetismo, ávidos de espetáculo e do pitoresco” (LEFEBVRE, 1967, p. 106).

Diante disso, o autor postulou a necessidade de reconstrução de uma “nova cidade”, sob novas bases, sob outras condições e outra sociedade. Para que tal estratégia de reconstrução se efetuassem,

deveria necessariamente contar com a participação da classe operária, “a única capaz de pôr fim a uma segregação dirigida essencialmente contra ela” (LEFEBVRE, 2011, p. 113).

Nesse contexto, emerge a necessidade de os membros da sociedade exercerem seu “direito à cidade”. Esse, por sua vez, “não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como *direito à vida urbana, transformada, renovada*” (LEFEBVRE, 2011, p. 117-118, grifo do autor). Desse modo, para Lefebvre,

o direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à *obra* (à atividade participante) e o direito à *apropriação* (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade (LEFEBVRE, 2011, p. 134, grifo do autor).

A temática do direito à cidade pode, atualmente, ser associada à luta de movimentos sociais urbanos (mesmo que esses não estejam necessariamente ligados ao legado de Lefebvre), principalmente pelo direito à moradia e ao transporte público. Conforme observa Oliveira (2019), para David Harvey, “foi a prática de luta dos movimentos sociais contra a precariedade laboral, a mercantilização da vida e a exclusão social que trouxe novamente para a ordem do dia o direito à cidade [...]” (OLIVEIRA, 2019, p. 29). É importante destacar também, no que tange à luta pelo direito à cidade, que esse

[...] é, portanto, muito mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: *é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos*. Além disso, é um direito mais coletivo do que individual, uma

vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização (HARVEY, 2014, p. 28, grifo nosso).

Desse modo, pretende-se, aqui, relacionar o tema do direito à cidade às discussões que vêm sendo realizadas, há alguns anos, em diversos países, a respeito da presença de monumentos que representam e exaltam figuras responsáveis por episódios de opressão e violência contra grupos sociais ao longo da História.

A mais recente discussão, no Brasil, ocorreu em face da intervenção realizada pelo grupo Revolução Periférica no monumento em homenagem ao bandeirante Borba Gato, feita pelo escultor Júlio Guerra, uma escultura monumental de 10 metros de altura, construída com argamassa, trilhos de bondes e pedras. No dia 24 de julho de 2021, o grupo fechou a pista sul da Av. Santo Amaro, cercou a estátua com pneus e ateou fogo a ela. Os manifestantes carregavam uma faixa com os dizeres: “A favela vai descer e não vai ser carnaval”. É importante destacar que Borba Gato foi um bandeirante caçador de indígenas e criminoso foragido da lei. Em seu perfil no Instagram, o grupo explica as motivações do ato:

[...] Nós que tivemos nossas terras roubadas, nossos corpos escravizados, que estamos na aldeia, no quilombo, na cidade e nas periferias do país, e que seguimos tendo nossas vidas marcadas pelo encarceramento, pelo genocídio e pelo etnocídio, não aceitaremos mais olhar passivamente para monumentos que reverenciam nosso contínuo extermínio (REVOLUÇÃO PERIFÉRICA, 2021).

Essa corajosa manifestação reacendeu o debate sobre qual seria





foto: Observatório das Metrôpoles

o destino mais apropriado para monumentos que celebram episódios violentos da história de uma sociedade, o que não é um ponto pacífico. Não se pretende, neste texto, fornecer soluções para esse intrincado problema, mas assinalar como essas manifestações e reclamações de movimentos populares também dizem respeito ao âmbito do direito à cidade. Assim, elas podem ser consideradas como iniciativas de apropriação do espaço público, do ponto de vista simbólico, e de reivindicação da memória coletiva.

Trata-se, assim, de uma das formas de mudar e reinventar a cidade, como quer Harvey, de acordo com as necessidades de seus grupos sociais, e para que esses sintam-se representados.

Como iniciativas importantes nesse sentido, cabe destacar a prática simbólica de mudança nos nomes de logradouros públicos que homenageiam participantes da ditadura militar no Brasil. Como marco importante para a concretização dessas iniciativas, Gomes (2017) destaca a elaboração do 3º Programa Nacional de Direitos

Humanos (PNDH-3), em 2008, elaborado a partir de diversas reuniões, realizadas em todos os estados brasileiros, “entre representantes do governo e da sociedade civil, envolvidos na defesa dos direitos humanos” (GOMES, 2017, p. 101). Ao todo, mais de 14 mil pessoas participaram dos 137 encontros realizados, e que “culminaram com a 11ª Conferência Nacional de Direitos Humanos e a divulgação do PNDH-3” (GOMES, 2017, p. 101).

Já em maio de 2011, foi instalada a Comissão Nacional da Verdade (CNV) apurar e esclarecer acerca das “graves violações de direitos humanos praticadas entre 1946 e 1988 [...] com o objetivo de efetivar o direito à memória e a verdade histórica e promover a reconciliação nacional” (BRASIL, 2014). Na recomendação de número 28, presente no primeiro volume do relatório produzido pela CNV, propõe-se a “revogação de medidas que, durante o período da ditadura militar, objetivaram homenagear autores das graves violações de direitos humanos” (p. 974). Entre as propostas a serem adotadas nesse sentido, está:

b) promover a alteração da denominação de logradouros, vias de transporte, edifícios e instituições públicas de qualquer natureza, sejam federais, estaduais ou municipais, que se refiram a agentes públicos ou a particulares que notoriamente tenham tido comprometimento com a prática de graves violações (BRASIL, 2014, p. 974).

Ademais, observam-se diversas iniciativas de estados e municípios para a realização dessas alterações. Gomes (2017) destaca, como exemplos emblemáticos, a alteração, em Salvador, em 2014, do nome do Colégio Estadual Presidente Emílio Garrastazu

Médici para Colégio Estadual Carlos Mariguella, nome eleito pelos próprios alunos da escola. Já em 2015, no Maranhão, o governador Flávio Dino

alterou o nome de dez escolas públicas que homenageavam em seus nomes os ex-presidentes militares. Escolas que antes ostentavam os nomes de Castello Branco, Costa e Silva e Médice (sic), passaram a homenagear figuras como o Paulo Freire, Vinícius de Moraes e outras pessoas de destaque estadual na área da educação (GOMES, 2017, p. 108).

No entanto, a situação torna-se um pouco mais complicada quando tratamos de nomes de ruas, travessas e avenidas. Nesses casos, para realizar a mudança de nomes, é necessária a aprovação de projeto de lei pelos órgãos legislativos, além de comumente existirem rejeições dessas propostas por parte dos moradores desses logradouros, em grande parte devido à burocracia causada pela mudança de endereço para recebimento de correspondências.

Em 2013, por exemplo, foi aprovada, pelo então prefeito da cidade de São Paulo, Fernando Haddad, uma lei que permitia aos moradores peticionar a alteração dos nomes de ruas que levavam nomes de figuras com histórico de desrespeito aos direitos humanos. Bastava a realização de um abaixo-assinado com a adesão de pelo menos 2/3 dos moradores de cada rua.

No entanto, após mais de um ano, nenhum abaixo-assinado foi encaminhado para a prefeitura. Já em 2016, foi criado, também na cidade de São Paulo, ainda sob a gestão de Haddad, o programa “Ruas de Memória”, que buscou

promover a alteração dos nomes de ruas, pontes, viadutos, praças e demais logradouros públicos que homenageiam pessoas vinculadas à repressão do regime militar e ressignificá-los com o nome daqueles que lutaram pela democracia, liberdade e direitos humanos (CIDADE DE SÃO PAULO, 2016).

Na mesma ocasião, também foram assinados projetos de leis que foram enviados à Câmara Municipal: um deles propôs a proibição de novas nomeações que homenageassem responsáveis por violações aos direitos humanos, e o outro possibilitou a alteração do nome do Viaduto 31 de março, que homenageava a data da instalação da ditadura civil-militar no Brasil, para Viaduto Therezinha Zerbini, referência na luta das mulheres pela anistia durante o período.

Como pudemos observar, não se trata de um processo simples, já que requer a participação e a reivindicação da sociedade civil junto ao poder público, além da própria eleição de políticos que tenham propostas ligadas à proteção dos direitos humanos. De modo similar, as reivindicações populares acerca dos monumentos presentes no espaço público são formas legítimas tanto de gerar conscientização a respeito da importância da representação simbólica das minorias sociais nesses espaços, assim como para pressionar o poder público em prol de possíveis mudanças, que também devem ser discutidas de modo coletivo, visando a garantia de mais uma forma de exercício do direito à cidade por parte desses grupos.

## **REFERÊNCIAS**

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório. Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. p. 976.

BRASIL. Relatório da Comissão Nacional da Verdade. Comissão Nacional da Verdade. 10 dez. 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em 21 de outubro de 2021.

CAFRUNE, M.E. O direito à cidade no Brasil: construção teórica, reivindicação e exercício de direitos. Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos. Bauru, v. 4, n. 1, p. 185-206, jan./jun., 2016.

CIDADE DE SÃO PAULO. Ruas de Memória. Prefeitura da cidade de São Paulo. 2 ago. 2016. Disponível em: [https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/direitos\\_humanos/direito\\_a\\_memoria\\_e\\_a\\_verdade/programas\\_e\\_projetos/index.php?p=221739](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/direitos_humanos/direito_a_memoria_e_a_verdade/programas_e_projetos/index.php?p=221739). Acesso em 21 de outubro de 2021.

GOMES, F, C. Direito à memória e à verdade e a alteração de nomes de logradouros públicos que homenageiam representantes da ditadura militar. Revista Eletrônica da Faculdade de Direito de Franca, Franca, Brasil, v.2, n.1, 2017.

HARVEY, David. Cidades rebeldes. Do direito à cidade à revolução urbana. Tradução Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LEFEBVRE, Henri. Direito à cidade. São Paulo: Centauro, 2001.

OLIVEIRA, M.L.S. Parque Augusta na luta pelo comum urbano: uma etnografia de redes e ruas. Dissertação (Mestrado em Ciências). Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2019.

REVOLUÇÃO PERIFÉRICA. Post Instagram. Instagram, julho de 2021.



**À PEDRA VÃ**



Este texto é um apelo, uma súplica, uma ânsia. Ou então uma prece. É um alarme para a necessidade de repensar a cultura do monumento. Vivemos em cidades com monumentos os quais não sabemos os nomes, nem o contexto. Passamos correndo pelas praças decoradas em pressa, sem olhar, pois a condução já está saindo. Normalmente eles representam homens brancos do passado que fizeram algo meramente memorável. E erguemos seus “legados” em pedra para mantê-los na posteridade e permanência? Sabemos bem que muitos não merecem esse privilégio ou então há assuntos urgentes mais dignos de serem memorados, mas não são. A cultura do monumento emprega a manutenção da regra, de valorizar o que já foi valorizado, recontar a história já sabida. Isso não é efetivo, muito menos movimentador.

Mas quando alguma pedra de tal tipo sofre interferências, protestos ou manifestações do povo, de pessoas vivas e em carne, pulsantes, desejantes e mobilizadoras, a preocupação cai sobre o bem-estar rochoso. Cultuamos realmente é a ordem e a permanência. O discurso memorial deve se manter intacto, perpétuo e inútil. Que barbaridade as pessoas os viverem e repensarem, se colocarem diante dos eternos homens brancos e suas obras e honras. Que horror a arte ser vivida, experimental, mutável, radical, popular e democrática.

Não estamos aqui falando sobre memória e retirar todo símbolo cultural, que isso fique bem claro, pois um povo sem memória é um povo sem consciência. A proposta aqui é justamente pensar o que é que tanto cultuamos e dizemos dignos de tal memória, de tal influência cultural e “futural”. Paola Berenstein Jacques escreve so-

bre a arquitetura da favela em seu livro “Estética da Ginga”, afirmando como sua construção se baseia no improvisado, na disponibilidade de recursos (materiais ressignificados), ela nunca se completa, está viva, em um eterno devir, adaptando-se as necessidades estruturais e familiares e eu ambiente, se moldando a partir do trabalho cotidiano. Nela não se valoriza a forma ou a permanência do material, ao contrário da arquitetura clássica, onde há um projeto, ou seja, um começo e um fim, com a funcionalidade e sentido encerrados no produto final. A obra acaba em si mesma, dentro dos planos, sem adaptações nem acompanhando os vivos. E quando há uma adaptação, é outro projeto em cima de um anterior, até mesmo inventamos uma palavra para isso: reforma, a troca de um fixo para outro. A forma é concreta e delimitada, nunca viva e modular. Mas talvez esteja na hora de cultivar o movimento, e não mais a concretude.

Esse prendimento social à ordem, à obediência, à manutenção e não à revolução, ou seja, o espírito do monumento, é o que nos traz ao cenário atual. Desmatamentos em massa, pandemia, população abandonada em fome e racismo, classe média apoiando aqueles que lhe exploram, ascensão de governos de extrema direita e fascistas, chacinas nas favelas, tudo isso está de acordo com estruturas sociais que estão desatualizadas e somente valorizam o homem branco, e elas estão precisando ser derrubadas há tempo. O monumento acaba por operar como símbolo vazio da norma, onde ele só é visto ao ser atacado, por uma reação descabida e acrítica, pregando a manutenção dessa mesma ordem que está nos levando ao fim da democracia, do mundo e da diversidade.

Frédéric Gros defende a desobediência como a execução mais humana e política possível, até mesmo democrática, entendendo-se que “a desobediência é mesmo a tal ponto justificada, normal, natural, que o que choca é a ausência de reação, passividade”. Em seu livro “Desobedecer”, ele prega pela execução crítica da vida em sociedade, onde o posicionamento político, social e individual deve ser valorizado, e a desobediência entendida como uma execução da civilidade. O desobedecer é um dispositivo de criticidade, um meio de proporcionar transformações úteis e de acordo com as necessidades reais e atuais do tecido pulsante que é a sociedade. Assim, ao dizer que “(...) desobedecer pode ser uma vitória sobre si, uma vitória contra o conformismo generalizado e a inércia do mundo”, ele acaba por empregar esse espírito antimonumento, valorizando a mesma construção viva e contínua que Jacques prega.

Talvez esses autores e todas as ideias correlacionadas a tal espírito devam ser ouvidos, pois estamos cada vez mais distantes de uma realidade saudável e democrática, mesmo possuindo maiores e melhores infraestruturas. Chegou o momento de pararmos de cultuar as pedras brancas, e começar a valorizar as tintas que os interferem, as queimadas que os assolam, derrubá-los, ressignificá-los, valorizar tudo aquilo que movimenta e inaugura estruturas. Precisamos trazer a tal arquitetura (e cultura) da favela, não em sentido de romantização da pobreza ou da dificuldade, mas permitir que as cidades e as artes sejam este tecido vivo das sobrevivências e resistências, para que não mais haja a necessidade de uma favela excluída e segmentada, mas que a cidade abra espaço para as adaptações, os “puxadinhos”, os


“arquitetos do cotidiano” e todo o movimento revolucionário voltado para as pessoas em vida que ela prega. A favela é a desobediência máxima contra o Estado genocida que prega a ordem das pessoas de pedras. Mas aqui não há mais espaço para elas, estamos matando uns aos outros e ao planeta, apunhalando a faca de dois gumes ao cultivar os símbolos de ordem e progresso. Que a arte e as cidades sejam, então, essa força reintegradora e pulsante daqueles que vivem e produzem sobre o agora, que fazem o cuidado e as mudanças acontecerem. Erguamos monumentos em honra ao movimento, à recriação e à transformação. Se faz necessário lembrar que a memória útil é aquela que nos lança para frente e não a que nos sedimenta ao passado.

## REFERÊNCIAS

GROS, Frédéric. Desobedecer. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

JACQUES, Paola B. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 4ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.



A portrait of an elderly woman with short, light-colored hair, looking slightly to the right. The image is monochromatic, with a blue tint. The text is overlaid on the lower half of the image.

**A INVISIBILIDA-  
DE DOS  
MONUMENTOS:  
ENTREVISTA  
COM GISELLE  
BEIGUELMAN**

Os fragmentos de antigos pedestais empilhados no meio das escadarias do Beco do Pinto, no centro de São Paulo, levantaram questões sobre essa arte que um dia já foi acolhida pela cidade. A começar pelas funções mais básicas associadas a um monumento: que fato histórico aquele improvável conjunto de arqueologias efêmeras e origem indefinida estaria celebrando? O que tal combinação de fragmentos quase aleatórios pretende guardar para as próximas gerações?

Essa foi a estratégia usada por Giselle Beiguelman, artista e professora da FAU-USP, nas duas intervenções que apresentou no Museu da Cidade – *Monumento nenhum* e *Chacina da luz*, no Solar da Marquesa, em 2019. Com essas instalações, a artista parte de alguns gestos subversivos para tratar do apagamento da memória no espaço público.

Na primeira, cria uma celebração ao nada e a ninguém com os pedestais encontrados no depósito do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH). Na segunda, exhibe oito esculturas neoclássicas derrubadas em uma depredação no Jardim da Luz, reproduzindo-as deitadas no chão tal como foram encontradas – um ready made do esquecimento, como chama. Junto com as bases que nada sustentam da primeira instalação, as peças tombadas, sem a imponência da verticalidade, neutralizam o princípio do monumento – a nada celebram e tampouco pretendem perpetuar por muito tempo.

Beiguelman, em entrevista ao *Ideia de Monumento*, relata que há uma situação muito complexa em São Paulo, e também no Brasil todo, que é o da invisibilidade dos monumentos. Muito se discute



sobre o *Monumento às Bandeiras* ou a escultura em homenagem à Borba Gato e, para ela, sim, eles são um problema, mas o fato é que há muitos outros monumentos que também são problemáticos, porém não os vemos.

“Se você vai no Pateo do Collegio, o monumento que tem ali, *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo*, de Amadeu Zani, é o mais cruel de São Paulo, do meu ponto de vista. Muito mais do que dois Borba Gatos juntos. Se você olhar o monumento vai ver que, apesar de ser um dos poucos monumentos da cidade de São Paulo que retrata personagens indígenas, essas figuras aparecem submetidas a rituais de dominação pela catequese e pelo trabalho forçado, importantes para consolidar a imagem do ‘índio civilizado’ e ‘purificado’ pela religião. Os indígenas estão registrados na base da coluna, curvados, erguendo as casas da vila e a igreja e reaparecem novamente abaixo, no pedestal, em cenas que os introduzem à religião católica. Na base de tudo, estão as autoridades portuguesas da época e o Papa Júlio III, todos homens brancos. No alto do conjunto, intocável e esvoaçante, uma figura feminina representa a cidade de São Paulo, coroando os fundadores, com um ramo de louros e uma foice na mão, louvando a glória e o labor. Ela não tem participação na construção da cidade, que é narrada no pedestal e na qual nenhum negro aparece, como se não houvessem participado da história. No seu arranjo simbólico e plástico, *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo* traduz uma versão que se projetou culturalmente ao longo do século XX. Uma São Paulo que tem no seu DNA o catolicismo e o trabalho e apagou de sua memória as histórias de seus povos originários, sua população

afrodiaspórica, suas mulheres e as vítimas da Inquisição.”

Este monumento hoje encontra-se inteiramente tomado por moradores de rua, fato que é muito comum na cidade. Os monumentos são ocupados e pichados e, segundo Beiguelman, essa tensão é constitutiva de uma possibilidade de pensar em outros patrimônios. Dessa forma, é muito recorrente a discussão de que o Brasil não sabe dar valor a sua arte, nem cuidar dos seus patrimônios. “Mas não é essa a discussão dos meus projetos” – coloca a artista – “o que eu busco discutir é: o que explica esse vácuo entre nós e o patrimônio? Uma chave sem dúvida é o descolamento e é essa a maneira como a história do Brasil vai criando mecanismos de política do esquecimento, que são tão violentos quanto as políticas de interdição. Óbvio que nós temos políticas de intervenção, de discussão, de acesso a documentos; porém, o que tem sido talvez mais eficiente na história do país, tenha sido as formas como foram sendo criadas estratégias para que a história seja algo totalmente deslocado e descolado da nossa experiência enquanto sociedade civil.”

“O patrimônio não são as coisas em si, mas a relação das  
pessoas com as coisas”

Uma das questões mais urgentes que cerca este assunto atualmente é, sem dúvidas, o que fazer com esses monumentos? Há quem diga que essas peças todas deveriam ir para um museu, mas que museu neste país pode abrigar peças deste suporte? Que utopia é

essa de que há algum museu que possa abarcar esculturas indevidas, racistas e colonialistas?

Parafraseando a sua colega Flávia Brito, especialista em patrimônio, Beiguelman diz que patrimônio não são as coisas e sim a relação com as coisas. “Então, primeiro devemos romper com essa noção que o patrimônio é a coisa em si, do tipo é ‘o’ Borba Gato do Júlio Guerra”, comenta a professora.

Assim, segundo a artista, a questão não é apenas qual museu seria capaz de dar conta de tudo isso, e sim se tudo pode ir para dentro de um museu e se as ocupações não seriam formas mais dinâmicas, mais densas e mais exigentes com nós mesmos de repensar esse patrimônio.

Questionada sobre quais seriam as possíveis alternativas, Beiguelman argumenta: “Então que esse *Monumento às Bandeiras* seja colocado dentro de um complexo que o discuta ali mesmo, até porque não é por acaso que ele está no Ibirapuera. O caso do *Monumento às Bandeiras* ainda tem um sentido de local, ele não foi projetado para lá, ele ficou anos na gaveta. Ele foi pensado no contexto das comemorações cívicas de 1922, do Centenário da Independência. Por inúmeras circunstâncias ele não saiu. Conseguiram desengavetar isso só no IV Centenário, que é o momento em que o projeto modernista se impõe na cidade de São Paulo. Então será que a gente tem que tirar tudo do lugar? Muitos monumentos têm sentido no lugar que são mais dolorosos. Outros são monumentos que são passíveis de, sim, serem levados para uma instituição que deveria ser um local que discuta conjuntos monumentais, ao invés de um monumento.”

Para a artista, o que tiver que ser mantido em lugar público deve e pode ser mantido, desde que convidem também, como interlocutores, os grupos que se sentem ofendidos por essa presença. “Tempos atrás participei de um debate com a Moara Brasil e ela disse algo mais ou menos assim: ‘se eu olho pro *Monumento às Bandeiras* é a mesma coisa que para você ver o Hitler esculpido na porta da sua casa’, as histórias traumáticas reverberam de maneiras diferentes entre os grupos sociais que foram ofendidos e oprimidos por essas práticas. E são esses grupos que precisamos aprender a escutar” diz Beiguelman.

### A ideia de contra-monumento

O termo “monumento” vem do latim *monere* que significa advertir, exortar, lembrar. Na Antiguidade, a tradição de construção de monumentos esteve ligada mais à comemoração (de vitórias bélicas) do que à ideia de advertir. Foi depois da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, no contexto do processo de memorização de Auschwitz, que se desenvolveu uma estética do que se tornou conhecido como anti-monumento, que, de certa maneira, funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre. Desse modo, o sentido heroico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança da violência e de homenagem aos mortos.

A Alemanha, por exemplo, sendo um lugar com um passado traumático muito presente, criou estratégias muito fortes de tensões do patrimônio. O *Monumento contra o fascismo* (1986), de Jochen

Gerz e Esther Shalev-Gerz, por exemplo, é uma obra que em pouco tempo desapareceria. Ou seja, a obra cuja finalidade natural é fazer lembrar um fato, passava a habitar o liame do esquecimento.

Nesse sentido, Beiguelman comenta: “Têm tantos patrimônios que já foram apropriados para outros fins – tantas arquiteturas já foram convertidas em museus e em outros lugares – por que não pensar que a cidade pode dar lugar a isso? Sou muito refratária a essa ideia de retirar todos os monumentos e colocar outros nos seus lugares. Precisamos criar formas de tensioná-los e questioná-los nos seus marcos. O monumento é uma figura retórica da história da arte no século XIX. E eu não sei se ele continua fazendo sentido hoje. Precisamos ter mais monumentos? Memoriais no sentido contemporâneo, não são oráculos para você ficar endeusando. Por isso essa ideia de contra-monumento é muito importante na discussão sobre memórias traumáticas.” Com isso, a artista ainda ressalta que: “As estéticas da memória contemporânea têm que entrar na discussão das políticas de memória, tendemos a continuar fazendo monumentos mais caretas do que na época que colocavam homens brancos sobre cavalos.”

Dado os depoimentos relatados por Giselle Beiguelman, então, fica evidente a urgência em pensar sobre a política do esquecimento dos monumentos e, mais do que isso, a necessidade de novas medidas que não necessariamente apaguem da nossa memória a sua existência, mas que intensifiquem o que a sua construção nos trouxe para a nossa história.



ARTISTAS



ARTISTAS

# ANA BIA NOVAIS

## MURALHA

2021

lambe-lambe bordado, linha de algodão sobre papel cru, dimensões variáveis





AMOR

NÃO

DÓI

AMOR

NÃO

DÓI

ANABIA  
NOVAIS



Partindo do conceito de igualdade de gênero, da luta contra as altas taxas de feminicídio e de relacionamentos com caráter abusivo – tanto fisicamente quanto psicologicamente –, temos a obra de Ana Bia Novais, *Muralhas* (2021).

Utilizando-se do lambe-lambe e do bordado como suporte para monumento que fora espalhado por caminhos cotidianos da periferia do Rio de Janeiro, a artista busca enfrentar tais eventos, notificar e acalantar as vítimas com a seguinte frase:

### ***AMOR NÃO DÓI***

Quando questionada sobre a particularidade do suporte escolhido, é evidenciado pela artista que a linguagem adotada rompe a imortalidade e imutabilidade do objeto, dado ao fato de que o lambe-lambe irá se degradar no decorrer do tempo; sofrendo alterações em sua natureza e público – ocupando, principalmente, locais marginalizados. Também se sobressai a escolha circunstancial do bordado para a escrita; exprimindo o “fazer feminino” e as marcas que foram “costuradas” no decorrer da trajetória de diversas pessoas, sobretudo, as mulheres.

Através de tal mensagem, Novais convida o espectador para refletir sobre as representações de amor distorcidas e violentas enraizadas na anamnese da população que perduram séculos e que são vistas como comuns em diversos países.

# CATIUSCIA DOTTO

## MONUMENTOS PARA UM FEMININO VIOLADO

2021

gesso, 10 x 5 x 3 cm, registros visuais de ação

















Catiuscia Bordin Dotto traz com seu trabalho *Monumentos para um feminino violado* (2021) um afronte sobre o lugar do corpo feminino nas artes e no mundo. Partindo de reflexões e vivências próprias, a artista espalha réplicas de seus seios feito a gesso por pontos naturais e distantes do olhar público. O seio feminino, tão sexualizado e, em mesma medida, censurado, é aqui tratado como uma experiência libertadora para suas portadoras. Retirar de seu próprio corpo a sua (re)produção é tirar do peito, em alguma medida, o peso que o feminino implica numa sociedade patriarcal.

A escolha do gesso para Dotto é o lugar de antimonumento. Não mais para o espetáculo dos homens, para os olhos objetificadores, os seios são expostos, ou até mesmo libertos, em lugares não espetaculares, ao natural e à solitude. Estão entregues às intempéries do tempo e da chuva, sujeitos, como a própria artista diz, a serem destruídos pouco a pouco, assim como “as pequenas violações diárias que matam o feminino, que o fazem esvair-se”. Assim, matéria e corpo se confundem e relacionam, ambos se desfazendo, cada um por sua via, numa tentativa de se colocar contra opressões sistêmicas e coletivas num mundo onde gênero é uma hierarquia.

Catuisia Dotto traz consigo - e deixa por aí - a experiência do seio antimonumental a partir de explorações suas em caminhos de trilhas, acompanhada por mulheres e as vezes homens, e, quando sem a presença deles, acompanhada pelo medo e vulnerabilidade. Seu processo é coletivo e andarilho, colocando em perspectiva quais são os caminhos disponíveis a esses corpos femininos, para onde podem se encaminhar de peito exposto. O carregar do seio é

um marco do corpo e um lembrete do perigo, o qual a artista tenta subverter em seu trabalho, buscando espaços onde seu monumento pode se fazer em soltura. A liberdade acaba sendo pensada não como uma alteração do corpo ou das pessoas, mas como um lugar de permissão, à dor e à cura, instigando os processos significativos para que se estabeleçam novas relações sobre o feminino em resistência a um mundo esmagador.



# SILFARLEM OLIVEIRA

## ÁGUA DE COLONIAL CALDAS DOS BORORENOS (MINIMONUMENTO)

2021, trabalho composto por três partes separáveis:

**cartaz,**

**formato A3, imagem JPG**

**(p. 101)**

**bula**

**impressão p&b (a partir de PDF), 29,7 x 17 cm**

**(p. 102 a 105)**

**jingle**

**01'03", áudio MP3**





# CALDAS dos BORORENOS

COMPANHIA  
DESCOLONIZADORA  
*ações e intervenções*



Sto. Amaro do Cubatão,  
Grande Florianópolis/SC

## Água De Colonial

com Sassafrás  
e Capim-Limão Brasileiro

Fique atento à visita do caixeiro viajante com sua vitrine  
e banca ambulante na esquina e museu perto de você!

Use Água De Colonial sobre sua casca corpórea e desfrute  
dos benefícios estéticos-descritivos-sensoriais com a refrescante  
e revigorante solução de limpeza corporal anticolonial  
e minimonumento Caldas dos Bororenos.

Seu composto fito-energético tanto neutraliza substâncias e elementos discriminatórios  
incrustados nos corpos e camuflados na vida quanto auxilia os corpos acometidos  
pela discriminação. Recomendada no tratamento e combate às narrativas de invisibilidade,  
ao racismo estrutural e aos discursos de ódio.



CALDAS dos BORORENOS  
*Água De Colonial*®

solução de limpeza corporal anticolonial e mínimonumento 

Companhia Descolonizadora Ações e Intervenções tem o prazer de apresentar seu novo produto cosmético-estético popular de limpeza corporal anticolonial. A nova *Água De Colonial Caldas dos Bororenos* mescla em sua fórmula revulsiva e desintoxicante substâncias nativas com elementos históricos do passado e do presente. Por isso, fazemos questão de lembrar que, embora o invólucro seja novo, seu conteúdo ativo não tem nada de novo. Existe desde antes de 1500, desde antes da chegada dos europeus ao continente Abya Yala (América). As águas, as plantas e os povos ameríndios que aqui habitavam na era pré-colombiana são a essência desta proposição cosmética anticolonial. As semelhanças com as tradicionais e populares “águas de colônia” não são gratuitas. Acrescentamos à solução elementos anticoloniais (estéticos-sensoriais-descritivos) que transformam água de colônia em **ÁGUA DE COLONIAL** e a batizamos com o nome de **CALDAS DOS BORORENOS** em homenagem aos povos indígenas que viviam na região da Serra do Tabuleiro e utilizavam as águas termais do Rio Cubatão. Após conquistar o litoral, os desbravadores invasores entraram mata adentro. Com o avanço da colonização sobre territórios indígenas localizados nos vales, sertões e serranias do que hoje chamamos Santa Catarina, os Bororenos

da Serra do Tabuleiro, para outros Xokleng, lutaram e resistiram durante anos, até que em 1818 suas águas mornas foram definitivamente ocupadas e, mediante Decreto Real, transformadas em estância termal posteriormente batizada de Caldas da Imperatriz. A litogravura “Chefe dos Bororenos partindo para um ataque” (1834) de Jean Baptiste Debret ilustra e relata a presença e resistência dos Bororenos. Por sua vez, o historiador Benedito Prezia acredita que os Bororenos são uma miscigenação de indígenas com negros africanos que haviam fugido da escravidão. E o que sabemos disso? O que sabemos dos massacres cometidos contra os povos indígenas? O que sabemos das histórias de resistência? O que sabemos sobre as alianças e revoltas cafuzas e caboclas? Muito pouco. Como sugere o arqueólogo Rodrigo Lavina, a história dos povos indígenas de Santa Catarina é quase a História de povos invisíveis. Portanto, Caldas dos Bororenos, enquanto proposição estética, é uma *Água De Colonial* que tem como fito primordial agir sobre o corpo para reativar aquelas substâncias ancestrais do agora e elementos históricos que têm sido sistematicamente eliminados, apagados e desconsiderados, principalmente no que diz respeito ao modo de vida e visão de mundo dos povos ameríndios.

#### **PROPRIEDADES DA ÁGUA DE LIMPEZA CORPORAL ANTICOLONIAL**

Composição: água termal, álcool de Cereais, propilenoglicol, Tutol (tintura de Sassafrás - *Ocotea Prestiosa Mez*), óleo essencial de Capim-Limão Brasileiro (*Elionurus Muticus*), metil- e propilparabeno. Cada frasco contém 120 ml de formulação.



Com relação às características fito-energéticas, os dois principais ingredientes desta solução são a água termal hidromineral dos Bororenos e o Tutol (Sassafrás). Nas beiras da Serra do Tabuleiro, as caldas dos Bororenos jorram dos braços do Rio Cubatão a uma temperatura de 39 °C. Essa água, por si só, possui propriedades medicinais/curativas fitoterapêuticas. Muito provavelmente, foram os banhos nas águas mornas do Cubatão que proporcionaram aos Bororenos/Xokleng energia vital para lutar contra as adversidades e as intempéries da vida, entre elas a invasão branca e suas pestes. Por conta de suas propriedades curativas anticoloniais, desintoxicantes e hidratantes, as Caldas dos Bororenos é hoje considerada uma potente Água De Colonial. Por sua vez, oriundo do Alto Vale do Itajaí, o Tutol (Sassafrás) – árvore ameaçada de extinção devido à intensa extração madeireira no século passado – é utilizado pelos Laklânô/Xokleng como medicina tradicional. Antigamente, além de ser usado como medicina, em infusões e banhos, o Tutol também era usado pelos Xokleng como ritual de cura espiritual. Diante de situações de risco, essa planta aparecia como símbolo de ajuda nas transições difíceis. O Tutol (a Canela de Sassafrás) é uma árvore cheirosa e sua tintura dá à Água De Colonial uma cor translúcida levemente amadeirada. Assim, unindo a força das fontes mornas com a força da floresta, a água termal hidromineral dos Bororenos e a tintura de Sassafrás formam a base ativa da solução de limpeza corporal anticolonial. Associado aos dois elementos, um terceiro, o Capim-

Limão Brasileiro, também conhecido como Capim-Carona, planta nativa do Sul do Brasil, completa a composição proporcionando um suave e potente aroma caboclo. **Obs.:** esta solução fito-energética não possui ação farmacológica.

---

### USOS E BENEFÍCIOS DA SOLUÇÃO DE LIMPEZA CORPORAL ANTICOLONIAL

Do ponto de vista cosmético, a proposta desta Água De Colonial não é ter cheiro acentuado e durador. Ela não é um perfume, nem uma água de colônia propriamente dita, e sim um composto (estético-sensorial-descritivo) de limpeza corporal anticolonial. Recomendamos seu uso sobre a epiderme para o tratamento e o combate às narrativas de invisibilidade, ao racismo estrutural e aos discursos de ódio. Ela tanto neutraliza substâncias e elementos discriminatórios incrustados nos corpos e camuflados na vida quanto auxilia (trata) os corpos acometidos pela discriminação. Por isso mesmo é indicada para todos os tipos de pele. Além disso, como água purificadora, pode ser usada em rituais para desintoxicar o meio envolvente agindo contra a desidratação das energias vitais provocada pelo desenvolvimentismo predatório. A água termal dos Bororenos junto com o álcool de cereais alivia, o Tutol (tintura de Sassafrás) fortalece e o Capim-Limão Brasileiro, com seu aroma refrescante, completa o processo de limpeza corporepidermica. Use ÁGUA DE COLONIAL sobre sua casca corpórea e desfrute dos benefícios estéticos-descritivos-sensoriais com a PRESENÇA dos Bororenos, dos



Xokleng, dos Kaingang, dos Guaranis/Carijós e de tantos outros povos que lutaram e ainda lutam pela sobrevivência da vida e da (bio)diversidade.

---

#### **ADVERTÊNCIA**

Em caso de irritação, ou intolerância aguda à diversidade, suspender o uso da Água De Colonial.

---

#### **FRASCO / MINIMONUMENTO**

A *Água De Colonial Caldas dos Bororenos*, por ser um produto duplamente estético, além de prevenir e tratar os corpos com seu composto de ação fito-terapêutica, rico em substâncias anticoloniais eficazes no combate aos efeitos nocivos do desenvolvimentismo predatório, age também como intervenção descritiva, fazendo frente aos monumentos e narrativas coloniais. Enquanto em algumas partes do mundo estátuas de escravocratas e desbravadores são contestadas e derrubadas, em outras, monumentos aos colonizadores e aos centenários coloniais seguem sendo erguidos. Basta olhar ao redor para perceber a presença massiva de homenagens à colonização (estátuas, praças, portais, placas, ruas etc.) e a ausência (ou ínfima presença) de símbolos e de narrativas que descrevam, representem e indiquem a presença dos povos indígenas. Diante desse quadro, nós, produtores da Água De Colonial, perguntamos: em vez de homenagear o pioneirismo europeu e seus ilustres personagens com novos monumentos, não deveríamos, como forma de combater a invisibilidade discursiva, realizar ações

e intervenções (contra monumentos) em memória aos povos indígenas que juntamente com os recursos naturais (seus parentes) foram exterminados em nome do projeto civilizatório? Quem contará a história dos povos desaparecidos, quem falará os nomes daqueles que foram aniquilados? Que ruas, que praças, que monumentos, portais e placas serão erguidos em nome dos indígenas que foram caçados pelos então denominados bugreiros? Que frascos contarão e conterão as suas memórias? Que brumas e palavras acusarão a presença dos povos da floresta? Quais epidermes corporais absorverão os antídotos que desabilitam as narrativas que mascaram a existência dos que aqui viviam antes da colonização e que com ela foram invisibilizados e apagados? Assim, em resposta a essas indagações, a Companhia Descolonizadora propõe que cada frasco de Água De Colonial seja contemplado como um minimonumento. Um minimonumento móvel envasado em memória aos povos indígenas exterminados em decorrência da colonização e dos atuais processos de depredação dos recursos naturais. Cada frasco exposto, seja aonde for, é um objeto/intervenção que sinaliza a presença e o retorno dos Bororenos, dos Xokleng, dos Kaingang, dos Guaranis/Carijós e de tantos outros povos indígenas que habitavam e ainda habitam o continente Abya Yala. Conhecemos muito pouco sobre a perspectiva de vida ameríndia, o que acaba dando margem ao incremento de posições que reforçam a ideia de que não havia nada aqui antes da chegada dos colonizadores. Além disso, passados mais de 500 anos da implementação do projeto

colonial, a exploração das terras indígenas e dos recursos naturais nelas existentes continuam em marcha. Atualmente ações extrativistas e predatórias, ligadas ao agro-negócio, exploração de minerais e extração de árvores, apoiadas por governos e bancadas legislativas com os mesmos interesses, tem promovido ataques contra os povos indígenas e seus territórios (derrubada de árvores, queimadas de áreas para grilagem, garimpo, discursos de ódio e assassinato de lideranças). Nós da Companhia Descolonizadora queremos, com as Caldas dos Bororenos e suas substâncias fito-energéticas, seus elementos estéticos, sensoriais e descritivos, aproveitar a oportunidade para alertar sobre a importância dos povos indígenas na luta pela proteção ao meio ambiente. Como afirma Ailton Krenak, as pedras e os rios não são recursos a serem devorados e consumidos, as pedras e os rios são seus parentes. Daí a relevância, até mesmo para nossa sobrevivência, de conhecermos e reconhecermos as histórias de resistência indígena, seus costumes e formas de lidar com o mundo, suas cosmovisões e modos de vida. Dito isso, recomendamos que após o uso da Água De Colonial, o frasco/mini-monumento seja mantido exposto em lugar visível. Com esse singelo gesto, cada pessoa-usuária ajuda a combater as narrativas de ocultamento vigentes em nossos dias.

---

### PRECAUÇÕES E CONSERVAÇÃO

Após o uso, certifique-se que o frasco esteja corretamente tampado, evitando derramamentos indesejáveis. Manter longe do alcance das crianças, em lugar fresco e ao abrigo da luz solar.

---

### EQUIPE DO PROJETO ÁGUA DE COLONIAL CALDAS DOS BORORENOS

Representante/distribuidor/caixeiro viajante:  
Silfarlem Oliveira

Voz escrevedora:  
Araribóia

Produção e assessoria de imprensa:  
Carolina Moraes

Projeto Visual:  
Tina Merz

Serigrafia:  
Valdeci (Nico) Nunes

Acompanhamento farmacêutico acadêmico e laboratorial:  
Prof. Dr. Thiago Caon do Departamento de Ciências Farmacêuticas da UFSC e Profa. Dra. Karen Lulse Lang do Departamento de Farmácia da UFJF

Farmacêutica Responsável:  
Ana Elisa Righetti CRF/SC n. 4268

---

### COMPANHIA DESCOLONIZADORA ações e intervenções

Santo Amaro do Cubatão,  
Grande Florianópolis/SC

Instagram: @companhiadescolonizadora  
Email: ciadecolonial@gmail.com

---



Silfarlem Oliveira, representante da Companhia Descolonizadora, propõe a criação de uma ideia de monumento com *Água De Colonial Calda dos Bororenos* (2021) a partir de três peças: o cartaz representando o minimonumento; a bula que simboliza a placa; e o jingle cativante como instrumento de divulgação do produto. A obra apresenta semelhanças visuais na sua composição com as águas de colônias tradicionais vendidas por caixeiros viajantes com o acréscimo de elementos e ingredientes “estéticos-sensoriais-descritivos” de um revés anticolonial.

O seu nome, por exemplo, vai além da proximidade entre as expressões “de colônia” e “decolonial”. Bororenos é uma homenagem aos povos indígenas que viviam e resistiram na Serra do Tabuleiro até 1818, quando “suas águas mornas foram definitivamente ocupadas e, mediante Decreto Real, transformadas em estância termal posteriormente batizada de Caldas da Imperatriz.”

Com exceção do seu fim, pouco se sabe sobre os Bororenos e os outros povos indígenas e, supostamente, miscigenados da região. *A Água De Colonial* pretende tratar esse problema ao agir sobre o corpo do seu usuário e então “reativar aquelas substâncias ancestrais do agora e elementos históricos que têm sido sistematicamente eliminados, apagados e desconsiderados, principalmente no que diz respeito ao modo de vida e visão de mundo dos povos ameríndios”.

*Calda dos Bororenos* é uma obra irônica que engloba várias questões sobre o monumento. Ela pode ser interpretada tanto como um questionamento sobre a comercialização da memória quanto como uma crítica à existência de monumentos coloniais. Além disso,

enquanto de um lado *Água De Colonial* se refere ao coletivo quando informa sobre o apagamento histórico dos povos indígenas e negros, consequência da imposição de discursos coloniais. Por outro, ela traz uma proposta de tratamento terapêutico fitoenergético individual prático-sensorial-reflexivo composta por: Sassáfras (Tutol), planta usada tradicionalmente pelos Laklãnõ/Xokleng em rituais para espantar a morte, e a vitalizante água morna dos Bororenos.





# MARCELO MASAGÃO

## BANDEIRAS

2021

fotografia, 50 x 8 cm

(detalhe na página ao lado)







Um dos mais famosos cartões postais da cidade de São Paulo é o *Monumento às Bandeiras*, escultura monumental de Victor Brecheret instalada em 1954 em frente ao Parque Ibirapuera. Apesar do monumento ser feito por quem muitos consideram ser o escultor mais importante do Brasil e ser uma das poucas esculturas da cidade tombadas pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT), o monumento é alvo de diversas discussões e ataques anualmente.

A relação de São Paulo com os bandeirantes é algo complicado de entender, principalmente para alguém de fora. A cidade exalta os sertanistas como heróis nacionais e a razão de seu sucesso. Por anos livros didáticos os descreviam de tal forma, a mudança dessa visão nas instituições educacionais mudando de forma lenta e gradativa. Os bandeirantes, apesar de desbravarem o território Sul-americano e contribuírem para a dimensão continental do Brasil atual, foram responsáveis pela morte de milhares de indígenas – não somente pela violência, mas também por doenças desconhecidas pelos povos originários – como também de negros escravizados que teriam fugido por suas liberdades.

A obra do Brecheret não é a única a exaltar os bandeirantes, mas certamente é a mais famosa de todas. Sendo assim, se tornou um gosto azedo na boca daqueles que veem a exploração do interior brasileiro como realmente foi; banhado em sangue de indígenas e negros.

O pesquisador de imagens Marcelo Masagão apresenta uma versão modificada da famosa obra: *Bandeiras* (2021), uma fotografia

panorâmica de 50 x 8 cm criada tirando várias fotos do monumento original de diversos ângulos e fundindo alguns aspectos da obra com outros, formando um monumento quase amorfo. A foto retira os elementos da escultura do Victor Brecheret e os une de forma que o sentido da mesma é esquecido e o resultado final é um amalgamento de componentes aparentemente aleatórios.

Com um centauro reverso (corpo de homem e cabeça de cavalo), pessoas que puxam e empurram elementos vazios para o nada, um corpo decapitado e pessoas em justaposição de modo com que algumas pareçam sair de outras, a fusão de elementos do Monumento às Bandeiras de Masagão acaba por desfigurar a escultura original e criar uma nova ideia a partir dos mesmos elementos.



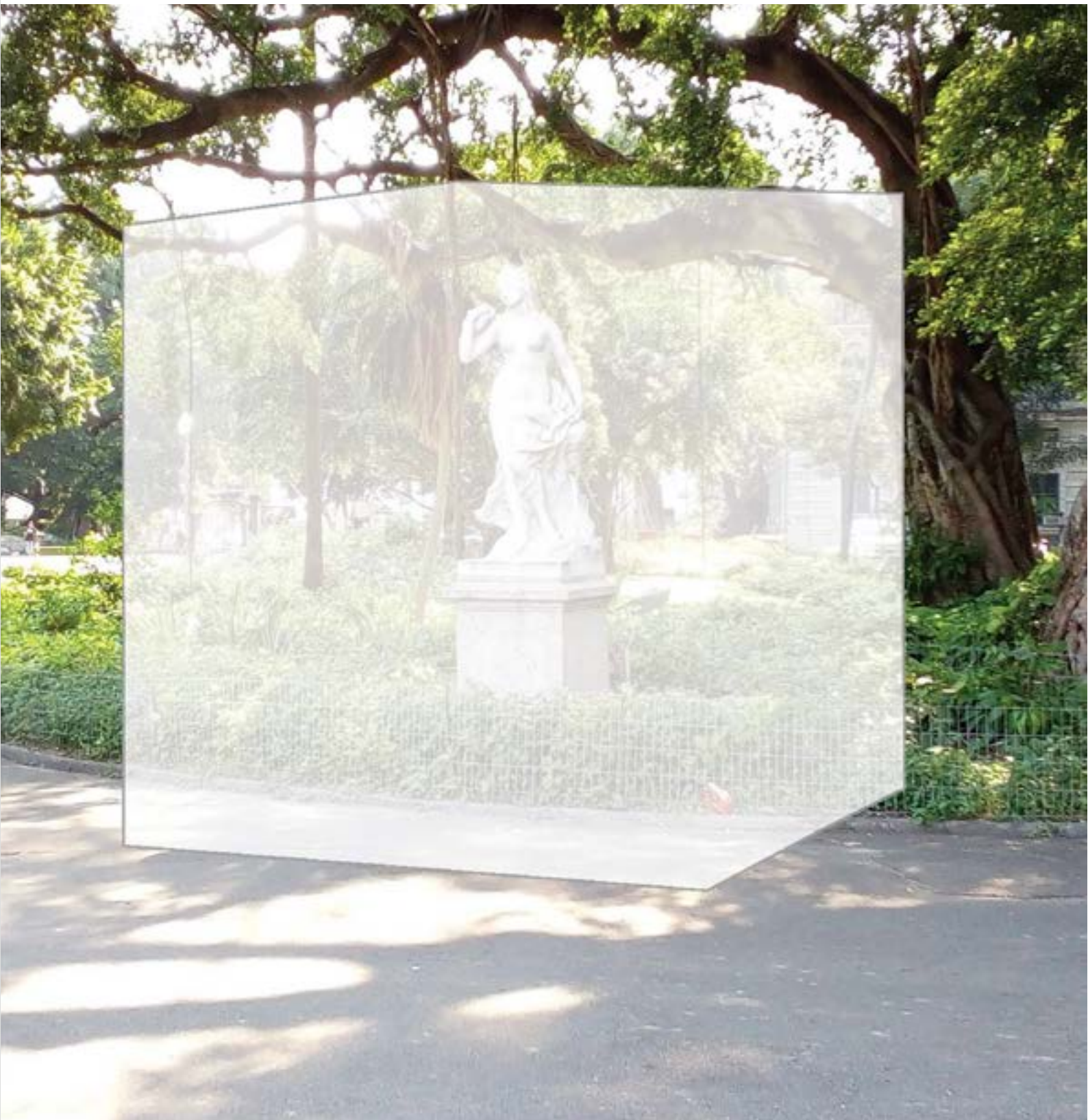
# JULIA ARBEX

**RAREFEITA**

2019

instalação, 400 x 400 x 400 cm cada







Simulação da localização das quatro estufas no Campo Santana, Rio de Janeiro







Monumentos *Primavera, Verão, Outono e Inverno*, realizados em 1880









Simulação da estufa no monumento *Primavera*



Simulação da estufa no monumento *Inverno*





Simulação da estufa no monumento *Verão*



Simulação do interior da estufa com o sistema de irrigação com borrifadores

Dentre os 13 monumentos abrigados pelo Campo de Santana, no Centro do município do Rio de Janeiro (RJ), nasce *Rarefeita* (2019), um projeto artístico que toma posse dos quatro monumentos dedicados às estações do ano. De caráter interventivo sobre eles, a obra apresenta uma instalação de quatro estufas irrigadas, cada uma abrigando uma estatueta: *Verão* e *Inverno*, de Paul Jean Baptista Gasg, e *Primavera* e *Outono*, de Gustave Frédéric Michel.

Formadas por quatro espaços de 4m<sup>3</sup> e revestidas por uma tela translúcida branca, as estufas, com a ajuda da umidade gerada por um borrifador de água, elabora uma espécie de micro clima. À vista disso, mediante a soma da atmosfera fabricada à poluição pré-existente no mármore da estátua, Julia Arbex aborda as possibilidades de gerar algo – o crescimento de musgo, talvez. É nesse conceito que a obra se dispõe.

Para entender *Rarefeita* em sua totalidade, necessita-se ter em mente a crescente influência do homem sobre a Terra, tendendo a questionar a atual capacidade humana de moldar a paisagem global. Fundado nisso, o projeto metaforiza as mudanças climáticas que as quatro estações vem sofrendo e nos apresenta a possibilidade de especular sobre quais serão as consequências dessas ações: tanto o que virá da urbanização desenfreada, quanto o que poderá a ser produzido por dentro os micro espaços do mármore. Contudo, aliás, ao utilizar água e vapor, a artista explora noções de vida, elemento de importância significativa para conceber a obra.

De quebra, ao considerar o espaço no qual o projeto se acomoda, nota-se que a intervenção não poderia estar melhor localizada.

O Campo do Santana, um parque na atual Praça da República, é uma das poucas áreas que sobreviveram à urbanização de um vasto campo antes conhecido como Campo de São Domingos. Em virtude de ser uma das áreas livres que restaram, é justo que o parque seja facilmente entendido como um “respiro verde” no meio do concreto, sendo um símbolo físico de persistência à urbanização.

À vista disso, portanto, a intervenção artística *Rarefeita* apodera-se de um espaço famoso quanto à memória coletiva e à representação histórica, no intuito nos obrigar a encarar uma série de questionamentos relativos ao avanço do domínio do ser humano sobre a natureza e, ostentando um ideal transformador, transmite, análoga ao Campo de Santana, uma mensagem de esperança no desabrochar de algo resistindo à pedra.



**RENAN**

**MARCONDES**

**RUMOR**

**2021**

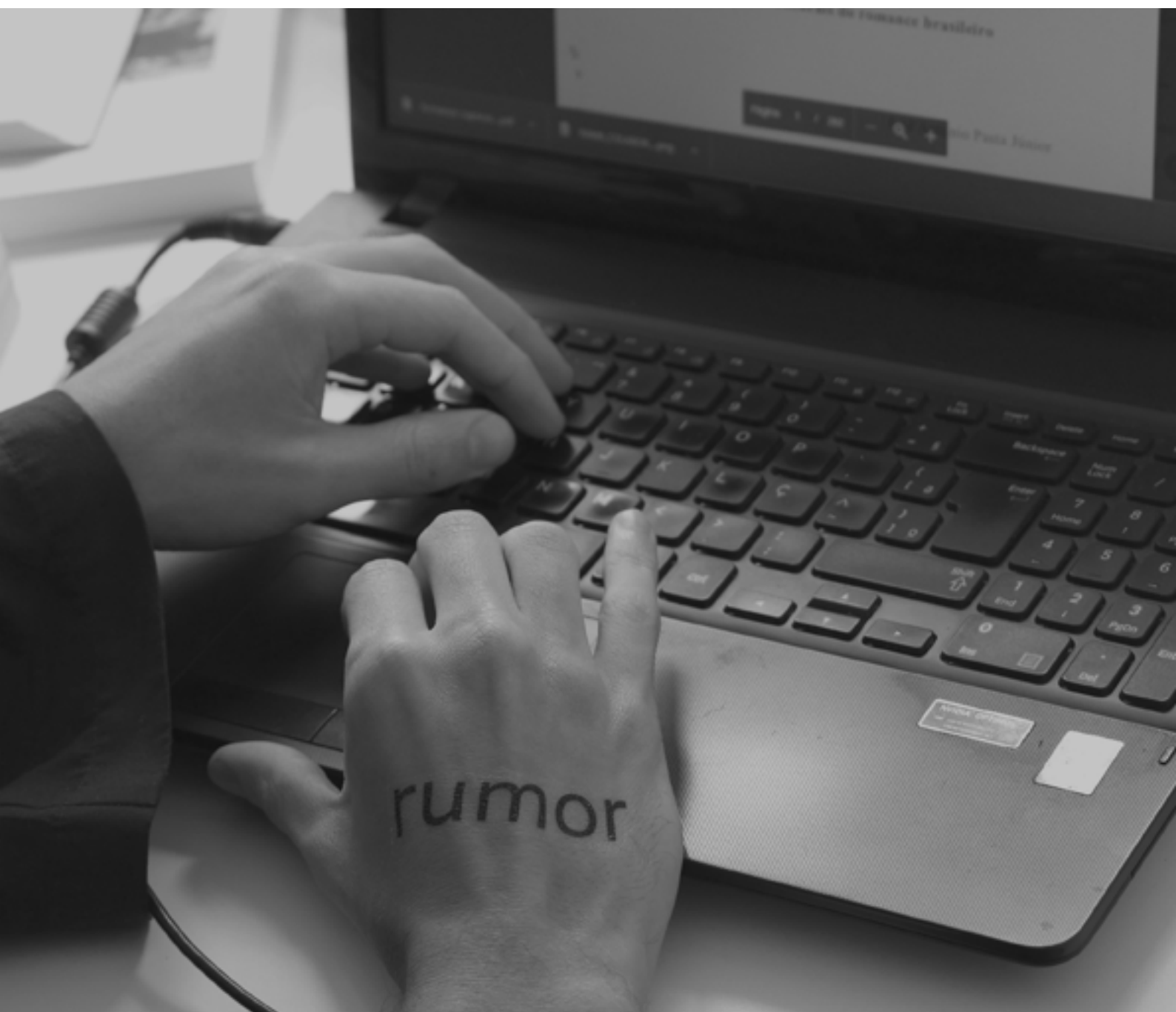
**escrita na palma da mão e voz sussurrada**

**ação performática, dimensões de ação e duração variáveis**









Rumor deriva do latim *rumoris* e tem como sinônimo o ruído, o incômodo. É também uma expressão que designa a fofoca e o boato. Em *Rumor* (2021), Renan Marcondes propõe um monumento efêmero, que não existe na fisicalidade do espaço. Invisível, segundo o artista. A proposta de ação consiste em: “A pessoa A deve escrever, na palma de sua mão, a palavra RUMOR, em letras de fôrma. Ao encontrar outra pessoa B disposta a ouvir, a pessoa A deve levar essa mão perto da sua boca e sussurrar no ouvido da pessoa B. A frase sussurrada deve começar com uma verdade recorrente ou pessoal, ser seguida por “quer dizer” e ser finalizada com uma substituição dessa verdade.”

Assim, o monumento proposto por Marcondes é justamente a própria palavra; por meio da progressão da mesma o rumor surge como consequência. O participante tem a soberania de levar o outro a crer em sua verdade que, através de uma adição de palavras, torna-se cada vez mais controversa. Embora não seja contada uma mentira, a ação gera de fato uma atmosfera de suspensão dúbia entre os participantes, isso porque, ao tentar convencer o outro de sua verdade, é inevitável o uso da manipulação. Além da oralidade, tal ação envolve uma corporalidade, que, a meu ver, é acidentalmente erótica pois envolve uma aproximação entre A e B por meio do sussurro e também do próprio segredo, segundo o artista.

Nessa ação, Marcondes nos convida a construir um monumento de uma materialidade outra, mas não somente; porque se trata, na verdade, de uma proposta de experiência que coloca em questão a própria ideia de monumento tanto quanto sua preservação. Levando

em consideração que nem todo fato histórico prescinde de uma prova histórica — documentos, registros, monumentos — sempre existiram múltiplos modos de preservação de um patrimônio imaterial. As lendas, mitos, danças, cânticos, entre tantos outros são um exemplo. Embora estejamos falando de um monumento “invisível”, controversamente ele se torna uma possibilidade de experiência possível.

Le Goff, no texto “Documento/Monumento,” de 1994, afirma que todo documento/monumento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso, e que cabe ao historiador olhar criticamente para tais testemunhos. O documento, portanto, não é inócuo. Podemos pensar *Rumor* nesse sentido: ao propor a fala como monumento, Marcondes lança ao mesmo tempo seu desafio: o que de fato é verdadeiro, falso? E ainda: o que há de falso na verdade que nos é contada através das tais “provas históricas”? O monumento invisível de Renan Marcondes repensa o apagamento a partir da irreversibilidade da palavra falada. Podemos dizer que, de certa forma, torna sua ação em *Rumor* indestrutível.



**YOHANA**

**OIZUMI**

**MONUMENTO**

**INSTRUÇÃO – DE BABEL**

2021

arquivo digital

**1- Copie o texto abaixo retirado do capítulo 10 do Livro dos Jubileus em hebraico.**

רשא רמחהו נבאל הנבלה מהל יהתו , שאב ופרשיו , יעיברה עובשב תונבל ולחיו ( טכ )  
ירוט תא וב וקביד  
םיעבראו שולש התוא ונביו( ל . )רענש ׳ראב רשא ׳ימ יניעמו ׳יה נמ רמח היה ׳ינבאה  
הינבל והונב. הנש  
עבראו ׳יפלא תשמח תחאה שילש הנבלה הבוגו, ובחר ׳ינבל שולשו ׳יתאמ המלש  
שולשו ׳ישולשו תואמ  
לבב לדגמ .הסרפ הרשע שולשו תותרז יתשו, והבג הלע המאב

**2- Cole o texto no google tradutor.**

**3- Escolha uma língua e traduza.**

**4- Escolha outra língua e retraduz.**

**5- Faça o procedimento anterior 3 vezes.**

**6- Após traduzir o texto original em 3 línguas sucessivamente, retraduz para o português.**

**7- Construa um croqui do monumento a partir do texto em português.**

A linguagem começa com um sopro. O ar que vem dos pulmões é modelado por inúmeras possibilidades de abertura da boca e movimento dos lábios e da língua. Sobe, desce, entorta, recolhe. A cada mexida são formadas vogais, consoantes, sílabas, palavras. Se você tivesse nascido e crescido isolado de outros seres humanos, provavelmente emitiria apenas gemidos. Apesar de ninguém saber exatamente quando surgiram os idiomas, há algumas certezas: a língua é viva, acompanha um povo ao longo dos tempos, expressando uma maneira de organizar o mundo em nomes e estruturas linguísticas, mudando e reinventando-se com as pessoas.

As transformações acontecem nas ruas e nos prédios de grandes instituições, na linguagem dos sermões, das palestras, dos discursos de políticos e advogados. As mudanças também ocorrem na escrita, seja aquela feita com a ponta do lápis, na máquina de escrever ou no computador. Das poesias aos documentos, nada permanece igual por muito tempo.

É pensando nisso que a artista visual Yohana Oizumi, formada em Artes Visuais no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, busca questionar a língua e suas consequências ao destruir, reconstituir e até ressignificar um único verso do Livro de Jubileu, 1576.

Segundo Oizumi, as relações contemporâneas são mediadas por filtros que afetam nosso modo de vida em direção a lados extremamente opostos. Nesse sentido, a obra *Monumento Instrução - de Babel* (2021) possibilita uma compreensão da diversidade das línguas e da impossibilidade de tradução e de comunicação entre os povos.



**MARCELO  
TERÇA -  
NADA**

**ANTIMONUMENTO**

2020

Díptico fotográfico com imagens do local onde ficava o Monumento à Cidade de Salvador, escultura de Mário Cravo Júnior





O díptico fotográfico *Antimonumento* (2020) consiste em imagens de dois momentos distintos do local onde ficava o monumento conhecido como *Monumento à Cidade de Salvador, Fonte da Rampa do Mercado* ou *Monumento às Quatro Raças*, em Salvador, sendo as imagens de janeiro e julho de 2020. Originalmente o local era ocupado pela escultura de Mário Cravo Júnior, erguida nos anos de 1970, sua relação converge com o incêndio que causou a perda do antigo Mercado Modelo no final dos anos de 1970. O então prefeito da época, como forma de valorizar a região, solicitou ao artista a criação do monumento, o qual possuía aproximadamente 12 metros por 10 metros. A obra tornara-se referência da cidade de Salvador, próxima do Elevador Lacerda, seu aspecto modernista mesclado com os diversos estilos da arquitetura local, unida pela natureza litorânea, participou da estética, cultura e historiografia da cidade.

No final de 2019 a escultura também, em um acidente, foi submetida ao fogo que teria promovido sua criação, o qual a destruiu em sua totalidade. Restando somente em um primeiro momento sua estrutura e em um segundo somente as marcas da sua antiga existência. Na obra de Marcelo Terça-Nada, segundo o artista: “O projeto aqui proposto é de manter o local como está, cercado e com os escombros do incêndio, se convertendo em um monumento a todos os espaços e memórias incendiados na história recente do Brasil.”

As fotografias são testemunhos e eternizam o “novo monumento” ao passo que remetem à memória daquilo que já

existiu, como num processo histórico, marcam o momento de início, meio e fim da história que a escultura carregava ou representava. Seus escombros não permitem associações com símbolos e ícones, o que é visto é apenas a destruição, a latência da impermanência e o simbolismo da constelação passado-presente-futuro.

Apesar da ruína do *Antimonumento*, ele edifica a memória da própria destruição e o que ela pode vir a representar: descaso, revolta, fim, recomeço, criação, esquecimento. Resultando num múltiplo de leituras e rememoração total do passado, até mesmo o imaginar do futuro. O acidente que provocou a destruição da obra de Mário Cravo Júnior fez surgir a fragilidade dos monumentos, não no sentido da sua materialidade e sim na narrativa que invariavelmente carrega, transparecendo assim, seu caráter de antimonumento, o contraponto da história que um monumento carrega. O projeto de Terça-Nada abre fissuras na história e na ideia de monumento, sugerindo um questionamento do presente.



# ERICA FERRARI

## DE TUDO AQUILO QUE NÃO NOS REPRESENTA

2015

cimento, entulho, gesso, fórmica em madeira, dimensões variáveis  
(vistas da instalação na Galeria Emma Thomas, São Paulo, 2015)  
(p. 141 a 149)

## O NOME DA MARGEM

2016, com Mauricio Adinolfi

escoras metálicas, compensados, telhas, caixas de água, lona e  
autofalantes, dimensões variáveis (vistas da instalação no SESC Vila  
Mariana, São Paulo, 2016)  
(p. 150 a 160)





Recorte de jornal com desenho do projeto arquitetônico de Victor Dubrugas para o Largo da Memória, em São Paulo.

Vista recente do *Obelisco* e do Largo da Memória.

























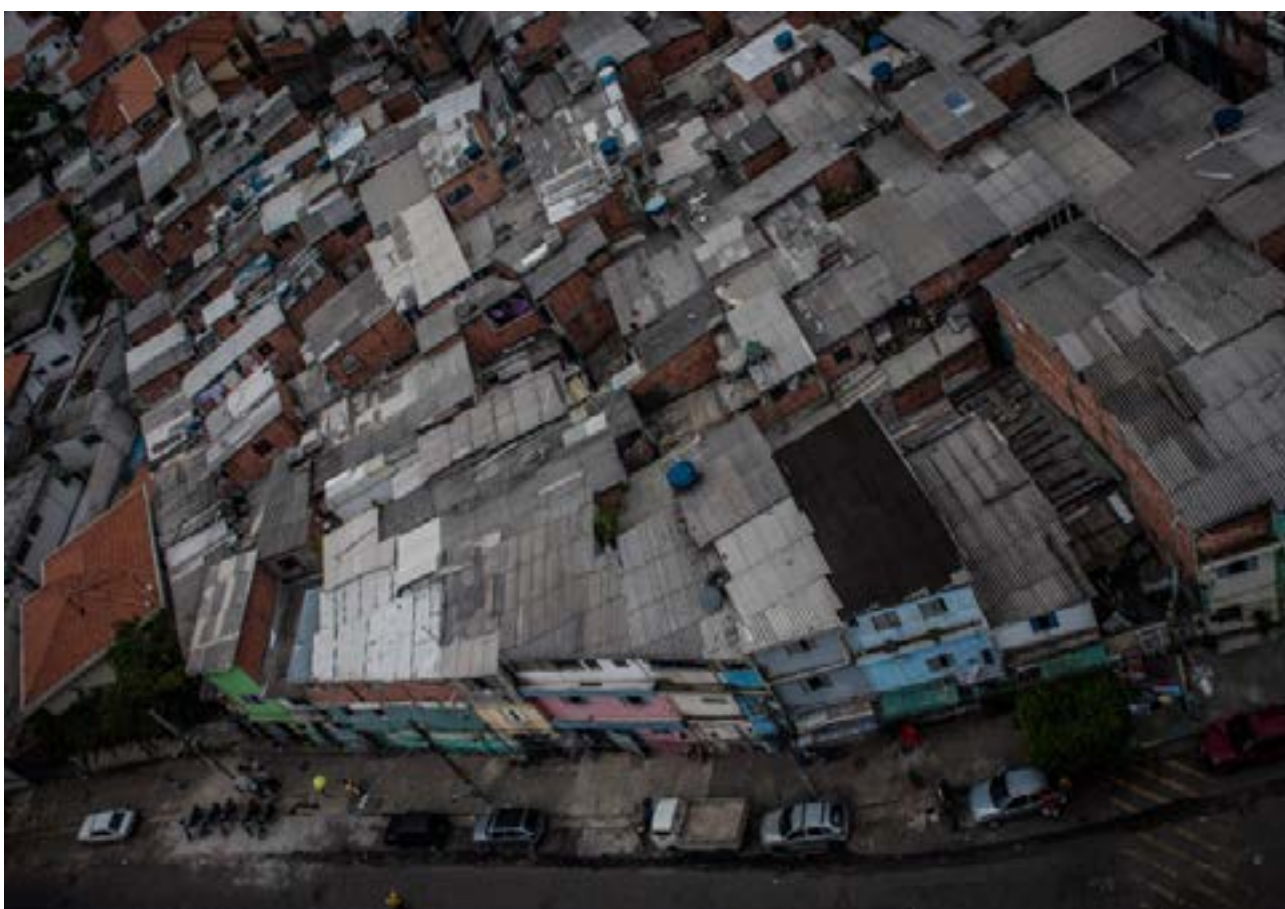






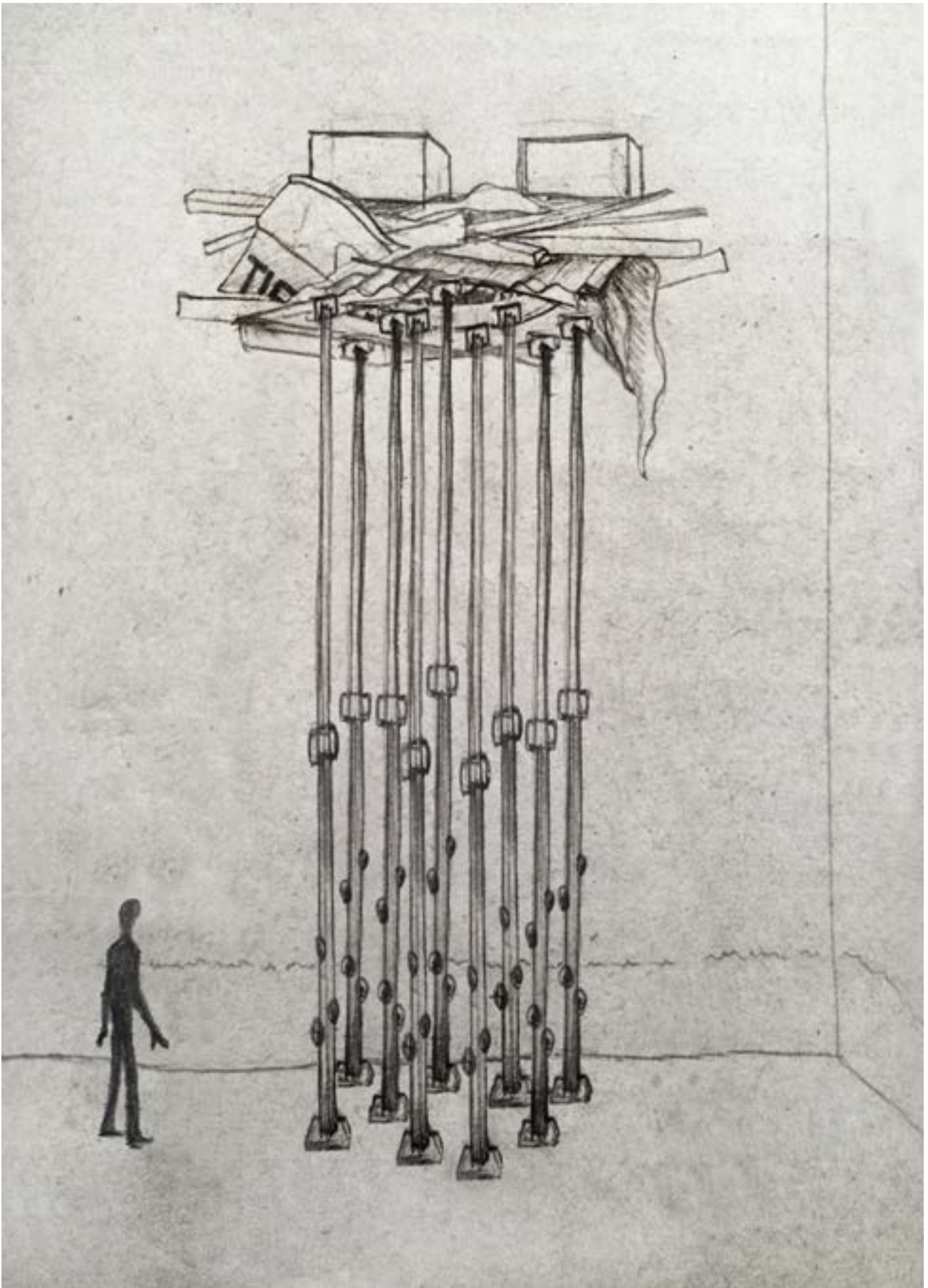






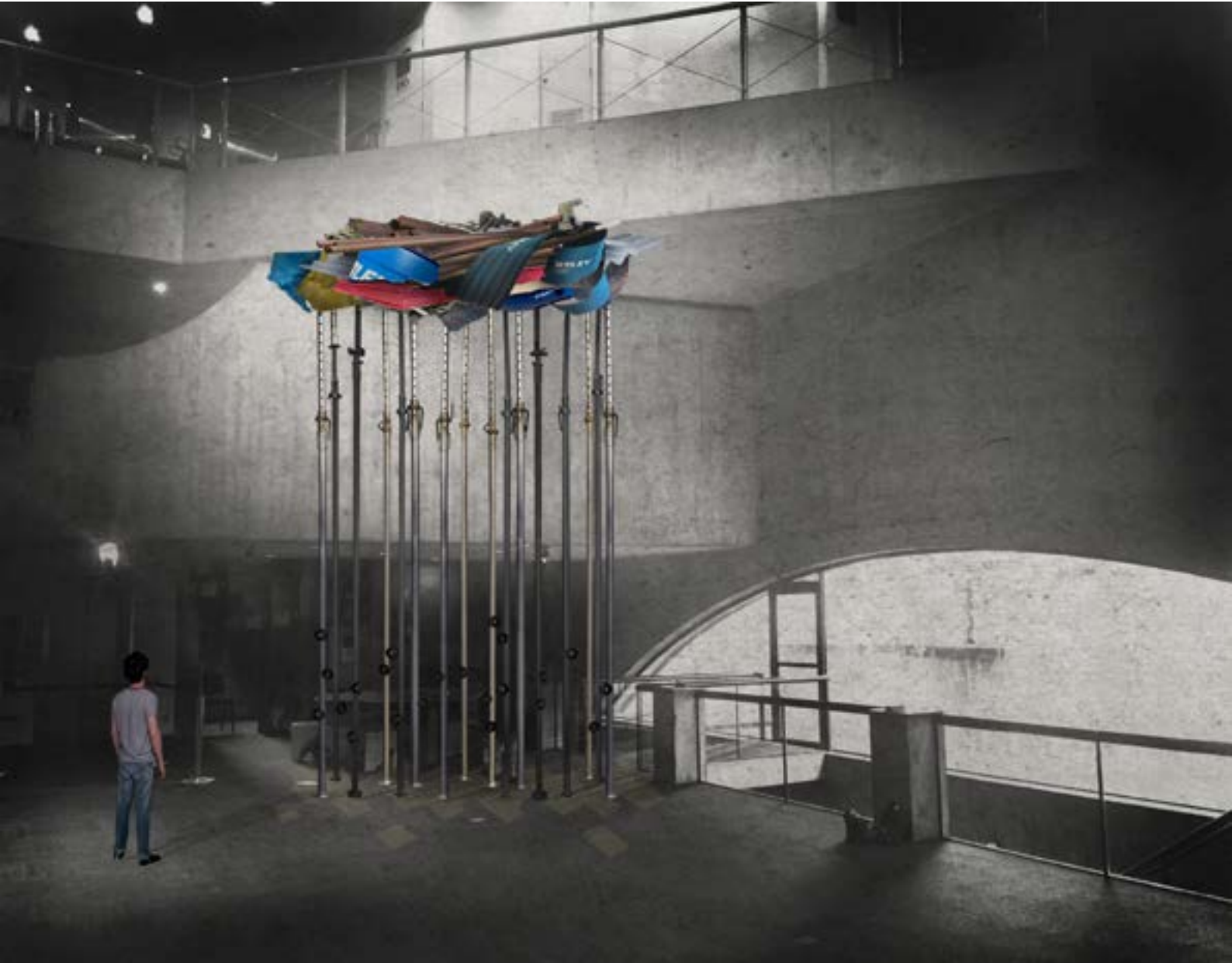
Vistas recente da vizinhança do bairro Vila Mariana, em São Paulo.



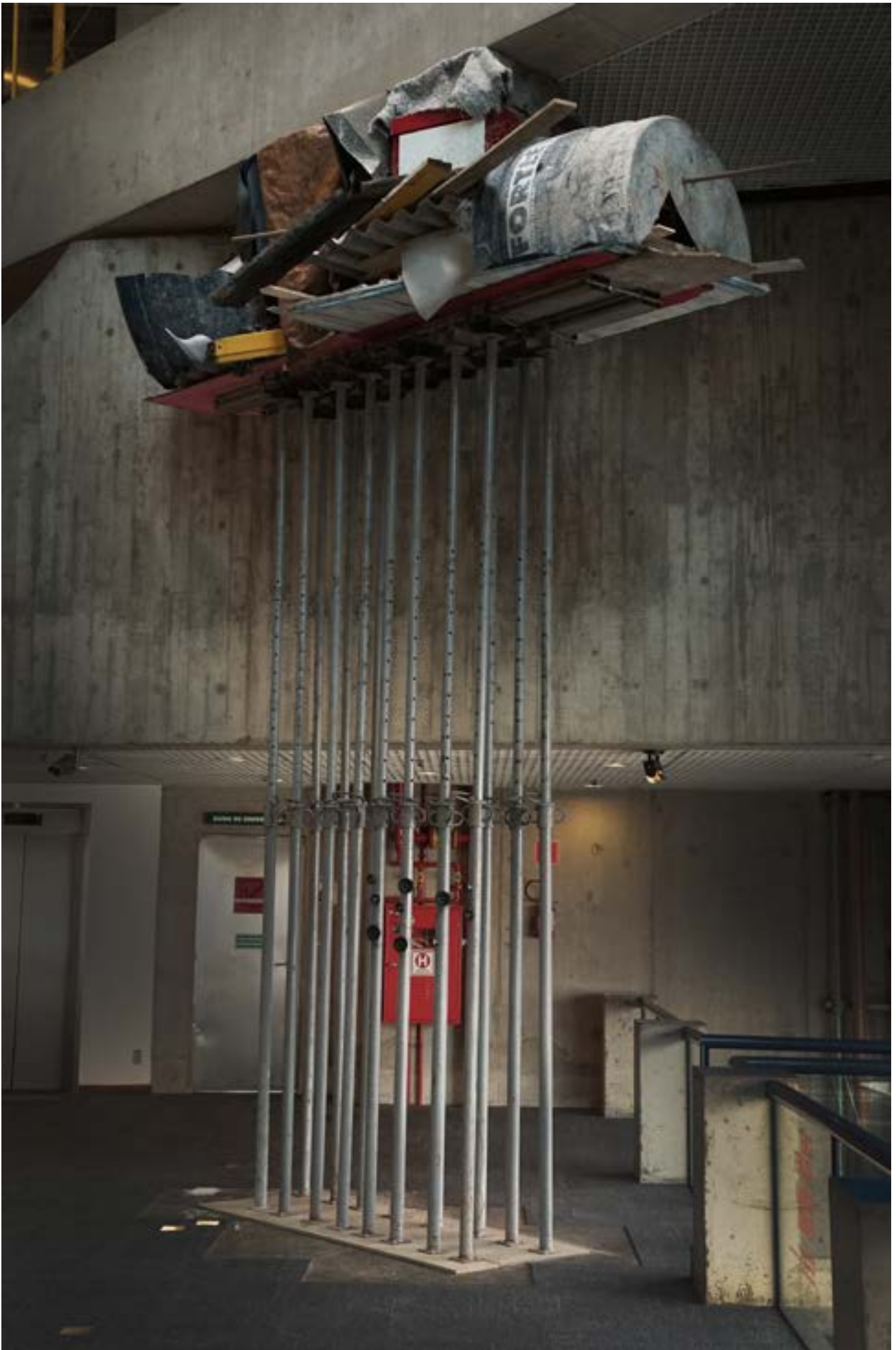


Croqui e maquetes (página ao lado e seguinte) ilustrativos da instalação *O nome da margem*, em 2016, no SESC Vila Mariana, São Paulo.







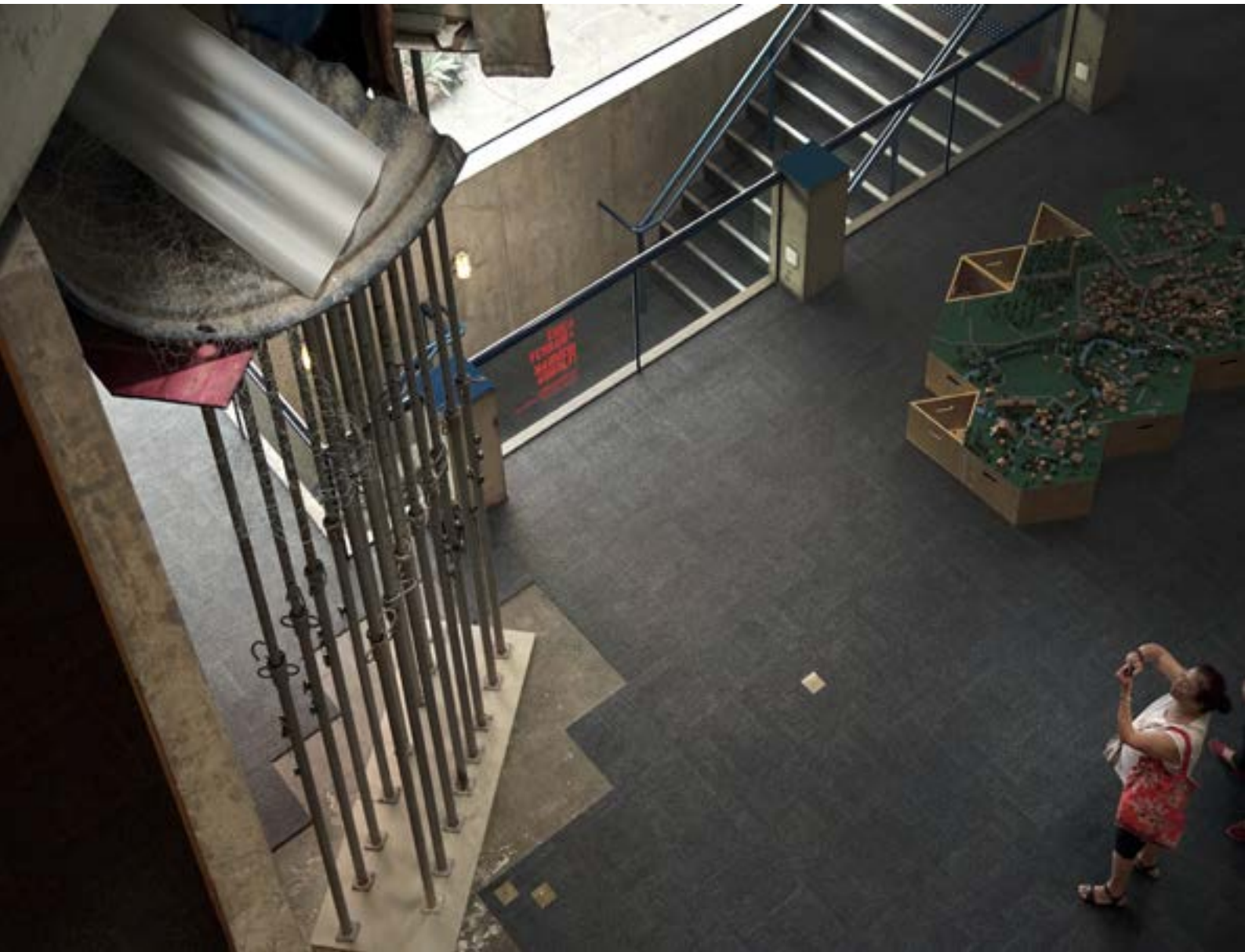
















Em cidades como São Paulo, a formação de bairros, a nomeação de pontes, ruas e viadutos, a celebração pública da memória, são gestos vivos e continuamente presentes, mas passam despercebidos ao penetrar o cotidiano de seus residentes de modo análogo à poluição que respiram como ar. A humanidade que gera e dá vazão à memória é frequentemente secundarizada, colocada de lado na representação da memória, e o uso memorial dos espaços públicos fica a cargo das autoridades, promotoras de hegemonia. Em que medida reconhecemos a redundância em nosso olhar diante das estruturas e construções monumentais que vagam sem eco popular pelos espaços públicos de nossas cidades? Em que medida podemos tratar da forma monumental no âmago de sua vocação: nos lembrar daquilo que esquecemos coletivamente? Essas são algumas das questões que emergem a partir das estruturas criadas pela artista paulistana Erica Ferrari, e que as colocam em relação à noção de anti-monumentalidade. Tal noção não diz respeito somente à construção de novas estruturas que evocam memórias imprevistas nos monumentos tradicionais, mas, principalmente, à vontade de interferir diretamente na relação do público com o seu patrimônio comum, seja por meio da negatização de sua forma convencional e privilegiada, seja pela precariedade material que denuncia a necessidade de memória.

*De tudo aquilo que não nos representa* (2015) trata-se de um conjunto de trabalhos que inclui uma projeção de vídeo, dois trabalhos de parede, e, em seu centro, uma instalação feita de cimento, entulho, gesso, fórmica e madeira, sendo esse elemento



central reproduzido nesta publicação (p. 141 a 149). Essa instalação foi produzida a partir de uma réplica, construída em madeira, do *Obelisco da Memória*, o mais antigo monumento da cidade de São Paulo; o entorno do monumento (o espaço público que o circunda) foi fundido em escala real com materiais de construção e entulho. O *Obelisco* situa-se no Largo da Memória, localizado no início da rua 7 de Abril no centro da cidade, espaço que, no século XIX, funcionava como ponto de encontro dos moradores da cidade e de viajantes que chegavam do interior. O Largo foi constituído em meados dos anos 1810, quando o governo da cidade encarregou um engenheiro de melhorar a comunicação entre São Paulo e o interior. Além da construção de uma estrada, esse engenheiro propôs a formação do Largo com um chafariz e um obelisco, erguido “à memória do zelo do bem público” (citação do site da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo). Ao fundir o entorno do *Obelisco* com materiais de construção e desconstrução, Erica Ferrari materializa as contradições internas de um monumento erguido à memória dele mesmo – afinal, o *Obelisco* não faz referência a figuras ou acontecimentos algum – e evidencia que o espaço público urbano está em constante reformulação, construindo-se e destruindo-se em disputa com a memória. Diferentemente da estrutura estática e petrificada do *Obelisco*, que reduz a noção do “bem público” a uma forma memorial vazia. O entorno do *Obelisco*, modelado em escala real, aparece aqui como a forma negativa do estatuto memorial – a inversão da monumentalidade.

Na instalação *O nome da margem* (2016) (p. 150 a 160), a

artista montou uma estrutura com 16 escoras de metal erguidas a quatro metros e meio do chão; elas chegam muito perto de encostar no teto, impedidas por uma pilha de materiais diversos (compensados, telhas, pedaços de caixa d'água e de lona) que é, ao mesmo tempo, sustentada pelas escoras e espremida por elas contra o teto. Os alto-falantes instalados nas escoras de metal conduzem sentidos duplos de significação (de cima-abaixo, e vice-versa) e amplificam as vozes registradas em entrevistas com moradores do bairro da Vila Mariana e com profissionais ligados a estudos da dinâmica da cidade. Esses depoimentos revelam memórias e pontos de vista acerca da constituição da cidade de São Paulo, cuja urbanização desenfreada acabou por suprimir a nomeação de locais, acontecimentos e pessoas, “engolidos” pelo desenvolvimento da metrópole. Esse é o caso da comunidade que se formou na Rua Mário Cardim na Vila Mariana, representada em alguma das imagens que compõem a presente reprodução de *O nome da margem* (p. 150 e 151). Sem nomeação oficial, essa comunidade é umas das muitas que são destituídas do direito público à memória; afinal, o nome permite a comunhão memorial de algo, reconhecível por todos através, justamente, de seu nome. Ainda, os elementos que constituem materialmente a instalação estão ligados às construções sobre leitos de água (piérs, palafitas, casas escoradas), que, em São Paulo, foram canalizados e soterrados no processo de urbanização (de maneira análoga à não nomeação). As escoras de metal, que ascendem verticalmente a pilha, espremendo-a contra o teto, também canalizam as vozes que buscam ser ouvidas, para enfim serem lembradas.

# YARA PINA

## CORPOS ABATIDOS

2021

Destroços recolhidos de locais onde ocorreram mortes por operações policiais em Goiânia

instalação, 250 cm

(p. 165)

## CORPOS À FLOR DA TERRA

2021

cabos de madeira cravados na terra contendo marcas que remetem às profundidades das covas onde foram encontrados corpos de pessoas desaparecidas no Brasil

instalação, 155 x 230 cm

(p. 166)

## ZONA DE ESFUMAÇAMENTO

2021

sombra agredida com carabina e coberta com cinzas de imagens de vítimas de execuções sumárias no Brasil

vestígios de ação

(p. 167)









A psicanalista argentina Eva Giberti criou o conceito de “memória ativa” para incitar a constante rememoração das atrocidades cometidas ao longo da ditadura militar em seu país, entre 1976 e 1983, e que deixou milhares de mortos e desaparecidos. De acordo com Giberti, a memória ativa é aquela capaz de reivindicar seus direitos e fazer frente às tentativas de esquecimento; é um depósito de força, porque alimenta as recordações da coragem necessária para enfrentar aqueles dolorosos anos.

Do mesmo modo, a psicanalista exalta a utilização do conceito de memória ativa nos dias de hoje para reclamar justiça pelas novas vítimas do terrorismo de Estado, sob a forma de “novas” vozes que se fazem ouvir em sintonia com as vozes antigas das vítimas da repressão, de modo que essas se unam contra a impunidade.

A obra da artista brasileira Yara Pina, de Goiânia (GO), faz coro às vozes que buscam denunciar as atuais vítimas da política de morte do Estado institucionalizada na ditadura militar, dessa vez no contexto brasileiro, e clamar por justiça.

Tal vocalização ecoa por diversas obras da artista, sob diferentes suportes: em *Corpos à flor da terra* (2021) (p. 166), ela manipula cabos de madeira, que são cravados na terra, de modo a deixar marcas que remetam às profundidades de covas onde foram encontrados corpos de pessoas desaparecidas no país. Nessas covas, jazem corpos desumanizados, privados de sepulturas ou ritos funerários, tais como de acordo com a artista, “os cativos dos navios negreiros enterrados, a um palmo da terra no Cemitério dos Pretos Novos do Valongo [...] as vítimas da repressão da Ditadura Militar

[...], das milícias, das operações policiais assim como as vítimas do feminicídio, da transfobia e da homofobia”.

Em *Zona de esfumaçamento* (2021) (p. 167), Pina, mais uma vez, rememora a existência desses corpos aniquilados, dessa vez por meio de gestos performáticos, dos quais resultam vestígios: ela agride, com o cano de uma carabina, diversos pontos de sua sombra projetada na parede. Em seguida, utiliza as cinzas de imagens de vítimas de execuções sumárias, publicadas pela imprensa, para formar uma silhueta e, também, para destacar as marcas das agressões que ficaram em sua sombra. Como gesto final, encobre com as cinzas a carabina depositada sobre o chão.

Em *Corpos abatidos* (2021) (p. 165), a artista realiza uma instalação a partir de destroços recolhidos das fachadas de residências de vítimas de operações policiais no Brasil, além de ruas e calçadas de setores periféricos onde ocorreram as mortes, a fim de representar a espiral de violência que acomete o país.

No contexto desta publicação, as obras de Yara Pina constituem-se, ao mesmo tempo, como antimonumentos de denúncia à barbárie e como exercício da memória ativa postulada por Giberti, em que se busca cultivar a memória de tantos indivíduos vitimados, bem como clamar por justiça.







# LISTA DE OBRAS

**Ana Bia Novais*****Muralhas, 2021***

linha de algodão cru sobre papel

lambe-lambe bordado, medidas variáveis

Coleção da artista, Rio de Janeiro, RJ

[p. 89-90]

**Catiuscia Dotto*****Monumentos para um feminino violado, 2021***

gesso, 10 x 5 x 3 cm

Coleção da artista, Santa Maria, RS

[p. 93-97]

**Erica Ferrari*****De tudo aquilo que não nos representa, 2015***

cimento, entulho, gesso, fórmica e madeira

instalação, dimensões variáveis

[p. 141-149]

***O nome da margem, 2016, com Maurício Adinolfi***

escoras metálicas, compensados, telhas, caixas d'água, lona e auto-falantes

instalação, dimensões variáveis

[p. 150-160]

Coleção da artista, São Paulo, SP

**Julia Arbex*****Rarefeita, 2019***

instalação, 400 x 400 x 400 cm cada

Coleção da artista, Niterói, RJ

[p. 115-123]

**Marcelo Masagão*****Bandeiras, 2021***

fotografia, 50 x 8 cm

Coleção do artista, Uruçuca, BA

[p. 110-111]

**Marcelo Terça-Nada*****Antimonumento, 2020***

díptico fotográfico com imagens do local onde ficava o 'Monumento à Cidade de Salvador' (escultura de Mário Cravo)

vestígios de ação, dimensões variáveis

Coleção do artista, Salvador, BA

[p. 137]

**Renan Marcondes*****Rumor, 2021***

escrita na palma da mão e voz sussurrada

ação performática, dimensões de ação e duração variáveis

Coleção do artista, São Paulo, SP

[p. 127-129]

**Silfarlem Oliveira*****Água De Colonial Caldas dos Bororenos (minimonumento), 2021***

trabalho composto por três partes separáveis:

1. cartaz

formato A3, imagem JPG

[p. 101]

2. bula

impressão p&amp;b (a partir de PDF), 29,7 x 17 cm

[p. 102-105]

3. jingle

01'03", áudio MP3

[p. 100]

Coleção do artista, Florianópolis, SC

**Yara Pina*****Corpos abatidos, 2021***

destroços recolhidos de locais onde ocorreram mortes por operações policiais em Goiânia  
instalação, 250 cm diâmetro

[p. 165]

***Corpos à flor da terra, 2021***

cabos de madeira cravados na terra contendo marcas que remetem às profundidades das covas onde foram encontrados corpos de pessoas desaparecidas no Brasil  
instalação, 155 x 230 cm

[p. 166]

***Zona de esfumaçamento, 2021***

sombra agredida com carabina e coberta com cinzas de imagens de vítimas de execuções sumárias no Brasil  
vestígios de ação

[p. 167]

Coleção da artista, Goiânia, GO

**Yohana Oizumi*****Monumento Instrução – de Babel, 2021***

arquivo digital

Coleção da artista, São Paulo, SP

[p. 133]





