

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA**

MOHARA VALLE SANTOS

MEMÓRIA EM MONUMENTO:

estéticas de movimentos críticos à memorialização colonial heróica

RIO DE JANEIRO

2024

MOHARA VALLE SANTOS

**MEMÓRIA EM MONUMENTO:
ESTÉTICAS DE MOVIMENTOS CRÍTICOS À MEMORIALIZAÇÃO
COLONIAL HERÓICA**

Orientadora: Profa. Dra. Ivana Bentes

Às minhas avós Thereza e Salete, dupla
dinâmica que sempre esteve comigo nas
demandas da vida e passaram a estar mais ao
pé do meu ouvido nos últimos tempos,
seguindo a ancestral tarefa de me ensinar e
guiar, sempre que eu me permiti escutar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda espiritualidade na linha da Umbanda que me trouxe até aqui, com os cuidados das Mães e queridas tias Delman Lomba Costa e Márcia Pacheco. Saravá!

Agradeço à minha família por acreditar sempre em mim de olhos fechados e na corrente de fé e amor, bem como por me criarem e darem repertório enquanto alguém atenta e conectada ao campo estético e político pelos cinemas, livros, músicas, cozinha, críticas sociais, plantações de jardins e pagodes da vida. Àquelas que estão no espaço e no meu pé de ouvido – vovós Thereza Ferreira Valle e Maria da Salete de Azevedo Santos. À minha mãe, Rosangela Ferreira Valle, por além de me dar à luz, ser minha parceira em tudo, oferecendo todas as condições para que eu seguisse firme e focada. Ao meu pai, Dark Davidson de Azevedo Santos, que mesmo à distância me faz rir e entender os ciclos da vida. À minha tia e madrinha Dilma Ferreira Valle pelas conversas de janela e dedicação silenciosa e firme. À minha irmandade tríade Lucas Davidson Valle Santos e Iléia Valle Dias, que sempre foram meus faróis de frente de carro e minhas companhias, amparos de cada lado meu. Ao meu padrinho Edson Lima, por estar sempre disposto a estar por mim na missão que minha mãe lhe deu.

Agradeço ao movimento de mulheres negras por me dar régua e compasso – em especial às nossas mais velhas, que foram parceiras da Articulação Nacional de Negras Jovens Feministas, e às companheiras Alane Reis, Jéssica Ipólito, Larissa Santiago, Naiara Leite, Thânisia Cruz e Sara Branco. No bojo dos movimentos e aquilombamentos, agradeço ao Coletivo Beatriz Nascimento de Estudantes Negros(as) e Indígenas do PPGCOM/UFRJ por criarem condições para o meu acesso e permanência no programa. A Aida Feitosa, Bruno F. Duarte e Raika Moisés, por acreditarem e me ajudarem com meu projeto no início. À Aida

Feitosa por ser minha parceira de escritas e aventuras de pesquisa. A Andrey Chagas, Emily Almeida, Fátima Tomaz, Ivan Accioly, Lidia Michelle, Márcia Gonçalves e Phillippe Sendas pelo encorajamento e trocas sobre perspectivas negras das estéticas e tecnologias da comunicação. À Etiene Martins por me levar a Sabará, e me inspirar a ter coragem e força de ação. À Makota Celinha, pela preocupação em me ajudar na conversa e em pensamento.

Agradeço à minha professora orientadora, Ivana Bentes, pela dedicação, facilitação dos processos e pelo constante incentivo. Às professoras integrantes da minha banca, Beatriz Jaguaribe e Kênia Freitas, pela generosidade de sua participação desde a qualificação.

Agradeço a Arthur Roberto de Araújo Ramos por estar em minha companhia na leitura da dissertação, dando sugestões e, sobretudo, retornos positivos importantes para eu seguir nesta pesquisa.

Agradeço às minhas amigas Ana Luiza Monteiro Alves e Sara Branco por me inspirarem a ocupar os espaços acadêmicos e me passarem visão de que eu ia chegar ao final desse processo. Agradeço à minha amiga Diana Mendes pelos incentivos com boas risadas.

Agradeço às companheiras/os da equipe do Instituto Ibirapitanga por me inspirarem a seguir nos estudos de estéticas e por criarem um espaço para que eu pudesse me dedicar à finalização da minha dissertação.

RESUMO

SANTOS, Mohara Valle. Memória em monumento: estéticas de movimentos críticos à memorialização colonial heróica. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024.

O presente trabalho é uma investigação de processos estéticos, possibilidades e consequências de movimentos de questionamento aos monumentos coloniais. Situa-se no contexto dos movimentos em espaços urbanos que propõem ou realizam a retirada de ou interferência em monumentos, particularmente estátuas relacionadas à colonialidade. Neste cenário, a pesquisa voltou-se a compreender como os movimentos de pessoas marcadas por processos de racialização – em especial pessoas negras – questionam a memória coletiva oficial. A pesquisa se dá a partir da análise sobre as ações e seu registro e circulação de imagens em mídias sociais, imprensa e seus desdobramentos digitais.

Palavras-chave: Monumento. Memória coletiva. Arquivo. Crítica à colonialidade. Estética e política.

ABSTRACT

Memory in monument: aesthetics of movements critical of heroic colonial memorialization. Dissertation (Master's in Communications and Culture). School of Communications, Federal University of Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024.

The present work is an investigation of aesthetic processes, possibilities and consequences of movements that question colonial monuments. It is situated in the context of movements in urban spaces that propose or carry out the removal of or interference in monuments, particularly statues related to coloniality. In this scenario, the research focused on understanding how the movements of people marked by processes of racialization – especially black people – question the official collective memory. The research is based on the analysis of actions and their recording and circulation of images on social media, the press and their digital developments.

Keywords: Monument. Collective memory. Archive. Criticism of coloniality. Aesthetics and politics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Pessoas com máscaras <i>vejigantes</i> em Porto Rico	19
Figura 2 - Raul Ayala ao fundo e máscara <i>vejigante</i>	19
Figura 3 - Post na página Monumenta com imagem da obra “ <i>La sangre llama</i> ”, de Artista Marcia X, em que ela utiliza uma máscara <i>vejigante</i>	22
Figura 4 - <i>Story</i> em destaque na página do Instagram da Artista Marcia X com registro da produção da máscara <i>vejigante</i> da obra “ <i>La sangre llama</i> ”	23
Figura 5 - Partes de monumentos e estátuas relacionados ao racismo na cidade de Richmond, Virginia	63
Figura 6 - Imagem de George Floyd projetada na estátua do confederado Robert E. Lee em Richmond (2020)	65
Figura 7 - Equipes removendo uma estátua do confederado Robert E. Lee em Richmond (2021)	67
Figura 8 - Estátua de Jefferson Davis, presidente confederado, exposta no museu <i>Valentine</i>	67
Figura 9 - Recorte do <i>feed</i> da página Monumenta no Instagram	69
Figura 10 - Gráfico “Quem os monumentos de SP homenageiam”	77
Figura 11 - Monumentos a homens negros em São Paulo	78
Figura 12 - Único monumento a uma mulher negra em São Paulo	78
Figura 13 - Monumentos a indígenas em São Paulo	79
Figura 14 - Comparativo do volume de monumentos em São Paulo	80
Figura 15 - Sinalização da exposição na Praça do Relógio, na USP	83
Figura 16 - Página sobre a estátua de Borba Gato no projeto demonumenta	84
Figura 17 - Câmera mostra começo do ataque à estátua de Borba Gato, em SP	86
Figura 18 - Vídeo “Por que o Borba Gato em chamas choca mais que um preso político?”	87
Figura 19 - Vídeo de depoimento de Biu	89
Figura 20 - Vídeo “Você sabe quem foi Borba Gato?”	91
Figura 21 - Vídeo da estátua de Borba Gato incendiada	92
Figura 22 - Card “Você sabe quem foi Borba Gato”	94
Figura 23 - Imagem de capa do post de vídeo da estátua de Borba Gato incendiada	97
Figura 24 - Alcance de canais digitais brasileiros em 2021	99
Figura 25 - Notícia G1 - “Estátua de Borba Gato é incendiada em São Paulo”	100
Figura 26 - Notícia R7 - “Estátua do bandeirante Borba Gato é incendiada em São Paulo”	100
Figura 27 - Notícia UOL - “Estátua de Borba Gato é incendiada por grupo em São Paulo”	101
Figura 28 - Notícia R7 - “Polícia tenta identificar manifestantes que incendiaram estátua de Borba Gato”	102

Figura 29 - Notícia G1 - “2 ativistas suspeitos de incendiar estátua de Borba Gato em SP são presos preventivamente; outro é procurado, mas deve se entregar”	102
Figura 30 - Notícia G1 - “Justiça de SP prorroga prisão de ativista que participou de incêndio em estátua de Borba Gato, após pedido de delegado”	103
Figura 31 - Notícia UOL - “Preso, ativista ‘Galo’ assume que incendiou Borba Gato ‘para abrir debate’”	103
Figura 32 - Notícia G1 - “Por que Borba Gato é alvo de projetos de lei que propõem tirar seu nome de espaços públicos em São Paulo”	104
Figura 33 - Notícia G1 - “Prefeito de SP lamenta incêndio em estátua do Borba Gato e diz que empresário irá doar valor para restaurar monumento”	105
Figura 34 - Notícia R7 - “Ataque à estátua de Borba Gato, novas ameaças e divisão política”	106
Figura 35 - Notícia R7 - “Escritor critica protesto e defende Borba Gato: ‘Não caçou indígenas’”	106
Figura 36 - Notícia UOL - “Quem foi Borba Gato? Estátua de bandeirante foi alvo de ataque em 2016”	107
Figura 37 - Notícia UOL - “Lula: prisão de ativista por fogo em estátua do Borba Gato foi ‘equivocada’”	107
Figura 38 - Posts de apoio Post 1	108
Figura 39 - Posts de apoio Post 2	109
Figura 40 - Posts de apoio Post 3	109
Figura 41 - Posts de apoio Post 4	110
Figura 42 - Posts de apoio Post 5	110
Figura 43 - Posts de apoio Post 6	111
Figura 44 - Posts de apoio Post 7	111
Figura 45 - Posts de apoio Post 8	112
Figura 46 - Posts de apoio Post 9	112
Figura 47 - Posts de apoio Post 10	113
Figura 48 - Posts de apoio Post 11	113
Figura 49 - Posts de apoio Post 12	114
Figura 50 - Posts de apoio Post 13	114
Figura 51 - Posts de apoio Post 14	115
Figura 52 - Posts de apoio Post 15	115
Figura 53 - Posts abertos a diferentes visões Post 1	116
Figura 54 - Posts abertos a diferentes visões Post 2	116
Figura 55 - Posts abertos a diferentes visões Post 3	117
Figura 56 - Post com outras propostas Post 1	117
Figura 57 - Posts contra e/ou criminalizadores Post 1	118

Figura 58 - Posts contra e/ou criminalizadores Post 2	118
Figura 59 - Posts contra e/ou criminalizadores Post 3	119
Figura 60 - Posts contra e/ou criminalizadores Post 4	119
Figura 61 - Posts contra e/ou criminalizadores Post 5	120
Figura 62 - Posts contra e/ou criminalizadores Post 6	120
Figura 63 - Posts contra e/ou criminalizadores Post 7	121
Figura 64 - Detalhe de buraco na estátua de Borba Gato	126

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
1.1 Objetivos da pesquisa	12
1.2 Marcos do debate atual sobre monumentos e estátuas	14
1.3 O caso que inspira a pesquisa — “<i>Vejigantes</i>: memória em disputa e comunicação na tradição cultural porto-riquenha”	17
2. HIPÓTESES E METODOLOGIA	25
3. MEMÓRIA, MEMORIALIZAÇÃO E INSUBMISSÕES NA MEMÓRIA	28
3.1 Memória em perspectiva ocidental	28
3.2 Memória na relação entre passado, presente e futuro em perspectivas afrodiaspóricas	32
3.3 Direito à memória: colonialidade e escravidão enquanto catástrofe e os caminhos de insubmissão	40
4. MONUMENTO NO VÓRTICE DA DISPUTA SOBRE MEMÓRIA	47
4.1 As estátuas como monumento e sua relação com as cidades, as pessoas e a memória coletiva	47
4.2 O lugar dos monumentos coloniais na afirmação de poder: dominação, imaginário e espaço público	55
4.3 O que jaz sob as estátuas? Estéticas de crítica à catástrofe e ao trauma e outras nuances dessa discussão	64
5. FOGO NOS RACISTAS: ARQUIVO E SALVAGUARDA DO FUTURO EM ATO NA ESTÁTUA DE BORBA GATO PELA REVOLUÇÃO PERIFÉRICA (ESTUDO DE CASO)	75
5.1 Bandeirantes e a construção de sua memória heroicizada: para entender a estátua de Borba Gato	77
5.2 Borba Gato incendiado: o protesto, relatos e repertórios da autoria	86
5.3 “Fogo nos racistas”: estéticas do ato, convergência e repercussão midiática	95
6. MEMÓRIAS DO FUTURO: ATUAÇÃO SOBRE A MEMÓRIA AGORA E PRENÚNCIOS DE REPERTÓRIOS PORVIR	124
BIBLIOGRAFIA	129

1. INTRODUÇÃO

1.1 Objetivos da pesquisa

O presente trabalho é uma investigação de processos estéticos, possibilidades e consequências de movimentos de questionamento aos monumentos coloniais. Situa-se no contexto dos movimentos em espaços urbanos que propõem ou realizam a retirada de ou interferência em monumentos, particularmente estátuas relacionadas à colonialidade. Neste cenário, a pesquisa voltou-se a compreender como os movimentos de pessoas marcadas por processos de racialização – em especial pessoas negras – questionam a memória coletiva oficial. A pesquisa se dá a partir da análise sobre as ações e seu registro e circulação de imagens em mídias sociais, imprensa e seus desdobramentos digitais.

Esta pesquisa tem como objetivo compreender quais as possíveis contribuições que esses exercícios poderão oferecer a experiências/percepções que desafiam a memória construída a partir da colonialidade, racismo e iniquidades de gênero, observando seus possíveis usos e sentidos, localizados em processos de comunicação. Este objetivo inicial desdobra-se em três outros.

Um deles é compreender como arte, protestos e tecnologias da comunicação convergem na produção de processos estéticos e políticos orientados ao questionamento do passado colonial, bem como da derrubada/implosão de sua presença. Além disso, entender como e quando esses processos se dão de forma complementar à escavação, emergência e permanência de outro repertório estético que alimenta uma memória coletiva compreendida como insubmissa a anterior.

Outro objetivo é observar as possíveis adaptações e negociações nos diferentes campos estéticos “das ruas para as mídias” e vice-versa, considerando limites “territoriais” a que possivelmente estão circunscritos, mas também potenciais superposições, partindo da ideia de que esses limites não são estanques. A proposta é buscar visualizar como se dão e quais articulações/trocas e confluências são possíveis entre o espaço digital, televisivo e os territórios urbanos.

Por fim, este trabalho também objetiva identificar a construção desse outro repertório a partir do exercício de questionamento aos monumentos e estátuas por pessoas racializadas¹,

¹ Pessoas que são marcadas por processos de discriminação racial a partir de uma lógica colonial eurocentrada, que em diversas sociedades marcou para o branco lugares de privilégio social, em detrimento do acesso a

buscando encontrar as aparentes articulações em curso, bem como seus usos e sentidos, para uma contribuição para esse debate a partir de perspectivas particulares de raça/etnia e gênero, em especial de pessoas negras.

Para desenvolver os objetivos da pesquisa, elaboramos seis capítulos que tratam das questões elencadas a seguir:

No capítulo 1, para além desta introdução, apresentamos os marcos do debate atual sobre monumentos e estátuas, tomando como recorte temporal e espacial os movimentos de questionamento aos monumentos de África às Américas, passando pela Europa, de 2015 a 2023, bem como o caso que deu origem à pesquisa – uma intervenção artística que confronta uma estátua de Cristóvão Colombo, realizada por uma artista porto-riquenha americana em diáspora. Este capítulo tem como foco contextualizar e enquadrar o tema de pesquisa, além de qualificar de forma introdutória aspectos que apontam caminhos de análise presentes no caso que inspira a pesquisa.

No capítulo 2 apresentamos duas hipóteses de pesquisa: (i) a de que recursos estéticos articulados a tecnologias de comunicação, memória, questões étnico-raciais e de gênero, relacionadas ao espaço urbano nos movimentos críticos às estátuas coloniais servem para alimentar o debate público sobre memória desde perspectivas insubmissas e autônomas de raça, etnia e gênero; (ii) a de que recursos estéticos, ora das próprias ações políticas *in loco*, ora desdobramentos a partir do registro que dão continuidade às mesmas, são uma camada específica inerente a esse debate que o suscitam, atualizam e/ou atuam como suas facilitadoras. Neste mesmo capítulo, apresentamos a metodologia de pesquisa qualitativa, com pesquisa bibliográfica para fundamentação teórica e processo de análise do estudo de caso, em que trabalhamos cinco conjuntos de referências: (i) leitura prévia e crítica sobre memória e monumento da perspectiva ocidental (Le Goff, Nora, Pollak e Seligman-Silva); (ii) conexão com outros esforços que observam a questão da memorialização desde perspectivas afrodiaspóricas (Martins e Hartman); (iii) perspectivas sobre colonialismo e colonialidade do poder (Mbembe e Quijano); (iv) reflexões sobre comunicação e processos estéticos de produção de sentido, espacialidade/territorialidade urbana e tecnologias da comunicação (Rancière, Bentes, Jaguaribe, Rao, Freitas e Messias, Eshun); (v) caminho metodológico da análise de estudo de caso (Valverde, Bentes e Latour).

No capítulo 3 abordamos as temáticas de memória, memorialização e insubmissões da memória, partindo de uma análise crítica da memória em perspectiva ocidental, considerando

direitos de pessoas lidas socialmente como pertencente a outras raças, no caso do Brasil, especialmente pessoas negras e indígenas.

perspectivas afrodiaspóricas desses conceitos e levando o centro dessa discussão para a construção de poder, propondo um olhar sobre a produção de excessos da colonialidade para priorizar e sedimentar uma aura de heroísmo à história colonizadora em um exercício ambivalente que também busca soterrar narrativas dos povos a que se pretende dominar, produzindo-lhes faltas a partir desses excessos. Num esforço complementar, discutimos também a disputa que envolve o direito à memória, trazendo à tona processos autônomos e insubmissos dos sujeitos cuja memória tentou-se soterrar.

O capítulo 4 é voltado à compreensão e apresentação dos conceitos em torno de monumentos. Com esse intuito, o capítulo aborda a noção de homenagem em monumentos e seu papel na memorialização e na afirmação de poder; as estátuas enquanto monumento e seus aspectos estéticos; sentidos da presença dos monumentos nas cidades e suas relações com as pessoas, incluindo as manifestações de movimentos que os questionam.

No capítulo 5 realizamos um estudo do caso do incêndio à estátua de Borba Gato pelo grupo Revolução Periférica, em 2021, em São Paulo, como forma de levantamento e apontamento das características que consolidam a ideia de estéticas presentes nos movimentos que questionam monumentos comemorativos à colonialidade.

No capítulo 6, de conclusão, indicamos as perspectivas de desenvolvimentos da questão, retomando as hipóteses levantadas em comparação com os apontamentos da análise do estudo de caso.

1.2 Marcos do debate atual sobre monumentos e estátuas

Esta pesquisa situa-se num recorte temporal que tem como ponto de partida o ano de 2015, quando na África do Sul, o movimento “Rhodes Must Fall”² (“Rhodes Deve Cair”, em Português) foi marco de um novo momento de reflexão e ação política sobre a memória da nação e as questões raciais presentes após o fim do Apartheid. Seu vetor foram intervenções que questionaram a presença, na Universidade da Cidade do Cabo, da estátua de Cecil Rhodes, colonizador britânico que foi um dos principais arquitetos da segregação no país. Essas intervenções foram seguidas de mais ações que questionavam a memória heróica colonial em outras universidades e também foram impulsionadoras de uma onda de protestos

² Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/news/2015/nov/18/why-south-african-students-have-turned-on-their-parents-generation>> Acesso em: 10 dez. 2020.

proposição do Projeto de Lei 5296/20⁸, que visa proibir, em todo o território nacional, o uso de monumentos, tais como estátuas, totens, praças e bustos, para homenagear personagens da história do Brasil diretamente ligados à escravidão de pessoas negras e indígenas. A mobilização de incidência política do projeto contou com a criação da Galeria de Racistas⁹, organizada pelo Coletivo de Historiadores Negros Teresa de Benguela, o *site* antirracista Notícia Preta e um coletivo de publicitários negros. A iniciativa expõe a história escravagista e colonial das pessoas exaltadas por meio de monumentos, os quais os organizadores da galeria entendem que “apenas servem como forma de perpetuar o racismo”.

Na nova década, os anos 2020, observamos a escalada desse cenário, com ações mais contundentes e um novo ambiente de debate em construção sobre o tema, quando não é mais possível que esses atos sejam apenas classificados como vandalismo e diferentes vozes sobre o tema emergem e ganham visibilidade.

Em 2021, na cidade de Boston, Estados Unidos, foi removida a estátua do homem negro ajoelhado aos pés de Lincoln¹⁰, após solicitação de 12 mil assinaturas (Aventuras na História, 2021). No Brasil, também vivenciamos um momento específico de aquecimento desse debate após o incêndio à estátua de Borba Gato¹¹, em São Paulo, em julho de 2021.

Em 2022, alguns acontecimentos evidenciam o uso dos monumentos como mecanismos voltados à memória negra, uma forma de *contranarrar* as cidades a partir de uma perspectiva antirracista e decolonial. Em maio de 2022, moradores do Jacarezinho, no Rio de Janeiro, amigos e familiares de pessoas que sofreram a chacina resultante em 28 vítimas na favela, em 2021, ergueram um memorial que marcou um ano do acontecimento, em homenagem às vítimas. Uma semana depois, a polícia civil¹² destruiu o memorial. Em julho de 2022, duas mulheres negras foram homenageadas com estátuas, a escritora Maria Carolina de Jesus¹³, na cidade de São Paulo, e Marielle Franco¹⁴, na cidade do Rio de Janeiro, que em 2023 aprovou uma lei que proíbe monumentos a escravocratas e eugenistas. Essas ocorrências

⁸ Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/711852-projeto-proibe-monumentos-em-homenagem-a-escravocratas/>> Acesso em: 29 ago. 2022.

⁹ Disponível em: <<https://galeriaderacistas.com.br/>> Acesso em: 29 ago. 2022.

¹⁰ Disponível em: <<https://noticiapreta.com.br/monumento-com-negro-ajoelhado-aos-pes-de-lincoln-e-removido-de-boston/>> Acesso em: 12 jul. 2023.

¹¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CSDhO82Dlx1/>> Acesso em: 12 out. 2021.

¹² Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/05/12/entidades-criticam-derrubada-de-memorial-a-mortos-no-jacarezinho.ghtml>> Acesso em: 29 ago. 2022.

¹³ Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/07/28/estatua-de-escritora-carolina-maria-de-jesus-e-inaugurada-em-sao-paulo.ghtml>> Acesso em: 29 ago. 2022.

¹⁴ Disponível em: <<https://estatua.institutomariellefranco.org/>> Acesso em: 29 ago. 2022.

não esgotam a temática, mas se apresentam como alguns dos episódios que consideramos mais significativos para contextualizar o atual debate que tratamos nesta pesquisa.

1.3 O caso que inspira a pesquisa — “*Vejigantes*: memória em disputa e comunicação na tradição cultural porto-riquenha”

A presente pesquisa, teve como processo inicial o encontro com a obra de arte *La sangre llama*, realizada pela porto-riquenha americana em diáspora Artista Márcia X¹⁵. Em meio ao aquecimento do debate sobre os monumentos e estátuas em 2020, me deparei com uma das imagens dessa obra, postada pelo projeto “Monumenta”¹⁶, que se define como “um espaço público participativo e transnacional para o antimonumento” (2020, tradução livre). Descobri mais tarde que Monumenta foi uma plataforma articulada desde o debate sobre as estátuas de símbolos confederados nos Estados Unidos, em 2017. Me interessei tanto pela extensão de intervenções em estátuas e monumentos publicados pela página, que reúne desde registros fotográficos de performances e protestos, até projetos institucionais em torno do tema e ações digitais autônomas. Pela descrição que a Monumenta oferece, surge também um interesse de realizar a pesquisa à luz de movimentos críticos à lógica predominante dos monumentos, olhando especialmente para as ações de questionamento ao seu aspecto comemorativo à colonialidade. Um forte interesse também foi olhar para as ações a partir de pessoas racializadas de países latino-americanos na página, e nesse ponto se destacou a própria obra que me levou à página, a performance *La sangre llama* – sobretudo, observando o fato de que tanto o espaço Monumenta quanto a presença de *La sangre llama* reúnem em si uma articulação entre comunicação, memória, arte e ação nos espaços urbanos que passaram a constituir interesses de uma investigação que resolvi realizar tomando o contexto brasileiro como campo.

Um primeiro exercício de reflexão e análise se deu a partir do mergulho no universo que *La sangre llama* habita, partindo de um olhar para Porto Rico e para a máscara *vejigante*, componente da cultura porto-riquenha da qual a obra se utiliza. Entendi ser importante realizar esse processo como parte de uma contextualização de trajetória da presente pesquisa

¹⁵ Artista porto-riquenha e peruana-americana que trabalha com instalação, performance, pintura e filme. A sua prática artística e investigação é um desenvolvimento do que chamam de crise existencial-cultural que as mulheres negras vivenciam na Diáspora. Ver mais em <<https://www.artistmarciax.com/artist-cv>> Acesso em: 03 fev. 2024.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.instagram.com/monumenta10000/>> Acesso em: 29 ago. 2022.

que suscita aspectos de análise que serão investigados no caso brasileiro, mais como forma de levantar e aplicar os interesses de análise, do que como forma de comparação entre dois países.

Utilizei como fio condutor a análise de recursos e referências estéticos de comunidades ou povos em torno da memória e seu desaguar como componente de processos comunicacionais e culturais, nesse caso, me debruçando sobre as máscaras de *vejigantes* e seu uso em Porto Rico.

Como um dos países marcados pela tragédia da escravidão e do tráfico transatlântico, Porto Rico chegou a vivenciar um aumento do contingente de pessoas escravizadas de 1.500, no ano de 1.530, para 15.000, no ano de 1.555. Não por acaso, a herança africana em sua cultura é bastante presente, bem como interage com referências indígenas e europeias, a exemplo dos *vejigantes*, presente em duas localidades de Porto Rico. O caso analisado foi o das máscaras de *vejigantes*, em Loíza, cidade ao norte do país, cuja maioria da população possui ancestralidade africana. Anualmente em Loíza é realizada a Festa do Apóstolo São Tiago, na qual o personagem *vejigante* representa ou o “diabo” na batalha entre o bem e o mal ou os mouros contra quem São Tiago lutou durante a “reconquista” católica da Espanha¹⁷. Ao longo dos anos dessa tradição, o *vejigante* se transformou, de uma figura misteriosa e travessa, a símbolo cultural em Porto Rico¹⁸.

A cultura dos *vejigantes* em Porto Rico oferece um exemplo de prática de memória produzida pelos povos africanos em diáspora e povos originários do continente americano, uma vez que, fazendo parte de uma narrativa, traz um olhar diverso e insubmisso ao olhar colonial, utilizando como processo estético um adereço-manifestação cultural que emana a relação conflitante entre europeus e os povos do norte da África, em uma leitura a contrapelo da história, remixando-a no presente.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.peopleareculture.com/vejigantes-puerto-rico/>> Acesso em: 13 jul. 2023.

¹⁸ Disponível em: <<https://tallerpr.org/vejigantes-of-puerto/>> Acesso em: 13 jul. 2023.

Figura 1 - Pessoas com máscaras *vejigantes* em Porto Rico



Fonte: Blog Repeating Islands (2009)¹⁹

Um dos mais reconhecidos artesãos de máscaras *vejigantes* é Raul Ayala, que fez sua primeira máscara aos quinze anos, a partir do aprendizado com seu pai, Don Castor Ayala, que começou a vendê-las para outras pessoas da comunidade em 1940.

Figura 2 - Raul Ayala ao fundo e máscara *vejigante*



Fonte: ABQ Journal (2011)²⁰

¹⁹ Disponível em: <<https://repeatingislands.com/2009/06/23/july-in-loiza-aldea-fiestas-de-santiago-apostol/>> Acesso em: 05 dez. 2021.

²⁰ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/255508978832939813/>> Acesso em: 05 dez. 2021.

O entorno da cultura dos *vejigantes* também respira outros elementos de herança africana. No último dia de festa, a multidão se reúne na casa de Raul, onde se apresenta a banda de bomba que ele lidera. Bomba é uma expressão musical criada em Porto Rico no final do século XVII por africanos ocidentais e seus descendentes que trabalhavam nas plantações coloniais de açúcar ao longo da costa. Raul é o diretor de um grupo de bomba musical fundado há 52 anos, também, por seu pai. O histórico de Raul é uma demonstração de como a herança africana – por meio de práticas autônomas de preservação da memória – passou de geração em geração. Neste caso, o adereço-manifestação *vejigante* e a bomba, que compõem a Festa do Apóstolo São Tiago em Loíza, bem como toda a aprendizagem necessária a seu fazer intergeracional, são exemplos dessas práticas, que se configuram como recursos e referências estéticos de uma comunidade.

Os *vejigantes* se tornaram um símbolo icônico e são percebidos de diferentes formas, como herói nacional; personagem que faz emergirem problemáticas das relações raciais no país; uma captura da imaginação com seu mistério. Para os artistas que produzem as máscaras, o *vejigante* é muito mais do que uma figura lúdica de festival, seria uma encarnação do espírito porto-riquenho.

Oralidade, escrita e outros registros da memória

A memória nas mais diversas condições humanas se transmite também de variadas formas. Há casos em que a transmissão da memória no tempo ganha diferentes nuances e potencialidades quando o processo da escrita é combinado com a oralidade e outros registros da memória. A memória pode se transmitir por meio dos contos, das tradições espirituais, das cerimônias, manifestações culturais etc.

Leda Maria Martins (1997) observa este fenômeno lançando olhar para a capacidade de invenção cultural e a extensão das possibilidades de registro da memória da população negra em diáspora:

No entanto, a colonização da África, a transmigração de escravos para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo / *corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história.

[...]

Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas ágrafos africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras

das Américas. Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidades, origens e disseminações (Martins, 1997, p. 25).

A expressão cultural dos *vejigantes* é um exemplo do que Martins afirma justamente por sua formação a partir das interseções e sua “inseminação do *corpus* europeu” nas Américas. Além disso, é, sobretudo, por uma combinação da tradição oral e do registro-manifestação, pela arte de produção das máscaras e a tradição mantida da cerimônia da Festa do Apóstolo São Tiago, que se transmite através do tempo esta que se tornou uma das principais formas de expressão da cultura e da identidade porto-riquenha.

A memória em questão: monumentos

A partir de um olhar para como comunicação e cultura convergem em processos estéticos que produzem e preservam memórias diversas e autônomas à memorialização colonial, é possível perceber em ações de questionamento dos monumentos coloniais o esforço de escavação, emergência e permanência desses outros repertórios estéticos que alimentam uma memória coletiva insubmissa à anterior. Avançando na leitura sobre a cultura dos *vejigantes*, a intervenção artística *La sangre llama*²¹, de Artista Márcia X, é um exemplo de articulação de repertório estético cultural com o debate atual sobre a presença de monumentos que conferem heroísmo ao passado colonial.

Ao observar a questão dos monumentos a partir do atual debate público, o momento é marcado pelas disputas de narrativas nas mídias sociais e aqui sublinhamos sua dimensão estética.

Sobre a obra *La sangre llama*, Artista Marcia X conta que “se concentra principalmente em como confrontar os símbolos arquitetônicos e coloniais do poder do estado por meio de marcadores espirituais e performances afro-indígenas porto-riquenhas” (tradução minha).

²¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CBeJNTJqiTa/>> Acesso em: 5 dez. 2021.

Figura 3 - Post na página Monumenta com imagem da obra “La sangre llama”, de Artista Marcia X, em que ela utiliza uma máscara vejigante



Fonte: Monumenta (2020)

Nesta imagem da série *La sangre llama*, a relação proposta pela artista se dá por meio do confronto à estátua de Cristóvão Colombo, enquanto símbolo arquitetônico colonial de poder, e sua corporeidade porto-riquenha marcada pelo uso da máscara *vejigante*, como marcador espiritual e performance afro-indígena. Sobre a escolha de utilizar a máscara, a artista comenta: “Decidi usar o *vejigante* porque acho que é um elemento único da cultura porto-riquenha. Durante a criação desta série, minha mãe me enviou uma foto dela em um festival dos anos 70, com o pessoal do *Diablos de Loíza*. Sem querer, tornou-se um processo muito bom porque eu também tive a oportunidade de vê-la” (González, 2020, tradução minha).

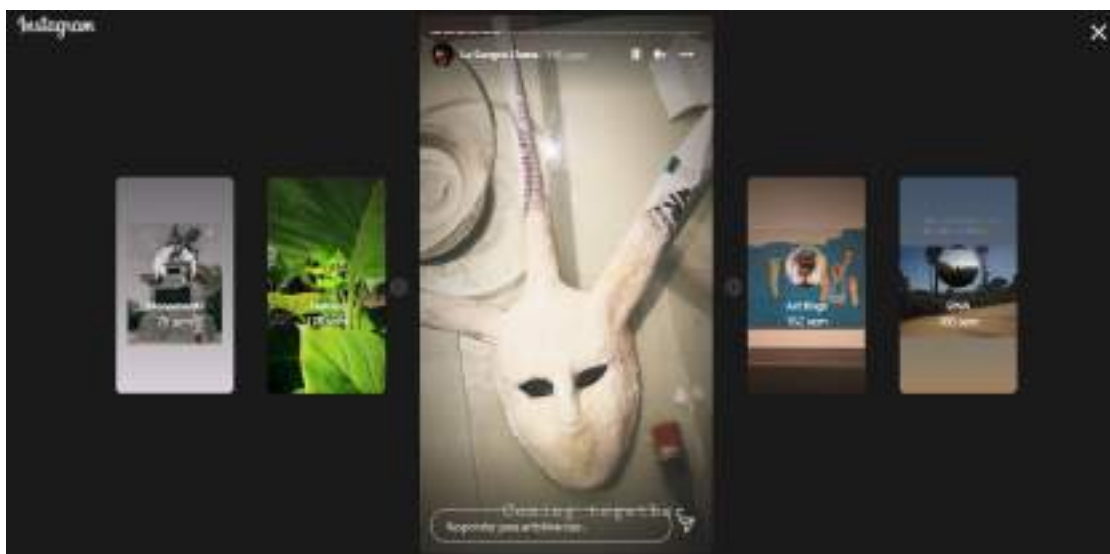
Na série *La sangre llama*, a artista trabalha com lugares que tem relação com o Caribe e Porto Rico, abordando os monumentos como “espaços não designados para o olhar dos descendentes indígenas, africanos, sulamericanos ou caribeños” (González, 2020, tradução minha), que servem à memória colonial:

Ao pesquisar artistas negras em diáspora, aprendi que a memória do colonialismo vive através de suas peles. Portanto, quando uma ocupa aqueles espaços dessa forma, diferentes esferas e leituras que poderiam ser invisíveis são ativadas e eu as torno visíveis através da máscara *vejigante*. Nas fotos de *La sangre llama*, o corpo feminino é um corpo que a história chamou de *zambo*, feminina, de cor, ou qualquer nome ou categoria que você possa imaginar. Então, o que acontece quando esse corpo quer ser nomeado? Como o faz? (González, 2020, tradução minha)

Assim, a artista utiliza a máscara *vejigante* como um meio de escavar, desvelar e então transmitir memórias soterradas pela colonialidade e conferir protagonismo às mulheres afro-indígenas, ressaltando sua possibilidade de nomear sua memória, no passado e no presente.

Vale também observar que o processo de Artista Marcia X nesta série é impregnado de aspectos trabalhados na reflexão que teci ao longo desse tópico. O registro a que ela recorre, visual e oral, é marcado pela transmissão intergeracional da memória, representado pelo diálogo com sua mãe e o acesso às fotos dado por ela. Além disso, a máscara *vejigante* que a artista utiliza na performance foi produzida por ela mesma, evocando o fazer artesão que é parte da cultura *vejigante*.

Figura 4 - *Story* em destaque na página do Instagram da Artista Marcia X com registro da produção da máscara *vejigante* da obra “La sangre llama”



Fonte: Artista Marcia X (2020)²²

Ao observar esse exemplo, algumas possibilidades de reflexão sobre a questão atual dos monumentos inspiraram chaves de análise para esta pesquisa:

- (1) O olhar para os **repertórios estéticos de comunidades e povos** nesse debate como uma camada específica dele, que serve como **facilitadora/transmissora (de forma intergeracional)** das contestações levantadas em torno da presença e permanência de

²² Disponível em: <<https://www.instagram.com/stories/highlights/18020384239122739/>> Acesso em: 5 dez. 2021.

monumentos heroicos à colonialidade nas cidades. Na presente pesquisa, há o esforço de levantar **quais são os repertórios no estudo de caso que funcionam como esse meio facilitador.**

- (2) Tal camada alimenta o debate público sobre memória desde **práticas insubmissas e autônomas de produção e preservação da memória a partir de pessoas racializadas.** Características presentes na contraposição aos monumentos orientam essas manifestações como escolha/caminho estético de **desafio aos mesmos em sua seleção das histórias visíveis e das que não são enquanto memória.**
- (3) O atual debate sobre os monumentos coloniais os evidencia como “**espaços não designados para o olhar dos descendentes indígenas, africanos, sulamericanos ou caribenhos**” (González, 2020), que, quando ocupados por esses olhares, têm ativadas “**diferentes esferas e leituras que poderiam ser invisíveis**”.

Por último, é importante ressaltar que nesta pesquisa tomou-se o caminho de estudar um caso de intervenção em uma estátua pela via do protesto realizado por um movimento social. Portanto, o caso que inspira a pesquisa, de natureza artística, apresenta chaves iniciais de análise, que serão complementadas por outras pertinentes à natureza de uma análise voltada a movimentos sociais. A escolha por esse caminho se deu por entender alguns limites que a abordagem artística contém, quando queremos realizar o esforço de entender a capacidade de alcance mais abrangente nesse debate.

2. HIPÓTESES E METODOLOGIA

Esta pesquisa busca contribuir para o aprofundamento da reflexão sobre recursos estéticos articulados a tecnologias de comunicação, memória, questões étnico-raciais e de gênero, relacionadas ao espaço urbano. Parte daí a primeira hipótese – a de que esses recursos possam servir para alimentar o debate público sobre memória desde perspectivas insubmissas e autônomas de raça, etnia e gênero. A contundência da prática da retirada de e intervenção sobre monumentos emprega uma ação política direta que vem mostrando seu notável potencial de suscitar debates em torno da crítica ao colonialismo. Nesse sentido, outra hipótese é de que os recursos estéticos, ora das próprias ações políticas *in loco*, ora desdobramentos a partir do registro que dão continuidade às mesmas, são uma camada específica inerente a esse debate que os suscitam, atualizam e/ou atuam como suas facilitadoras. Por meio de suas diversas nuances de abordagem, foi possível visualizar a face ocultada da presença naturalizada como heróica dessas imagens. Quanto à metodologia, a opção foi por uma pesquisa qualitativa, iniciando com pesquisa bibliográfica acerca do contexto teórico que constitui as bases do trabalho.

Este trabalho considera uma leitura prévia e crítica sobre memória e monumento da perspectiva ocidental, baseada no pensamento de Le Goff (2013), pensando o lugar de importância dos monumentos, bem como as atuais intervenções nos mesmos, que confrontam normas a respeito do que é ou não validado como monumento e, conseqüentemente, passível de compor a memória coletiva. Neste mesmo esforço trabalhamos também com as ideias de lugares de memória de Nora (1993); de memória, esquecimento e silêncio de Pollak (1989); e de antimonumentos como um trabalho de memória e resistência de Seligmann-Silva (2016).

Pensando a disputa de narrativas, esta pesquisa também trata da conexão com outros esforços que observam a questão da memorialização desde perspectivas afrodiaspóricas, como em leituras sobre as estratégias de salvaguarda e transmissão da memória nas Congadas mineiras, abordadas por Martins (1997) e os limites do arquivo da escravidão apresentadas por Hartman (2020). A pesquisa utiliza como base perspectivas sobre colonialismo trabalhadas por Mbembe (2016) para pensar a necropolítica, especificamente no que tange os processos de “ocupação colonial”, que conecta territorialização à “produção de uma ampla reserva de imaginários culturais”. Mbembe também apresenta reflexões com as quais este trabalho dialoga em “O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?” (2020). Além disso, neste mesmo esforço, trabalhamos com o conceito de colonialidade do poder apresentado por Quijano (2005). Esse conjunto de referências, apresenta a relação do passado

com o presente de perspectiva crítica à colonialidade, debruçando-se sobre dominação, imaginário, uso do espaço público e processos estéticos.

A pesquisa fundamenta-se teoricamente também voltando-se a reflexões sobre comunicação e processos estéticos de produção de sentido, espacialidade/territorialidade urbana e tecnologias da comunicação.

Pensando processos estéticos, a relação estética/política proposta por Rancière (2005) também aponta direções para a pesquisa, em especial ao olhar para o fenômeno atual da disputa de narrativas sobre monumentos em diálogo com a noção de “comunidades aleatórias (...) sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível”. Ainda no campo do sensível, cabe também um olhar sobre a perspectiva da “ciência do comum” trazida por Sodré (2014), como base do pensamento sobre comunicação, a respeito da “prevalência da função organizativa das tecnologias eletrônicas, em que importa, prioritariamente, o sensível”, considerando o “sensível constitutivo do comum”.

Ainda dentro desses processos estéticos, trabalhamos com perspectivas sobre estéticas das redes trazidas por Bentes (2018) para pensar as interfaces entre os movimentos que questionam as estátuas e monumentos coloniais com o ambiente digital.

Para pensar as dinâmicas inerentes ao ambiente urbano, de onde partem as intervenções artísticas que serão observadas, são utilizadas as reflexões de Jaguaribe em torno da dinâmica das cidades e os processos de memória implicados a partir do conceito de justaposição nas ruínas modernistas (1997). Também ao pensar sobre o ambiente urbano trabalhamos sobre o conceito de cidade como arquivo trazido por Rao (2008) em sua abordagem sobre memória nas metrópoles.

Valorizando também o olhar para processos estéticos a partir de pessoas negras, a pesquisa também propõe diálogo com as perspectivas sobre afrofuturismo e afropessimismo analisadas e apresentadas por Freitas e Messias (2021), especialmente para informar o estudo de caso. Também para amparar as análises a partir de perspectivas negras e afrodiaspóricas a presente pesquisa considera o pensamento de Eshun (2015) sobre o afrofuturismo “como um programa para a recuperação das histórias de contra-futuros”, tomando essas histórias como arquivo, que está sendo acessado.

Ainda sobre a metodologia, será realizado um estudo de caso, que considerará em seus processos como emergem as reflexões trabalhadas na introdução da pesquisa, a partir dos elementos de análise levantados no caso que a inspira.

O caminho metodológico da análise de estudo de caso também se inspira na leitura de Valverde (2003), que reúne trabalhos onde “um objeto de estudo próprio é investigado à luz de uma estética da comunicação calcada nos mesmos objetivos: descrever e analisar os efeitos e as impressões suscitados pelos meios de comunicação característicos da cultura atual, repensando e estabelecendo sobre novas bases conceituais a relação entre forma e sentido”. Também como caminho metodológico de análise do caso, utilizamos a perspectiva de imagem como complexo e ecossistema que Bentes (2018) nos apresenta. Além disso, optamos por realizar uma análise no estilo da "cartografia das controvérsias" proposta por Bruno Latour (2012).

O recorte temporal de análise de imagens dialoga com a contextualização temporal empreendida na introdução desta pesquisa. Assim, será analisado um caso dos anos 2020, tendo como critérios de seleção que a intervenção em monumento a ser analisada tenha como características: (i) liderança coletiva e (co)autoria por pessoas racializadas; (ii) crítica à colonialidade, escravidão e racismo; (iii) registro e circulação em mídias sociais; (iv) diálogo com repertório cultural de uma comunidade ou povo; (v) repercussão midiática que gera debate em outras esferas sociais sobre o tema.

A análise busca cercar os elementos textuais, sonoros e visuais, bem como o repertório em seu entorno. O conjunto de exemplos analisados, funciona como um coletivo de nós para indicar caminhos de desdobramento da análise.

3. MEMÓRIA, MEMORIALIZAÇÃO E INSUBMISSÕES NA MEMÓRIA

Bases fundamentais dessa pesquisa, os conceitos de memória e memorialização contam com diversas leituras. Aqui, nos interessa uma chave de análise que tensiona e atrai o centro dessa discussão para a construção de poder, propondo um olhar sobre a produção de excessos da colonialidade para priorizar e sedimentar uma aura de heroísmo à história colonizadora, neste exercício ambivalente que também busca soterrar narrativas dos povos a que se pretende dominar, produzindo-lhes faltas a partir desses excessos. Num esforço complementar, discutimos também a disputa que envolve o direito à memória, trazendo à tona processos autônomos e insubmissos dos sujeitos cuja memória tentou-se soterrar.

3.1 Memória em perspectiva ocidental

As questões em torno de memória e memorialização são um importante pano de fundo desta pesquisa. Ao abordarmos as intervenções críticas aos monumentos que conferem heroísmo a figuras históricas que foram protagonistas da colonialidade e da escravidão, está em jogo, sobretudo, o debate sobre os processos de memorialização na constituição de uma memória coletiva nacional, conduzidos a partir do poder colonial e mantidos por mecanismos de Estado ao longo da história até os tempos atuais.

Quando tratamos sobre esses processos – nos quais a construção e manutenção de estátuas dessas figuras históricas tem lugar central dentro das narrativas sobre a história nacional nas cidades –, é necessário também refletir sobre quais perspectivas de memória e memorialização eles se erguem. No contexto da colonialidade e sua permanência na formação da sociedade brasileira, o olhar para leituras ocidentais traz a esta pesquisa indícios das intencionalidades do trabalho com a memória e suas relações com práticas de domínio.

Para começar, utilizamos como uma perspectiva fundamental a essa discussão a visão geral dos estudos sobre memória empreendida por Jacques Le Goff em *História e Memória* (2013). No capítulo dedicado aos conceitos sobre memória, o autor toma como ponto de partida uma conceituação basilar do tema:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (Le Goff, 2013, p. 423).

Quando pensamos a memória na experiência humana, há uma diferença em relação às outras espécies. Temos a linguagem como recurso para transmitir a memória historicamente. Assim, transferimos a memória de indivíduo para indivíduo, **o que permite que acumulemos memória social, cultural e histórica.**

Neste apanhado geral, Jacques Le Goff (2013) reuniu também algumas referências de autores que pensaram a relação entre memória e linguagem, tais como Pierre Janet e Henry Atlan:

Assim, Pierre Janet "considera que o ato mnemônico fundamental é o 'comportamento narrativo' que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo" (Florès, 1972, p. 12). Aqui intervém a "linguagem, ela própria produto da sociedade" (ibid). Deste modo, Henry Atlan, estudando os sistemas auto-organizadores, aproxima "linguagens e memórias"; "A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória" (1972, p. 461) (Le Goff, 2013, pp. 424-425).

A ideia de “comportamento narrativo” que Pierre Janet propõe ser inerente à transmissão da memória pela linguagem tem ressonância na presente pesquisa, que se debruça sobre a História oficialmente contada e que passa por uma onda crítica por meio do debate sobre os monumentos. Outra relação que Le Goff (2013) traz neste apanhado sobre os estudos de memória é a da noção de aprendizagem, “importante na fase de aquisição da memória”, despertando “interesse pelos diversos sistemas de educação da memória que existiram nas várias sociedades e em diferentes épocas: as mnemotécnicas”.

As mnemotécnicas se relacionam profundamente com as lógicas ocidentais de construção da memória coletiva oficial, no que tange à questão dos monumentos. De acordo com a revisão realizada por Seligmann-Silva (2016), que em sua pesquisa sobre monumentos e antimonumentos retoma a técnica de memorização na Antiguidade, quando não havia o recurso de impressão de livros:

O princípio central da mnemotécnica antiga consistia na memorização dos fatos através da sua redução a certas imagens que deveriam permitir a posterior tradução em palavras: a realidade (res) e o discurso final (verba) seriam mediatizados pelas imagens (imagines agens). Essas imagens, por sua vez, deveriam ser estocadas na memória, em certos locais (loci) imaginários ou inspirados em arquiteturas de prédios reais. O importante era que o orador tivesse domínio sobre esses espaços da

memória, de modo a percorrê-los no ato de sua fala, quando cada imagem seria então retraduzida em uma palavra ou em uma ideia. (Seligmann-Silva, 2016)

Assim, percebemos uma tradição de memorialização em culturas ocidentais que se dão numa interlocução entre imagem e lugares de memória para construir um discurso a partir de uma pretensa realidade. Aqui, a **imagem** serve como “mediatizadora” entre a realidade e o discurso. Também é importante frisar que os **lugares de memória** (que retomaremos mais adiante nesta sessão) onde essas imagens são estocadas, são inspirados em **arquiteturas e prédios reais**.

Dando exemplos que vão desde poder real na Antiguidade até a constituição de monarquias na Europa, Le Goff também aborda o investimento no trabalho de memória como fator crucial nesses processos, quando o autor menciona que:

É necessário ir mais longe e relacionar esta expansão das listas com a instalação do poder monárquico. A memorização pelo inventário, pela lista hierarquizada não é unicamente uma atividade nova de organização do saber, mas um aspecto da organização de um poder novo (Le Goff, 2013, p. 436).

Retornando às noções de imagem como mediatizadora e de lugares de memória – que começam a dar contorno às perspectivas estéticas que trataremos nesta pesquisa –, é necessário ressaltar duas últimas abordagens que Le Goff traz em seu exercício de levantamento de conceitos sobre a memória. Com relação à imagem, o autor cita Matière et Mémoire de Bergson, atentando para a centralidade que ele dá à noção de imagem, “na encruzilhada da memória e da percepção” (Le Goff, 2013, p. 471). Cabe trazer aqui uma elaboração que esta visão traz à presente pesquisa: a encruzilhada da memória e da percepção em que a noção de imagem está, podemos analisar, à luz da perspectiva estética, **como a própria encruzilhada em que a imagem se forma**, considerando também seu contexto urbano quando tratamos da problemática da memória relacionada aos monumentos.

Com relação aos lugares de memória, Le Goff identifica, na contemporaneidade, uma memória que provoca uma “história nova”:

História que fermenta a partir do estudo dos "lugares" da memória coletiva. Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais como os manuais, as autobiografias ou as associações: estes memoriais têm a sua história. Mas não podemos esquecer os verdadeiros lugares da história, aqueles onde se deve procurar, não a sua elaboração, não a produção, mas os criadores e os denominadores da memória coletiva: Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória (Le Goff, 2013, p. 473).

Apontando, entre os diversos lugares da memória, os “lugares monumentais” para os quais esta pesquisa se volta, o autor ressalta a importância de lembrar quais são os lugares da história – ou seja, onde estão os criadores da memória coletiva, dentre eles o Estado.

Outro autor que aborda a noção de lugares de memória é Pierre Nora (1993), do qual trazemos para esta pesquisa visões do texto *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Nele, o autor trabalha fundamentalmente com a oposição entre memória e história e traz algumas visões que qualificam o que propomos nesta seção sobre memória em perspectiva ocidental, ainda que não sigamos esta lógica ao longo do nosso trabalho.

É importante ressaltar que o autor defende uma perspectiva crítica aos lugares de memória:

Sem dúvida, um criticismo generalizado **conservaria museus, medalhas, monumentos, isto é, o arsenal necessário ao seu próprio trabalho, mas esvaziando-os daquilo que, ao nosso ver, os faz lugares de memória**. Uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal, mais do que uma sociedade tradicional, lugares onde ancorar sua memória (Nora, 1993, p. 9, grifo meu).

Nora está fazendo uma crítica sobretudo ao trabalho de memória de uma sociedade profundamente em contradição nesse aspecto, mais concretamente quando pontua que:

Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de outra era, das ilusões de eternidade. [...] **São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos.**

Mas se o que eles [os lugares de memória] defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. [...] É este vai-e-vem que os constitui: momentos da história arrancados do movimento da história, mas que lhes são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva (Nora, 1993, p. 13, grifo meu).

As contradições que o autor explicita servem a essa pesquisa como uma evidência do que significa o trabalho de memória na perspectiva ocidental, que também é presente na colonialidade. Revela seu esforço que frequentemente é voltado a soterrar sua própria violência – e junto com ela memórias de outras civilizações – em favor de uma memória oficial artificialmente construída, a exemplo do caso dos monumentos.

Quando falamos desse exercício de soterramento no trabalho com a memória, a leitura de Nora também traz uma última noção importante para este trabalho:

Diferentemente de todos os objetos da história, os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física e história; ao contrário. Mas o que faz os lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história. [...] Nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo; **um lugar de excesso**, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações (Nora, 1993, p. 27, grifo meu).

Esta noção dos lugares de memória na perspectiva ocidental e colonial como *lugares de excesso* é um dos pontos de chegada da reflexão a que essa seção se propõe, reunindo também uma das chaves de leitura do questionamento da presença dos monumentos que comemoram a colonialidade enquanto processo de desvelar a memória ocultada por eles. Além disso, os conceitos de memória trabalhados nessa seção revelam perspectivas de memorialização impregnadas do exercício de poder e domínio de algumas civilizações em relação a outras.

3.2 Memória na relação entre passado, presente e futuro em perspectivas afrodiaspóricas

“É tarde demais para que os relatos de morte previnam outras mortes; e é cedo demais para tais cenas de morte interromperem outros crimes. Mas enquanto isso, no espaço do intervalo, entre tarde demais e cedo demais, entre o não mais e o ainda não, nossas vidas são contemporâneas com a da garota no projeto ainda incompleto da liberdade. Enquanto isso, é claro que a vida dela e as nossas estão em jogo”.

Saidiya Hartman (2020)

No processo de tratar sobre as dinâmicas de memória e memorialização nessa pesquisa, é também fundamental o diálogo com perspectivas de intelectuais afrodiaspóricas/os. Isso se dá pela necessidade de utilizar janelas de compreensão dessas dinâmicas que permitiram outras possibilidades de experiência estética para pessoas racializadas – e a partir daí de suas existências e narrativas –, das quais usamos como exemplo a crítica aos monumentos que comemoram protagonistas da colonialidade e da escravidão.

Não por acaso, o pensamento sobre a dimensão de memória e História de muitas/os dessas/os autoras/os tem a escravidão, o tráfico atlântico e os desdobramentos da vida de africanos e seus descendentes a partir disso como questões fundantes, a exemplo de Leda Maria Martins (1997):

Os africanos transplantados à força para as Américas, através da Diáspora negra, tiveram seu corpo e seu corpus desterritorializados. Arrancados de seu domus familiar, esse corpo, individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus códigos lingüísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. [...] Esse olhar, amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica, desconsiderou a história, as civilizações e culturas africanas[...] O continente negro desenhava-se nos textos e nos registros do imaginário europeu como o continente das sombras, tabula rasa a ser prefaciada, inventariada e ocupada pela inscrição simbólica "civilizada" das nações europeias (pp. 24-25).

Considerando a extensiva violência constituinte da experiência afro-diaspórica, Martins se debruça sobre as dinâmicas de recriação nos processos negros de memorialização ao trazer uma análise e narrativa sobre a Congada como exemplo em seu conceito de “Afrografias da Memória”, apresentado em livro homônimo.

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e modus constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afrobrasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (Martins, 1997, pp. 24 -25).

Pensando a limitação de recursos para reprodução de sua memória e cultura, imposta pela violência colonial, a ideia de “falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos” proposta por Martins nos ajuda a compreender os meios tomados pela comunidade afro-diaspórica para produzir não só respostas a essa violência como também a própria desobstrução do fazer cultura e memória. Este processo de construção de viabilidade é perceptível ao longo de vários pontos na visão que a autora apresenta:

[...] os festejos e cerimônias dos congos, em toda sua variedade e diversidade, são microssistemas que vazam, fissuram, reorganizam, africana e agramamente, o tecido cultural e simbólico brasileiro, mantendo ativas as possibilidades de outras formas de verificação e percepção do real que dialogam, nem sempre amistosamente, com as formas e modelos de pensamento privilegiados pelo Ocidente (Martins, 1997, p. 35).

No trecho acima, a noção desses “microsistemas que fissuram” nos permite pensar a dimensão de resposta pela disputa da memória diante da tentativa de interdição que a colonialidade emprega. No caso que Martins aborda, isso se dá também no espaço público, na rua e à plena vista:

A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas.

Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, **a noção de encruzilhada é um ponto nodal** que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação. **Lugar de interseções**, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. **Como mediador, Exu é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Exu figura como veículo instaurador da própria narração**” (Martins, 1997, pp. 35-36, grifos meus).

Tomando a encruzilhada tanto como espaço público, da rua, mas também como espaço metafísico, onde as narrativas são instauradas, esta pesquisa também leva em conta esse elemento como aspecto de análise por sua importância na cultura negra, como sublinhado por Martins, e pelo fato de a rua ser o ambiente onde se dão parte significativa dos movimentos de crítica às estátuas coloniais.

Se os discursos e a História oficiais silenciam e soterram a experiência africana e afro-brasileira, os diversos povos de África criam sistemas para furar, escavar e remontar suas tradições e visões de mundo, ampliando o próprio repertório da memória brasileira, num esforço diverso e contínuo que pode ser visto também nos movimentos que questionam monumentos à colonialidade:

Como estiletas autografando as abissais desfronteiras e deslimites simbólico-geográficos dessas serras gerais, Congos, Moçambiques, Marujos, Carupés, Candombes, Vilões, Caboclos, na sua variedade rítmica, cromática e coreográfica, performam cânticos, gestos, ritmos e falas, como *aedos* e *griots* que imbricam a história e a memória, posfaciando o discurso cultural brasileiro com os prefácios africanos.

Esses festejos reatualizam todo um saber filosófico banto, para quem a força vital se recria no movimento que mantém ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, num gesto sagrado que funda a própria existência da comunidade, assim explicitada por Vincent Mulago: ‘Para o banto, a vida é a existência da comunidade; é a participação na vida sagrada (e toda vida é sagrada) dos ancestrais; é uma extensão da vida dos antepassados e uma preparação de sua própria vida para que ela se perpetue nos seus descendentes’ (Martins, 1997, pp. 36-37).

Observando ainda essa construção de viabilidade para emergência e desinterdição da memória afro-brasileira, a relação com as diferentes dimensões de tempo também configura como um elemento crucial nesse esforço, como apresentado acima.

Conexões afrodiaspóricas nas lógicas de produção e reprodução da memória, por meio da “transgressão da ordem escravista” também são ressaltadas por Martins, especialmente entre Brasil e Estados Unidos quando a autora aborda elementos dos festivais Pinksters, ocasiões em que, na experiência afro-americana, era coroado “o rei negro”. Para a autora, esses festivais funcionavam como “agente aglutinador dos escravos oriundos de diferentes nações e etnias africanas, muitas das quais inimigas milenares” (Martins, 1997, p. 38). Aqui, consideramos importante ressaltar que esse “agente aglutinador” se utiliza da produção da memória:

A dança realizada pelos escravos era uma variante das danças originárias do Congo, reproduzindo uma forma que, como outras provenientes da África, tinha em comum movimentos circulares, expressando significados sagrados, desconhecidos pelos escravocratas e restituídos pelo rei. Essa conjunção expressiva da música e da dança como força vital das cerimônias **constituiu-se em processo e meio de realização de uma certa unidade entre os escravos, independentemente de sua origem étnica. O som dos tambores funcionava, também, como elemento significativo que restituía a lembrança, a memória e a história do sujeito africano, forçadamente exilado de sua pátria** (Martins, 1997, pp. 38-39, grifo meu).

Ao identificar semelhanças entre elementos constituintes dos festivais Pinksters e as Congadas, Martins (1997) nos oferece exemplos de como operam as tecnologias afrodiaspóricas de produção e reprodução de memória. A *ruptura* figura como um elemento importante nesse fazer memória:

Os rituais de coroação de reis negros no Brasil e seus desdobramentos rompem as cadeias simbólicas instituídas pelo sistema escravista secular e religioso, reterritorializando a cosmovisão e os sistemas simbólico-rituais africanos, cruzando-os com os elementos das tradições europeias [...] (Martins, 1997, p. 39).

Além da ruptura – ou talvez a partir dela –, a autora traz também as noções de reterritorialização, restituição e criação como recursos fundamentais utilizados pelos africanos e seus descendentes na diáspora para viabilizar sua memória:

À reterritorialização e à restituição de formas expressivas da tradição africana alia-se a reinterpretação, pelo negro, dos ícones religiosos cristãos, investidos de novas conotações semânticas. Nessa via de leitura, a devoção aos santos reveste-se de instigantes significados, pois as divindades cristãs tornam-se transmissores da religiosidade africana, barrada pelo sistema escravocrata e pela interdição aos deuses africanos (Martins, 1997, p. 40).

O último conceito que apresentamos nesta leitura de Leda Maria Martins surge de um diálogo com Muniz Sodré. A “estratégia de reversibilidade”, de acordo com a autora,

[...] é acentuada por Muniz Sodré como um dos *modus* constitutivos do código das aparências que, segundo ele, funda a cultura negra:

Aparência não implicará aqui, entretanto, em facilidade ou na simples aparência que uma coisa dá. O termo valerá como indicação da possibilidade de uma outra perspectiva de cultura, de uma recusa do valor universalista de verdade que o Ocidente atribui a seu próprio modo de relacionamento com o real, a seus regimes de veridicção [...] As aparências não se referem, portanto, a um espaço voltado para a expansão, para a continuidade acumulativa, para a linearidade irreversível, mas à hipótese de um espaço curto que comporte operações de reversibilidade, isto é, de retorno simbólico, de reciprocidade na troca, de possibilidade de resposta.

A natureza curva dessa cultura agenciaria as estratégias simbólicas, os jogos ritualísticos de linguagem, **operacionalizando a reposição dos signos e sentidos africanos nas redes discursivas brasileiras, num movimento de reversibilidade e heterogeneidade** (Martins, 1997, pp. 40-41, grifo meu).

Para essa pesquisa, foi fundamental o encontro com a noção de que as culturas africanas promovem respostas à violência colonial imposta ao seu repertório estético de memória por meio da reversibilidade e heterogeneidade, ou seja, por meio de uma lógica contra-memorial num movimento de ruptura com o que lhe é imposto, de afirmação da diferença e de recriação.

Outro diálogo importante para esta pesquisa é possível entre perspectivas que Leda Maria Martins traz em “Afrografias das Memória” e perspectivas que a autora afro-americana Saidiya Hartman traz em “Vênus em dois atos”. Leda Maria Martins (1997) olha para manifestações como o Congado como “arquivos culturais” e volta o seu trabalho para buscar como elas lidam com uma “memória fraturada” pela violência colonial:

E foram essas lembranças do passado, esse choro d'ingoma, essa memória fraturada pela desterritorialização do corpo/ corpus africano, esses arquivos culturais que fomentaram as novas formas rítmicas, melódicas e dançarinas do negro nas longínquas Américas, afrografada, afromatizada pelos gestos da oralitura africana (Martins, 1997, p. 39).

O trabalho de Saidiya Hartman (2020) se debruça sobre o que chama de “arquivo da escravidão”, um esforço para pensar as possibilidades e impossibilidades da memória fraturada de africanos em diáspora e seus afrodescendentes a partir dos documentos de Estado e outras narrativas que abordam a escravidão. Segundo a autora,

O arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina, regula e organiza os tipos de afirmações que podem ser formuladas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder. O arquivo não fornece um relato exaustivo da vida da garota, mas cataloga as afirmações que autorizaram sua morte (Hartman, 2020, p. 27).

Ao olhar para o arquivo da escravidão, a autora desnaturaliza o horror que permitiu esses registros no passado e que, por um lado, ainda segue naturalizado quando o arquivo é revisitado sem um compromisso em revelar as relações de poder presentes nele. Propondo a “fabulação crítica” como método para isso, a autora explica que:

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. Lançando em crise “o que aconteceu quando” e explorando a “transparência das fontes” como ficções da História, eu queria tornar visível a produção de vidas descartáveis (no tráfico atlântico de escravos e também na disciplina da História), descrever “a resistência do objeto”, mesmo que por apenas imaginá-lo primeiro, e escutar os murmúrios e profanações e gritos da mercadoria. Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente.

[...]

É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo (Hartman, 2020, p. 29).

A ideia da fabulação crítica como um trabalho realizado com e contra o arquivo pode ressoar como mais uma expressão do sistema de reversibilidade apresentado por Martins, onde se utiliza do repertório colonial para desnudá-lo, subvertê-lo e criar viabilidade para perspectivas afrodiaspóricas – presente nos movimentos de crítica aos monumentos coloniais que são protagonistas desta pesquisa. Para além das ideias de arquivo e memória fraturada, Martins também trabalha com a ideia de fabulação como processo presente na produção de memória pelos povos africanos e afrodescendentes:

[...] apesar de nos defrontarmos com algumas variações, a estrutura ritual e a fundamentação mítico / mística mantém nessas manifestações um arcabouço e uma **fabulação** similares que prefiguram um certo continuum arquetípico que funda a sua textura discursiva e mítico-dramática.

[...]

No Espírito Santo, Paraíba, Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio, Minas, Goiás, a gunga canta, a gunga chora, a gunga sarava, celebrando Zâmbi, festejando a Senhora das Águas, os santos dos pretos, o Rosário de ingomá, **fabulando**, texturizando,

dançando a história e as estórias dos negros que vieram d'além mar (Martins, 1997, pp. 35-36, grifos meus).

É importante marcar que o esforço de reinterpretar o passado que é característico das obras dessas autoras frequentemente se dá pela constatação de que o passado (inclusive o colonial) atravessa o presente e pode inviabilizar o futuro. Hartman coloca essa preocupação em diferentes momentos:

Se essa *história de Vênus* tem algum valor, este consiste em iluminar o modo como **nossa era está presa à dela**. Uma relação que outros podem descrever como um tipo de melancolia, mas que prefiro descrever como a sobrevida da propriedade, quero dizer: o detrito de vidas às quais ainda precisamos atentar, um passado que ainda não passou e um estado de emergência contínuo em que a vida negra permanece em perigo.

[...] aquelas existências relegadas ao não histórico ou consideradas descartáveis exercem uma reivindicação sobre o presente e exigem que imaginemos um futuro no qual a sobrevida da escravidão tenha terminado.

[...] Meu esforço para reconstruir o passado é, também, uma tentativa de descrever obliquamente as formas de violências autorizadas no presente, isto é, as formas de morte desencadeadas em nome de liberdade, segurança, civilização e Deus/o bem. A **narrativa é central para** esse esforço por causa da “relação explícita ou implicada que ela estabelece entre **passado, presentes e futuros**”. Lutar com a reivindicação da garota sobre o presente é uma forma de nomear nosso tempo, pensar nosso presente e visualizar o passado que o criou (Hartman, 2020, p. 31, grifos meus).

Ainda nessa chave de pensamento que está lidando com a revelação do passado que criou um presente onde as vidas negras ainda estão em perigo, a autora propõe o exercício de imaginação de outro futuro:

Para mim, narrar contra-Histórias da escravidão tem sido sempre inseparável da escrita de uma História do presente, ou seja, o projeto incompleto de liberdade e a vida precária do(a) ex-escravo(a), uma condição definida pela vulnerabilidade à morte prematura e a atos gratuitos de violência. Conforme eu a entendo, uma História do presente luta para iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um estado livre, não como o tempo antes do cativo ou da escravidão, mas como o antecipado futuro dessa escrita (Hartman, 2020, p. 17, grifo meu).

Nesse trecho em que a autora fala da interrupção do agora pelo passado, mas também da imaginação de um estado livre, podemos perceber um exercício de imaginação que constrói arquivos para memórias do futuro. A proposta de Hartman permite uma elaboração sobre o presente momento de discussão sobre os monumentos que comemoram a colonialidade. Ainda que não haja consenso sobre a questão da presença ou retirada desses monumentos, a disputa está acontecendo, respostas ainda estão em construção. Seria o

processo em andamento, de um arquivo vivo de contestação da memória heróica da colonialidade.

Em dois esforços diferentes, mas possivelmente complementares, Martins (1997) e Hartman (2020) propõem um diálogo teórico com manifestações literárias e culturais, tomando-as como arquivos que possibilitam desvelar a operação colonial e, simultaneamente, evidenciar ou imaginar um estado livre para africanos em diáspora e seus descendentes, considerando sua lógica circular dos tempos passado, presente e futuro, a partir da narrativa, da fabulação. Ora essa fabulação se utiliza do arquivo colonial, ora ela entende como arquivo o repertório afro-diaspórico que não se lê nos documentos oficiais, mas que impregna o imaginário popular de memórias insubmissas, pela oralidade, pelos recursos estéticos de expressão cultural e – por que não – pela escrita.

Ainda elaborando a respeito da relação entre passado, presente e futuro em perspectivas afro-diaspóricas sobre memória e memorialização, uma última leitura nesta seção apresenta caminhos que interessam a essa pesquisa a partir do afrofuturismo. Considerando o pensamento de Kodwo Eshun (2015) quanto às definições do conceito,

(...) Afrofuturismo pode ser caracterizado como um programa para a recuperação das histórias de contra-futuros criadas em um século hostil à projeção afro-diaspórica e também como um espaço no qual o trabalho crítico de produzir ferramentas capazes de intervir no atual regime político pode ser levado a cabo (Eshun, 2015, p. 44).

Assim, o afrofuturismo nos possibilita uma chave de análise pela qual a ação do estudo de caso pode ser observada, olhando para as intervenções em monumentos como processo de recuperação das “histórias de contra-futuros”, pensando-as como arquivos do passado, que estão sendo acessados para intervir no presente e para a salvaguardar o futuro.

De forma geral, as aprendizagens pelo olhar para perspectivas afro-diaspóricas sobre memória e memorialização nos permitem compreender que:

(i) A produção de memória na perspectiva afro-brasileira se dá a partir de processos que viabilizam sua própria desobstrução / desinterdição diante da colonialidade e a ideia de reversibilidade presente nas culturas afro-diaspóricas é elemento chave nesse processo;

(ii) Frequentemente esse processo de reversibilidade não se dará de forma harmoniosa e inclusive pode se utilizar da contestação e/ou recombinação dos próprios elementos estéticos coloniais – a questão dos monumentos é um novo exemplo disso;

(iii) Olhar para passado, presente e futuro de forma circular também é um fator importante nesse esforço. A nutrição da relação entre ancestral e descendente nesse sentido

circular é o que permite que civilizações com linhagens familiares interrompidas e, consequentemente, sua cultura, se reconstituam. A alimentação da memória por meio de recursos estéticos intracomunitários é o centro desse processo, pois esses recursos não seriam oferecidos oficialmente numa lógica colonial e os recursos estéticos oficiais operam para a continuidade do soterramento de culturas afro-diaspóricas.

(iv) Nesta pesquisa, a noção de arquivo ganha um sentido alargado a partir de leituras que estão se debruçando em “documentos” do passado como arquivos, sejam eles documentos oficiais, a literatura, a expressão cultural etc. Assim, estaremos “lendo” os monumentos a partir da dimensão do arquivo.

(v) A encruzilhada²³ é tomada como espaço metafísico onde as narrativas se instauram e onde a produção de conhecimento e memória fluem.

3.3 Direito à memória: colonialidade e escravidão enquanto catástrofe e os caminhos de insubmissão

Após o exercício de pensar sobre os processos de memória e memorialização considerando, num momento, perspectivas ocidentais e noutro, perspectivas afrodiaspóricas, chegamos aqui a uma encruzilhada – o debate sobre direito à memória. Debate já com longa tradição e acúmulo, aqui nos interessa levantar alguns possíveis enquadramentos atuais para enriquecer nossa pesquisa. Para tanto, retomaremos primeiramente uma leitura de Le Goff (2013), agora nos detendo mais especificamente sobre a memória coletiva. Segundo o autor,

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais **a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento** (Le Goff, 2013, p. 426, grifo meu).

Neste trecho, o autor estabelece caracteres inerentes às dinâmicas entre memória e memorialização – a disputa entre forças sociais, as relações de poder e a memória como

²³ Para um aprofundamento da noção de “encruzilhada”, ver Rufino (2019). De acordo com o autor, a noção de encruzilhada “emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo” (p. 13).

ferramenta de domínio. Longe de ser um campo neutro, a memória coletiva oficial é uma construção que faz parte dos processos de manutenção de poder das classes dominantes. Mas ela também entra em questionamento por grupos que reivindicam outras memórias interditas (“retraídas”, nos termos do autor), num processo de disputa que as fazem transbordar. É sobre esse processo de disputa e seu consequente transbordamento que essa pesquisa se debruça. Recentemente, esse processo a partir da questão dos monumentos, ganhou ainda mais intensidade, conforme Le Goff já havia entendido a partir de sua análise:

(...) toda a evolução do mundo contemporâneo, sob a pressão da história imediata em grande parte fabricada ao acaso pela mídia, caminha na direção de um mundo acrescido de memórias coletivas e a história estaria, muito mais que antes ou recentemente, sob a pressão dessas memórias coletivas. A história dita “nova”, que se esforça por criar uma história científica a partir da memória coletiva, pode ser interpretada como “uma revolução da memória” fazendo-a cumprir uma “rotação” em torno de alguns eixos fundamentais: “Uma problemática abertamente contemporânea... e uma iniciativa decididamente retrospectiva”, **“a renúncia a uma temporalidade linear” em proveito dos tempos vividos múltiplos “nos níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo”** (linguística, demografia, economia, biologia, cultura) (Le Goff, 2013, p. 473, grifo meu).

Importante perceber que, no trecho acima, o autor recorre ao plural – “memórias coletivas”, aparentemente como ampliação de fonte e sentido de memória coletiva, que nos dá a compreensão da presença de outras vozes e de outras experiências que são levadas em conta para além daquelas tomadas pelos grupos dominantes nos processos de memorialização. A ideia da renúncia a uma temporalidade linear é um aspecto que já apresentamos com exemplos mais concretos nas leituras de Leda Maria Martins (1997) e Saidiya Hartman (2020), bastante presentes nos processos de memorialização afro-diaspóricos.

Outras leituras abordam as disputas e o direito à memória em meio ao reconhecimento do trauma e da catástrofe. No texto “Memória, esquecimento e silêncio”, Michael Pollak (1989) parte de três exemplos de como a memória em disputa acontece em torno de crises de Estado a partir de situações de trauma:

- 1 Na Rússia, os impactos do stalinismo, evidenciados a partir de um movimento intelectual que conflui para um movimento popular em torno da construção de um monumento à memória das vítimas do stalinismo;
- 2 Os impactos do nazismo para os judeus, em que se traz também fortemente a questão geracional do silêncio, utilizado como estratégia para convivência no retorno dos deportados, mas rompido quando essa geração quer contar a história para manter a memória em face ao seu desaparecimento (envelhecimento e morte), bem como o fato de que seus filhos querem conhecer mais sobre sua origem;

3 Os impactos nos alsacianos recrutados à força, na Segunda Guerra Mundial, pelo exército alemão.

Considerando esses três casos, o autor propõe um recorte analítico metodológico que nos interessa na presente pesquisa:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "Memória oficial", no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz **da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade**. [...] ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes (Pollak, 1989, p. 04, grifo meu).

Essa proposta oferecida pelo autor nos coloca duas noções relevantes para essa pesquisa. Uma seria a de que é importante olhar para as dimensões de memória e memorialização como processos em disputa, em que a memória oficial tem caráter opressor. A outra é de que cabe um olhar aprofundado sobre os protagonistas da disputa de origem periférica, o que também permite uma análise que os coloque para além do protagonismo marginalizante das manchetes de jornais.

Em cada um dos casos apresentados por Pollak (1989) podemos ver um conjunto de aspectos importantes suscitados pela memória em disputa. No caso do stalinismo, há o rompimento do tabu que mostra o silêncio como resistência, bem como a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas não como mera oposição ao Estado, mas como processo de disputa entre grupos minoritários da sociedade civil organizada e “sociedade englobante”, além da oralidade e da transmissão intergeracional das memórias subterrâneas:

Este exemplo mostra também a sobrevivência durante dezenas de anos, de lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento propício para serem expressas. A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais (Pollak, 1989, p. 4).

Importante nesse exemplo também é pensar sobre como esses movimentos de disputa irrompem em momentos propícios, onde o debate consegue ser viabilizado de forma mais sustentada.

Navegando nos diferentes exemplos, Pollak (1989) ressalta suas particularidades, mas também algo em comum, quando observa que essas “lembranças proibidas (caso dos crimes stalinistas), indizíveis (caso dos deportados) ou vergonhosas (caso dos recrutados à força) são zelosamente guardadas em **estruturas de comunicação informais** e passam despercebidas pela sociedade englobante” (p. 4, grifo meu). Ou seja, essas “estruturas de comunicação informais” operam como facilitadoras do que o autor chama de memórias subterrâneas, em especial, pela oralidade. Nesse sentido, ele também dá pistas de como o processo estético nessas estruturas de comunicação é fundamental:

Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são, como mostrou Dominique Veillon, de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores. [...] Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções (Pollak, 1989, p. 11).

Aqui, o processo estético da vivência do trauma, tais como os barulhos (de explosão, de choro, de gritos), os cheiros (de enxofre, fósforo, poeira) e o horror que a visão pode testemunhar, são emoções transportadas e transmitidas pelo recurso audiovisual (nesse caso, do cinema), permitindo uma clivagem entre as memórias subterrâneas e a memória coletiva. Nesse processo de disputa, em que nenhum grupo ou instituição tem sua “perenidade assegurada”, Pollak (1989) afirma que “O passado longínquo pode então se tornar promessa de futuro e, às vezes, desafio lançado à ordem estabelecida” (pp. 11-12).

Ao abordar essa “ordem estabelecida”, lembramos que o autor está tratando de três exemplos em que o trauma diante de uma catástrofe está presente – os impactos do stalinismo, do nazismo, especialmente com o holocausto e, de forma mais ampla, da Segunda Guerra Mundial. Há uma extensa literatura sobre direito à memória que elabora sobre esses casos, incluindo as imbricações entre memorialização e monumento a partir do conflito e da catástrofe, a exemplo do trabalho de Márcio Seligmann-Silva (2016) sobre antimonumentos, onde o próprio autor informa que “surgiram no final do século XX como uma forma de lidar, pelo viés das artes, com a violência de Estado, como nos **casos do nazismo** e das **ditaduras latino-americanas**” (p. 49, grifo meu). O autor menciona ainda que o antimonumento “desenvolve-se, portanto, com a psicanálise, em uma era de **catástrofes** e de **teorização do trauma**”. (p. 51, grifo meu). Ainda neste trabalho é possível identificar exemplos que

abordam a questão da colonialidade e da escravidão em dois momentos, sendo o primeiro deles a abordagem do autor sobre a obra "Vogelfrei", de Horst Hoheisel e Andreas Knitz, que reconstrói como uma gaiola o portal do antigo presídio que fica próximo à Pinacoteca de SP. Seligmann-Silva (2016) explica que:

O prédio havia sido construído em 1850, para servir como depósito de escravos. Pouco mais de um século depois, prestou-se para aprisionar os perseguidos políticos, bem como para se praticar a tortura em prisioneiros comuns, como lemos em relatos de presos políticos que por lá passaram. [...] Ali chegaram a conviver mais de 400 prisioneiros políticos nas piores condições carcerárias imagináveis (ou inimagináveis), com direito apenas ao "banho de sol" de duas horas por semana, em celas superlotadas, imundas, úmidas, trancadas todo o tempo (p. 55).

No segundo momento, Seligmann-Silva (2016) aborda a exposição de Marcelo Brodsky no Centro Cultural Maria Antônia da USP, onde o artista incluiu obras de diferentes exposições suas, a exemplo da "Nexo":

[...] víamos ainda as fotos de livros que haviam sido enterrados durante a ditadura Argentina na casa de Nélide Valdez e Oscar Elissamburu, em Mar del Plata. Estas obras desenterradas aparecem sobre a terra e desgastadas pela umidade. Entre elas, o volume *Condenados de la tierra*, de Franz Fanon, faz lembrar de outros lugares de memória, das lutas anticolonialistas, mas também, com seu nome, leva a pensar nestes livros que foram condenados a ficar sob a terra, em um esquecimento imposto. Esses livros ficaram em uma tumba, enquanto o sepultamento foi negado aos mais de 30 mil desaparecidos durante o regime militar argentino (Seligmann-Silva, 2016, p. 56).

Nos dois exemplos vemos o não aproveitamento da oportunidade de uma articulação mais profunda da escravidão e da colonialidade como catástrofe e trauma. No primeiro, o horror da escravidão é citado de forma passageira, quase naturalizada, quando o prédio é citado como antigo "depósito de escravos" e em seguida se detalha com mais profundidade o horror vivido no mesmo local por presos políticos na ditadura. Aqui é importante notar a baixa visibilidade ao trauma da escravidão como uma perigosa naturalização que não a reconhece como processo fundante e estruturante das violências empregadas ao longo de toda a história do Brasil, um nexo que inclusive falta a esse exemplo. A tortura na ditadura, nas "piores as condições carcerárias imagináveis (ou inimagináveis)", tem como aprendizagem o processo da escravidão de africanos e seus descendentes e se perpetua na violência policial e no encarceramento em massa de pessoas negras atualmente. No segundo exemplo há a alusão às lutas anticolonialistas como lugares de memória, mas rapidamente um novo significado é atribuído às mesmas, retomando o discurso sobre a ditadura militar, nesse caso a argentina. Aparentemente, num esforço de se ater ao recorte teórico do processo estético antimonumentista atrelado às catástrofes das ditaduras e do nazismo, o autor deixa fechada as

portas que as obras de arte possibilitam para um debate mais alargado que incluiria como catástrofes também a escravidão e a colonialidade.

Nesta observação, não há a intenção de reduzir um horror em função do outro, reconhecendo sua incomparabilidade, mas explicitar como a escravidão e a colonialidade, em muitos esforços acadêmicos, ainda passam invisibilizadas como catástrofe e trauma – o que contribui para sua naturalização e a consequente simplificação ou repressão do debate sobre a disputa de memória quando protagonistas negros se voltam a centralizar as questões de raça e etnia na memória coletiva.

Nesta pesquisa, o exercício de manter abertas as portas que possibilitam a centralidade da escravidão e da colonialidade nas reflexões sobre direito à memória é crucial para o enquadramento e fluidez do caso que estamos investigando. Assim, voltamos às considerações sobre o Afrofuturismo que Kodwo Eshun (2015) nos traz e que apoiam esse exercício teórico crítico:

Para estabelecer o caráter histórico da cultura negra, para trazer a África e seus sujeitos à história negada por Hegel e cia., foi necessário reunir contramemórias que contestassem o arquivo colonial, situando, desse modo, **o trauma coletivo da escravidão como o momento fundador da modernidade** (l. 44, grifo meu).

Ao trazer essa proposta, Eshun entra em contato com dois outros autores – Toni Morrison e Paul Gilroy, citando entrevista da primeira para o segundo em que a autora menciona que os sujeitos africanos escravizados foram os primeiros modernos:

Eles passaram por condições reais de exílio, alienação, deslocamento e desumanização, que filósofos como Nietzsche depois definiriam como quintessencialmente modernas.

[...]

O argumento de Morrison de que escravos africanos que experimentaram a captura, o roubo, a abdução e a mutilação foram os primeiros modernos é importante para colocar **a escravidão no coração da modernidade**. A mudança cognitiva e de atitude exigida por sua declaração também mistura a filosofia com a brutalidade, e **vincula a crueldade à temporalidade** (Eshun, 2015, l. 45-55, grifo meu).

Ao propor o posicionamento da escravidão no coração da modernidade e vinculando-a à crueldade, Eshun possibilita a compreensão desta catástrofe e trauma como antecedente da sociedade que vivemos hoje – na pós-modernidade. Um antecedente fundamental para a compreensão das dinâmicas atuais de dominação e exploração de corpos negros.

Pensar a disputa entre forças sociais e a questão do direito à memória sob à ótica dos descendentes de africanos escravizados no Brasil – a população negra – é fator-chave do debate sobre o questionamento da presença de monumentos que comemoram a colonialidade e a escravidão.

Enquadrar a colonialidade e escravidão como catástrofe e trauma, nos levanta também especificidades e novas possibilidades de conceituação em relação às disputas e direito à memória, no caso brasileiro. Podemos complexificar a ideia da oposição entre memória oficial e memórias subterrâneas, para tomar a ideia de reversibilidade de Martins em diálogo com Sodré. A reversibilidade, para além de uma simples oposição, nos oferece uma camada mais aprofundada de leitura nos recursos operados para apresentar respostas à catástrofe e ao trauma da colonialidade e da escravidão, que trabalham, como mencionamos antes, além da ruptura a recombinação entre elementos coloniais e afro-diaspóricos. Continuando este exercício de complexificação e novas possibilidades, a operação desses recursos de reversibilidade nas culturas afro-diaspóricas denota uma insubmissão permanente à colonialidade. Assim, a noção de memórias subterrâneas, no caso das comunidades afro-diaspóricas parece limitante. Entendemos que sim, a colonialidade buscou soterrar e opera de seu lugar de poder para manter subterrâneas essas memórias, mas elas historicamente utilizaram o recurso de reversibilidade para viver e transmitir contra-memórias (oficiais) na superfície – à plena vista – como é o exemplo dos Congados. Assim, esta pesquisa referencia Leda Maria Martins (1997) a respeito dos já citados “microsistemas que **vazam**, fissuram, reorganizam, africana e agraamente, o tecido cultural e simbólico brasileiro”, propondo um diálogo com Le Goff (2013) quanto à perspectiva também citada de que “a memória está ora em retraimento, ora em **transbordamento**”, para pensar uma memória transbordante, que vaza e impregna os signos coloniais e escravocratas, transformando-os em arquivos de excesso da colonialidade para arquivos de acesso a essas outras memórias – produzindo insubmissões da memória negra.

4. MONUMENTO NO VÓRTICE DA DISPUTA SOBRE MEMÓRIA

Para uma dissertação que está centrada em percepções sobre os monumentos que comemoram a colonialidade e escravidão, faz-se necessário o exercício de compreensão e apresentação dos conceitos em torno de monumentos. Com esse intuito, o capítulo abordará a noção de homenagem em monumentos e seu papel na memorialização e na afirmação de poder; as estátuas enquanto monumento e seus aspectos estéticos; sentidos da presença dos monumentos nas cidades e suas relações com as pessoas, incluindo as manifestações de movimentos que os questionam.

4.1 As estátuas como monumento e sua relação com as cidades, as pessoas e a memória coletiva

A noção de monumento possui uma extensa literatura que lhe confere um escopo alargado de definições de acordo com o contexto histórico e social em que está em análise. Neste momento, nos voltamos ao processo de afunilar a compreensão de monumento com a intenção de delimitar os conceitos que interessam a esta pesquisa, aprofundando o nosso olhar para as estátuas enquanto monumento. De forma mais direta, esta pesquisa entra em contato com os movimentos críticos que utilizam a palavra monumento, mas que frequentemente estão abordando um tipo específico – as estátuas que comemoram personagens protagonistas das sociedades coloniais e escravagistas.

Nosso primeiro movimento é o olhar mais abrangente sobre monumentos, que podemos tratar retomando o capítulo “Documento/Monumento” do livro *História e Memória*. Nesta seção da obra, Le Goff (2013) remonta o trajeto de como documento e monumento se relacionam na sua genealogia. O autor inicia o capítulo estabelecendo conceitos fundamentais sobre a memória coletiva, afirmando que a mesma e “a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os *documentos* e os *monumentos*” (grifo do autor). Segundo ele, o conceito de monumento com o qual temos bastante familiaridade até o tempo atual remonta à Antiguidade romana:

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. O *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos (Le Goff, 2013, p. 535).

O autor defende ainda que: “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada”. Tomando dessa conceituação o aspecto do monumento ligado ao poder de perpetuação “voluntária e involuntária” e de sua dimensão de “escolha”, ressaltamos que os monumentos são importantes mecanismos no processo de domínio colonial para constituir aquilo que **fará** e aquilo que **não fará** parte da memória coletiva.

Entendendo a função do monumento de forma mais ampla, seguimos ainda nas definições que Le Goff apresenta neste mesmo trecho, abordando o “monumento funerário” e direcionando para o que compreendemos atualmente como uma das funções das estátuas – “perpetuar a recordação de uma pessoa”. Não por acaso o autor menciona as relações de poder inerentes aos monumentos. Quando pensamos nas estátuas, um primeiro movimento é pensar de quem se escolheu perpetuar a recordação. No caso das estátuas de protagonistas da colonialidade e escravocratas, perpetuar sua recordação, sem qualquer processo educativo sobre seu papel na catástrofe e trauma, também é nutrir a sobrevivência da colonialidade e da escravidão. Le Goff (2013) remonta ao século XIX a prática de estabelecimento de monumentos, incluindo estátuas na Europa como a conhecemos ainda hoje:

A partir de meados do século XIX, aproximadamente, uma nova vaga de estatúária, uma nova civilização da inscrição (monumentos, placas de paredes, placas comemorativas nas casas de mortos ilustres) submerge as nações europeias. Grande domínio em que a política, a sensibilidade e o folclore se misturam e que espera os seus historiadores (p. 464).

Aqui é importante também ressaltar a dimensão estética, quando o autor ressalta que os monumentos são esse domínio onde são misturadas a política, a **sensibilidade** e o “folclore”. A esta pesquisa interessa a noção da estética também em seu potencial político, em especial quando estamos tratando da crítica à manutenção de estátuas que comemoram a colonialidade e a escravidão.

Pensando no ambiente em que as estátuas abordadas nesta pesquisa são erguidas, é necessária também uma reflexão sobre as cidades e a questão urbana. Ainda abordando as definições de monumento, o autor menciona a importância da dimensão de memória nas cidades desde sua expansão na Idade Média:

Na era medieval, com a expansão das cidades, constituem-se os arquivos urbanos, zelosamente guardados pelos corpos municipais. A memória urbana, para as instituições nascentes e ameaçadas, torna-se verdadeira identidade coletiva, comunitária (Le Goff, 2013, p. 450).

Assim como Le Goff (2013), a pesquisadora Beatriz Jaguaribe (1997) também afirma o trabalho voltado à memória coletiva na construção das cidades, em especial as capitais, pensando modernidade, pós-modernidade e o atravessamento das estéticas modernistas nas mesmas em seu artigo *Ruínas modernistas*:

As cidades-capital projetam uma deliberação simbólica que ultrapassa o repertório usual das outras cidades. Possuem as marcas da oficialidade histórica conferida aos monumentos. Simbolizam, nos seus diversos momentos históricos, o panteão nacional. Sua vitalidade consistirá, entretanto, em pluralizar a imagem estática do panteão nacional através de práticas de vivência cultural que simbolizem as ordenações deliberativas do Estado (Jaguaribe, 1997, p. 100).

Visão que delimita o tipo de cidade que abordaremos mais adiante no caso desta pesquisa, é importante ressaltar a definição dos monumentos como “marcas da oficialidade histórica” – ou seja, os monumentos têm um papel importante no processo de afirmação de uma memória coletiva oficial, tendo a cidade-capital como palco. Ainda sobre o papel dos monumentos nas cidades, agora articulando com a ideia de metrópole, a autora afirma:

Diante dos processos de construção e desconstrução que marcam a pulsação da metrópole moderna, Rossi contrapõe à experiência do estranhamento uma topografia mítica na qual os monumentos contêm a promessa de uma memória coletiva que pode ser ativada pelo arquiteto ou planejador urbano. Entretanto, seu conceito de cidade análoga requebra a armação monumental pela fluidez indefinida dos fragmentos que compõem as diversas paisagens históricas e subjetivas do enredo urbano (Jaguaribe, 1997, p. 101).

Aqui, o trabalho com a memória coletiva nas cidades é exemplificado pela abordagem estatal, por meio de arquitetos ou planejadores urbanos, aos monumentos enquanto parte de uma “topografia mítica”, mas também que tem em jogo a composição da paisagem por sua história e por subjetividades.

A ideia de composição das paisagens históricas nas cidades que Jaguaribe traz, articulada à questão da memória, nos permite retomar a questão do arquivo, que já abordamos em outras leituras. Nesse momento, a perspectiva de “cidade como arquivo” que Vyjayanthi Rao (2008) propõe nos oferece um aprofundamento da relação entre memória coletiva e cidade:

A questão que surge de forma mais direta é a da justaposição de várias fases no tempo e possibilidades de representar essas fases e as experiências históricas que representam termos espaciais. No seu nível mais fundamental, arquivos têm

conexões profundas e históricas com memória e, especificamente, com as **formas autorizadas de memória**. As características formais dos arquivos supõem linguagens por meio das quais se constitui a memória dos diferentes grupos de pessoas (Rao, 2008, p. 197, tradução e grifo meus).

A justaposição de fases no tempo da qual Rao parte se conecta com a ideia de composição de paisagens históricas que Jaguaribe menciona. Tomando o arquivo como forma e processo, Rao ressalta a conexão do arquivo especialmente com formas autorizadas de memória, já no início de seu artigo *La ciudad como archivo: transformaciones urbanas contemporáneas y la posibilidad de la política*. Essa observação da autora reforça a ideia da construção da memória coletiva pelo Estado como instrumento de poder e de autoridade e adiciona, para nós, o olhar sobre como as cidades, especificamente as metrópoles contemporâneas, são configuradas para esse fim. Neste texto, a autora se debruça sobre atos deliberados de preservação, homenagem e destruição no processo dinâmico da cidade como arquivo:

Esta luta torna-se mais visível em debates sobre o espaço e a produção de lugar ou forma socioespacial significativa, envolvendo uma noção diferente da cidade-como-arquivo. Aqui, diferentes atores implantam a criação de um arquivo através de atos de deliberada preservação e homenagem a fim de garantir o seu lugar no pulsar da cidade. Atos de destruição deliberada também são cada vez mais usados como estratégia de criação de arquivos (Rao, 2008, p. 198, tradução minha).

Ainda que a proposta da autora se contextualize em uma nuance mais específica de planejamento urbano de metrópoles, vislumbramos um diálogo com a ideia de “atos de preservação e homenagem” para garantia de lugar na cidade, oferecendo, em nosso caso, os monumentos como objeto de análise e exemplo de ato. Assim, podemos também observar os monumentos — e conseqüentemente qualquer intervenção sobre eles — como atos produzidos para demarcar **lugar** a partir de determinada história, como elementos constituintes de um tipo de cidade-arquivo. E este é um processo definitivamente estético.

Algumas noções que Rao (2008) traz ao aprofundar-se sobre as definições em torno da cidade como arquivo também levantam perspectivas interessantes para essa pesquisa:

Podemos pensar nos arquivos como linguagens, cujas características formais constituem memória de diferentes maneiras para diversos grupos de pessoas. Esta postura assume que o próprio passado, entendido como uma ausência, é inerentemente instável e é reconstituído de maneira constante como memória através das formas ativas de coleção e através de formas institucionais, como arquivos. [...] se concebermos os arquivos não apenas como formas institucionais, mas também como processos, esta relação analógica entre cidades e arquivos começa a assumir uma forma que corresponde às condições específicas das cidades contemporâneas (p. 201, tradução minha).

Nesse trecho, vislumbrar o passado como um ente instável que é reconstituído como memória tanto de forma autônoma (coleções), quanto institucionalmente, através de arquivos, recoloca nas cidades a dimensão da disputa em torno do direito à memória, mas principalmente nos permite pensar os movimentos críticos aos monumentos como formas de desestabilizar narrativas oficiais sobre o passado para implodir sua tentativa de construção de história única. Para além desse ponto, pensar a “cidade como arquivo” enquanto processo, nos permite também nos distanciar do afã de dar respostas ao “impasse” da presença dos monumentos na cidade e entender manifestações críticas como processo de aprendizagem e construção de memórias do futuro, possibilidade que Rao (2008) também traz, tendo como caso o planejamento das metrópoles: “Ao fornecer um meio para registrar e incluir a instabilidade da falta de controle urbano oficial como informação vital, a cidade como arquivo oferece uma lente que nos permite ver elementos emergentes e catalogar formas históricas” (p. 204, tradução minha).

Ao refletir sobre a relação das cidades com a produção de memória também está implícita uma relação com as pessoas nesse processo, algo presente também no trabalho de Rao sobre a cidade como arquivo:

Não se pode negar que a experiência urbano-contemporânea é profundamente **mediada, condicionada, sobretudo, pela divulgação de imagens cinematográficas, bem como outros tipos de imagens e estímulos sensoriais**. O artigo fundamental de Georg Simmel, “A metrópole e vida mental”, escrito no início do século XX, já explorava o **impacto sensorial da cidade no morador urbano, na sua percepção do espaço, do tempo e do conceito de sua própria pessoa** (Rao, 2008, pp. 197-198, tradução minha, grifos meus).

Nesse trecho, a autora sublinha a experiência sensorial, sobretudo pelas imagens, como mediadora das percepções de espaço, tempo, bem como da autopercepção das pessoas que moram nas cidades. Mais adiante, ela ressalta a noção de “relações de estrutura da memória” que conecta desconhecidos produzindo um senso de pertencimento, afirmando que “Como princípio de ordem, os arquivos oferecem uma base sobre a qual a história, a memória e as recordações têm lugar. Assim, esses tipos de relações de estrutura de memória entre desconhecidos produzem um sentimento de localidade e lugar urbano” (Rao, 2008, p. 201, tradução minha).

Em ambos os trechos a autora nos oferece uma perspectiva das relações entre pessoas e cidade como arquivo sendo mediadas pela imagem e produzindo memória que nos ajudam a pensar as estátuas, em seu aspecto estético, como um desses elementos mediadores da

memória coletiva, sendo assim pertinente um debate sobre os personagens que são homenageados por essas imagens.

Para elaborar um pouco mais a dimensão de relação entre as estátuas, as pessoas na cidade e a produção de memória, trazemos alguns exemplos presentes neste debate em três pontos – as estátuas e os transeuntes cotidianos; as estátuas e os turistas; as estátuas e os ativistas.

Abordando o Monumento às Bandeiras da cidade de São Paulo, Irene Barbosa de Moura (2011) apresenta um panorama sobre seus aspectos históricos, artísticos, geográficos e temporais. Em certo momento desse panorama, a autora reflete sobre a relação cotidiana e esporádica com as pessoas que por ali passam:

Com seus 50 metros de comprimento, por 15 metros de largura e cerca de 6 metros de altura, ela está localizada em uma rotatória na entrada do Parque do Ibirapuera, e é vista pelos motoristas e pedestres que trafegam pelas ruas no seu entorno, sendo uma imagem que se destaca. Dessa forma, concordamos que os monumentos não passam despercebidos: **despertam lembranças, reavivam emoções e desencadeiam narrativas.**

[...] Assim, é importante ressaltar que o observador assimila esse tipo de trabalho aos poucos, na sua passagem, formando-se em sua memória algum significado, permitindo que esse sujeito elabore um novo tipo de percepção que não se faz na presença do objeto, mas *in* memória dele. Essa nova interpretação da imagem confere-lhe energia, tornando-a parte do repertório visual da população, que passa pelo local esporádica ou regularmente (Moura, 2011, pp. 86-87, grifo meu).

O Monumento às Bandeiras, por sua localização e estatura, é exemplo de um monumento com peso significativo na memória de São Paulo. Nesse caso, a relação com os transeuntes é frequentemente marcante e produtora de significados e narrativas que, em geral, cristalizam os bandeirantes como heróis nacionais na memória coletiva oficial, ainda que alguns esforços de manifestações sirvam para pôr esse status em questão. No entanto, tratando-se de monumentos que são estátuas (obras de menor tamanho e com localização menos privilegiada), existem visões que observam algumas fragilidades em sua produção de sentido, tal como afirma o filósofo Julian Baggini (2018) em artigo para o jornal *The Guardian*, onde afirma que, muito frequentemente, as estátuas homenageiam “heróis” que são de amplo conhecimento. Ele acrescenta que, depois de serem instaladas, as estátuas “logo são ignoradas até que sua glória desapareça. Pare as pessoas aleatoriamente e pergunte-lhes quem é a figura por quem passam todos os dias e muitas vezes elas nem sabem o seu nome, muito menos a sua reivindicação à fama”. Nesta afirmação, observamos a possibilidade de uma relação mais banalizada entre pessoas e estátuas, o que pode incluir não só o desconhecimento

sobre a pessoa que está sendo representada, como também a indiferença ao passar diariamente, ou até mesmo a quebra de uma “solenidade”, como quando as pessoas sobem nas estátuas para assistir a atrações culturais, a exemplo dos blocos e carnaval, ou usam como suporte de pichações que podem não ter um cunho político de crítica mais direta à presença desse monumento:

As depredações e pichações também comprometem a integridade das obras de arte, principalmente aquelas instaladas em espaços públicos. Atitudes dessa natureza são riscos não desejados, mas que fazem parte do ambiente urbano contemporâneo.

[...] A escultura é exemplar desse fenômeno e igualmente interage com o crescimento urbano, com a publicidade, com os grafites e manifestações sociais que, às vezes, a utilizam como suporte para faixas e cartazes de protesto, encobrindo suas formas. As performances de artistas que criam instalações ou interferem em prédios, monumentos ou outras edificações importantes para a cidade também contribuem para atualizar o significado de tais objetos no contexto urbano (Moura, 2011, pp. 89-90).

A atualização do significado dos monumentos a partir das demais camadas da cidade, incluindo a intervenção das pessoas com grafites, depredações e performances, também aponta para um processo estético que cria repertório para o momento atual de debates sobre os monumentos.

No mesmo artigo, Moura (2011) trata da dimensão geográfica e de localização do Monumento às Bandeiras, quando menciona que “a obra de Brecheret está articulada com a paisagem que a circunda, transformando-se em uma referência geográfica, em um **ponto turístico** e em um local de interesse para estudantes e apreciadores das artes plásticas” (pp. 88-89). Uma das funções de monumentos e estátuas é marcar geograficamente a cidade oferecendo narrativas sobre a história local ou nacional, que frequentemente são ativadas pelo turismo em suas diversas modalidades. Dependendo da abordagem que essas narrativas recebem nas atividades de turismo, elas podem colaborar para reforçar e sedimentar o caráter de história única ou com baixa contextualização de estátuas e monumentos. Mais recentemente, há esforços de abordagens turísticas mais contextualizadas a estátuas, monumentos e outros espaços de memória nas cidades, a exemplo das Caminhadas Negras, promovidas pela plataforma Guia Negro em parceria com organizações locais em diferentes cidades brasileiras. De acordo com a plataforma, as caminhadas recontam narrativas dessas cidades “sob olhar do protagonismo negro, revelando novos lugares, personagens e culturas

negras, passando pelo passado, presente e futuro.”²⁴ Ainda refletindo sobre a relação das estátuas com as pessoas no contexto do turismo, outro apontamento que trazemos é o de Leah Small em seu artigo *It's shameful that it took so long to bring down the statue of Robert E. Lee* (“É vergonhoso que tenha demorado tanto para retirar a estátua de Robert E. Lee”, em livre tradução do inglês), publicado em 2021 no jornal *The Guardian*. Em certo momento do artigo, a jornalista traz sua experiência de preocupação com a interpretação por turistas da *Monument Avenue*, em Richmond, no estado da Virginia, nos Estados Unidos, onde ficava a estátua do general sulista Robert E. Lee e de outros militares que lutaram pelo exército confederado na Guerra de Secessão:

[...] sempre senti necessidade de explicá-los [os monumentos] para pessoas de fora. Lembro-me de uma jovem visitante japonesa, com a câmera pendurada no pescoço, se aproximando de mim no campus pedindo informações sobre como chegar à *Monument Avenue*. E eu pensei, uau, o que ela vai pensar sobre tudo isso? Foi a primeira vez que percebi que a vergonha de Virginia era uma atração turística. E essa vergonha aumentou para mim durante as corridas do Campeonato Mundial de Ciclismo em Estrada da União Ciclista Internacional em 2015, quando turistas de todo o país e do mundo foram para Richmond. Claro, havia notícias sobre estrangeiros “quebrando” a cabeça sobre por que Lee e os outros traidores foram homenageados aqui. E então continuamos com nossas vidas, dissemos “experimente nossa comida e cervejas artesanais incríveis”. Eu sei que eu fiz isso; fui uma dos muitos repórteres que cobriram a corrida e passei para o próximo tópico²⁵ (tradução minha).

Em um contexto de debate mundialmente aquecido sobre a presença de monumentos que homenageiam protagonistas da colonialidade, do racismo e da escravidão, Small (2021) traz uma narrativa autoral sobre a retirada da estátua de Robert E. Lee em Richmond pela prefeitura da cidade e as suas percepções sobre o passado e o futuro. Ela narra as reações no entorno do acontecimento, que incluem gritos irônicos e alegres de “tchau”; a observação de uma mãe branca que deu o dia livre da escola para que a filha assistisse com ela àquele momento; e uma pessoa observadora que mencionou que a retirada era um “placebo” e que a real mudança nunca viria.

O atual contexto revela que há em curso uma ativação de uma nova relação das pessoas com as estátuas que comemoram protagonistas da colonialidade, do racismo e da escravidão, que desvela coletivamente – ao testemunho de grupos menores ou multidões, nas ruas ou pelas notícias – o histórico violento desses personagens, bem como a permanência das

²⁴ Disponível em: <https://guianegro.com.br/caminhadas-negras-13-de-maio-e-os-dias-depois-reconta-historias-de-22-cidades/> Acesso em: 05 jan. 2024.

²⁵ Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2021/sep/09/statue-robert-e-lee-richmond-removed-comment> Acesso em: 05 jan. 2024.

consequências das catástrofes e traumas que protagonizaram. Uma atitude crítica e de desinterdição do debate público sobre o papel e destino dessas estátuas rompe anos de invisibilização, silenciamento, indiferença, descontextualização e sobretudo – um deturpado heroísmo esculpido e cristalizado em suas superfícies. É por meio de um confronto pessoal, coletivo, intelectual, político e estético com um passado que foi naturalizado e sedimentado, que o futuro segue em jogo e viável.

4.2 O lugar dos monumentos coloniais na afirmação de poder: dominação, imaginário e espaço público

Para tratar dos monumentos coloniais como meio de afirmação de poder, precisamos recorrer à literatura que versa sobre o tipo de poder que está em exercício nesse contexto – o poder colonial. Em seu artigo *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, Aníbal Quijano (2005) trata do conceito “colonialidade do poder”, que cunhou como perspectiva para refletir a vigente hegemonia europeia. Para tanto, nesse texto o autor percorre uma linha de pensamento que remonta ao processo de colonização da América e a categorias fundamentais dessa hegemonia, entre elas colonialidade, raça e eurocentrismo:

A globalização em curso é, em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial. Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de *raça* [...]. Esse eixo tem, portanto, origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido. Implica, consequentemente, num elemento de colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico (Quijano, 2005, p. 117).

Ao olhar para “raça” como elemento presente no padrão de poder hoje, transportando para ele uma marca da colonialidade ao passo que transpassou a matriz colonial em que foi forjado, o autor nos oferece uma lente que posiciona a questão racial como central na permanência da lógica colonial de poder. É por meio da ideia de raça que a Europa estabelece um “sistema-mundo” no qual ela se coloca como pioneira e central na “modernidade” e leva o planeta e toda sua população a uma globalização em que se mantém de forma hegemônica exercendo a colonialidade do poder:

Já em sua condição de centro do capitalismo mundial, a Europa não somente tinha o controle do mercado mundial, mas pode impor seu domínio colonial sobre todas as regiões e populações do planeta, incorporando-as ao “sistema-mundo” que assim se constituía, e a seu padrão específico de poder. Para tais regiões e populações, isso implicou um processo de reidentificação histórica, pois da Europa foram-lhes atribuídas novas identidades geoculturais (Quijano, 2005, p. 121).

Outro ponto importante que o trecho acima aborda é o deslocamento que levou grupos de diferentes etnias a outras identidades impostas a partir da colonialidade, a exemplo dos africanos que passaram a ser identificados como negros. Tal processo faz parte de uma violência sistêmica que vilipendiou diferentes culturas e civilizações. Ao abordar essa questão, Quijano (2005) afirma que, “como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento” (p. 121). Esse controle se deu ao longo da história da colonização da América com diferentes caminhos que compunham estratégias de domínio, e a este momento da pesquisa interessam dois deles, nas palavras de Quijano:

Em segundo lugar, **reprimiram tanto como puderam**, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, **as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade.**

[...]

Em terceiro lugar, **forçaram [...] os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação**, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. [...] Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo **uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura** (Quijano, 2005, p. 121, grifos meus).

O que cabe observar nos dois componentes da estratégia de dominação que o autor apresenta é o processo estético de impregnação de sentido e que é produtor e impulsionador da cultura como inerente ao domínio para construção do poder colonial. A partir dos dois pontos apresentados por Quijano (2005), emerge neste trabalho uma correlação, uma relação de dependência, que consideramos importante: de um lado, uma tentativa de **contenção** que se sobrepõe às vivências negras pela repressão colonial às suas **formas** de produção de conhecimento e cultura. De outro, um **excesso** sedimentando uma imagem positiva, “civilizada” e, por que não, heróica da colonialidade produtora das sociedades escravocratas,

consequentemente, produtora da contenção. Este excesso seria também uma produção de autoridade, aquela que autoriza a **contenção** das mais variadas formas, até o massacre.

Sobre a questão do domínio colonial e do excesso, outro autor cujo trabalho embasa nossa pesquisa é o filósofo Achille Mbembe, considerando primeiramente o seu ensaio “Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte” (2016). Em um momento inicial, o autor apresenta uma visão geral sobre o ensaio que reúne definições que nos interessam neste momento da pesquisa:

Este ensaio pressupõe que a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e **manifestação de poder** (Mbembe, 2016, p. 123).

Em diálogo com o conceito de *biopolítica* de Michel Foucault, Mbembe (2016) apresenta o conceito de *necropolítica* para dar conta do atual contexto de soberania e manifestação de poder colonial que é expresso por matar ou deixar viver. Neste ensaio, o filósofo dialoga com outros autores a fim de aprofundar as definições do seu conceito de necropolítica e, elaborando em cima do pensamento do intelectual francês Georges Bataille, Mbembe observa que primeiramente “ele [Bataille] interpreta a morte e a soberania como o paroxismo de troca e superabundância – ou, para usar sua própria terminologia, ‘**excesso**’” (p. 125). Mais adiante, ainda em cima dessa elaboração, Mbembe afirma que “A morte é o próprio princípio do excesso – uma ‘antieconomia’” (p. 126). Sendo assim, quando propomos aqui a correlação entre excesso e contenção, estamos abordando uma relação forjada pela colonialidade para a produção de morte, no caso desta pesquisa, dos corpos negros e de todo seus sistemas simbólicos. Sobre isso, Mbembe (2016) afirma que “[...] a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político. **Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social** (expulsão da humanidade de modo geral)” (p. 131, grifo meu).

Retomando uma abordagem que mencionamos anteriormente nesta pesquisa, Mbembe (2016) discorre sobre como a experiência colonial criou mecanismos para a produção de morte que são utilizados em diferentes contextos de catástrofes e traumas ao longo da história:

Tomando uma perspectiva histórica, um número de analistas tem argumentado que as premissas materiais do extermínio nazista podem ser encontradas no imperialismo colonial, por um lado, e, por outro, na serialização de mecanismos

técnicos para conduzir as pessoas à morte – mecanismos desenvolvidos entre a Revolução Industrial e a Primeira Guerra Mundial. Segundo Enzo Traverso, as câmaras de gás e os fornos foram o ponto culminante de um longo processo de desumanização e de industrialização da morte, entre cujas características originais estava integrar a racionalidade instrumental com a racionalidade produtiva e administrativa do mundo ocidental moderno (a fábrica, a burocracia, a prisão, o exército). Mecanizada, a execução em série transformou-se em um procedimento puramente técnico, impessoal, silencioso e rápido. Esse processo foi, em parte, facilitado pelos estereótipos racistas e pelo florescimento de um racismo baseado em classe que, ao traduzir os conflitos sociais do mundo industrial em termos raciais, acabou comparando as classes trabalhadoras e os “desamparados pelo Estado” do mundo industrial com os “selvagens” do mundo colonial (Mbembe, 2016, p. 129).

Ao tratar do poder sobre vida e morte que está no cerne do exercício da soberania, o filósofo afirma o estado de exceção como um meio pelo qual a autorização desse exercício se dá. Ao utilizar o Estado nazista como um caso exemplar do estado de exceção, vastamente reconhecido pela literatura acadêmica, Mbembe (2016) examina em suas entranhas o antecedente que produziu experiência a esse e outros contextos de terror: “Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica. Em muitos aspectos, a própria estrutura do sistema de colonização e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção” (p. 129).

A partir do momento em que Mbembe faz o apontamento acima, ele estabelece as bases de seu ensaio para afirmar o “mundo colonial como manifestação do estado de exceção” (p. 131) e traz uma série de exemplos concretos disso:

Se as relações entre vida e morte, a política de crueldade e os símbolos do abuso tendem a não se distinguir nas fazendas, é notadamente na colônia e sob o regime do apartheid que se instaura uma formação peculiar de terror [...]

De fato, é sobretudo nesses casos que a seleção de raças, a proibição de casamentos mistos, a esterilização forçada e até mesmo o extermínio dos povos vencidos foram inicialmente testados no mundo colonial. Aqui vemos a primeira síntese entre massacre e burocracia, essa encarnação da racionalidade ocidental (Mbembe, 2016, p. 132).

Tomando esses exemplos, o autor vê as colônias como “a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’” (p. 133). Assim, ele não só posiciona a colonialidade como exemplo de estado de exceção, como desenha seu paradoxo particular – estado de exceção a serviço da “civilização” – como processo de desnaturalização da última (entre aspas no ensaio não por acaso). Importante também ressaltar a ideia de **a civilização**, isto é, a ideia colonial de que há um sentido de civilização e, como já foi dito, de que esse sentido tem como ponto final um modo de pensar, viver e produzir eurocentrado.

Para que esse modo se mantenha soberano é preciso não reconhecer, conter e suprimir pelo excesso qualquer outra perspectiva de civilização:

A “**ocupação colonial**” em si era uma questão de **apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais**. Essa **inscrição (territorialização)** foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, **finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais**. Esses imaginários deram sentido à instituição de **direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas**, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. **O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava** (Mbembe, 2016, p. 135, grifos meus).

Na visão que o filósofo apresenta, a ocupação colonial leva à cabo um exercício de soberania que inscreve no território a ser ocupado esse outro conjunto de relações sociais e espaciais. Nesta pesquisa, olhamos para esse aspecto desvelando os monumentos e estátuas coloniais em seu processo de afirmação de poder e em suas conexões com raça na perspectiva colonial, isto é, buscando desnaturalizar o extermínio e o massacre naturalizados em sua presença cotidiana.

É ainda Achille Mbembe quem nos traz instrumentos para refletir sobre a dinâmica entre colonialidade e monumentos. No artigo *O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?*, originalmente publicado no *Le Messenger* (2006) e com tradução para o português publicada na *Revista Rosa* (2020), o autor acessa o “arquivo” das estátuas coloniais – no contexto africano, mas com muitas similaridades com o cenário latino-americano. Mbembe descompacta e analisa seus sentidos e efeitos à luz da ideia de dominação colonial. A discussão elaborada pelo filósofo ainda nos anos 2000 parte da problemática de como tratar o passado, evidenciando como o esquecimento é ativado pela memorialização colonial quando o assunto é o seu violento legado:

Em primeiro lugar, **os que preconizam a amnésia são incapazes de nomear o tipo de esquecimento que nos recomendam**. Trata-se de um esquecimento seletivo ou trata-se, verdadeiramente, de esquecer o passado — todo o passado? À qual outra comunidade humana isto já foi prescrito? Suponhamos, por um momento, que isso seja possível: como, em tais condições de amnésia radical, poderíamos responder por nosso nome, isto é, assumir, com pleno conhecimento de causa, nossa parcela de responsabilidade e de implicação no que foi a nossa história? **Por quais signos reconheceremos o que o nosso presente é capaz de significar?** (Mbembe, 2020, n.p, grifos meus).

Assumindo firmemente que “o passado não pertence jamais só ao passado”, Mbembe abre a questão trazendo seu ponto fundamental – a problemática dos monumentos coloniais

ativa a relação do presente com o passado – um passado no qual se oculta ou naturaliza a violência. Indo além, é importante pensar que esse passado-presente colonial mal resolvido apresenta um desafio às populações que sofrem as consequências de séculos de subjugação uma vez que, nas palavras de Mbembe (2020), “só existe comunidade propriamente humana onde a relação com o passado foi objeto de um trabalho consciente e reflexivo de simbolização” (n.p). Não por acaso, apresentamos anteriormente a preocupação de Hartman (2020) sobre as vidas de africanos e afrodescendentes ainda correrem perigo nos dias atuais. Por meio do questionamento às estátuas coloniais, “é o trabalho (crítico) de simbolização do passado (e, portanto, de si mesmos) que os africanos são convidados a realizar” (Mbembe, 2020, n.p).

A partir dessas premissas, Mbembe parte para um exercício de reflexão sobre dominação colonial que também está presente em Necropolítica, pensando no contexto das estátuas sobre a durabilidade desse processo a partir dos corpos, espacialidade e a presença “indelével” no imaginário. Ele segue essa linha de pensamento colocando que:

A sujeição deve igualmente ser inscrita na rotina da vida cotidiana e nas estruturas do inconsciente. O potentado deve habitar o sujeito de tal maneira que este último não possa, doravante, exercer sua faculdade de **ver, de entender, de sentir, de tocar, de mover-se, de falar, de se deslocar, de imaginar ou mesmo não possa trabalhar e sonhar senão em referência ao significante mestre que**, a partir desse momento, se debruça sobre ele e o obriga a gaguejar e a cambalear (Mbembe, 2020, n.p, grifo meu).

Aqui, o autor trata de forma bastante direta e concreta a dimensão estética dentro da dominação colonial. É possível afirmar que uma não existe sem a outra ainda que haja um campo amplo pouco explorado nesse sentido. A problemática das estátuas coloniais é mais uma possibilidade de vislumbrar e analisar a colonialidade e suas consequências no presente à luz dos estudos sobre estética – descompactando delas a catástrofe, o trauma, o terror que sua própria ereção e conseguinte presença cotidiana trabalharam para escamotear e soterrar junto com civilizações e culturas diversas. Nesse sentido, para o intelectual, as estátuas coloniais se configuram como “a extensão escultural de uma forma de terror racial” e “expressão espetacular do poder de destruição e de encobrimento que, do princípio ao fim, anima o projeto colonial” (Mbembe, 2020, n.p). E acrescenta:

[os monumentos coloniais] constituem, propriamente falando, as ênfases caricaturais desse espírito-cão, desse espírito-de-porco, desse espírito-canalha que anima o racismo colonial e o poder de mesmo nome — como, de resto, tudo o que veio depois: a pós-colônia. Eles formam a sombra ou o grafo que recorta seu perfil em um espaço (o espaço africano), que eles não se privam nunca de violar e de desprezar (Mbembe, 2020, n.p).

Para além de um heroísmo que naturaliza e oculta a violência colonial, o autor também afirma outra possível função dessas estátuas – a de garantir que a “crueldade que eles [mortos funestos] personificaram continuem a assombrar nossa memória, a saturar nosso imaginário e nossos espaços de vida, provocando assim em nós um estranho eclipse da consciência e nos impedindo, *ipso facto*, de pensar com toda a clareza” (Mbembe, 2020, n.p). Essa função, que pode aparecer como um segundo plano do papel dessas estátuas, está mais diretamente ligada a estratégias de controle de corpos e mentes para garantia do status quo. Não por acaso os movimentos que questionam as estátuas ocorreram em ondas em diferentes momentos históricos encontrando pouco eco para um debate público que fosse capaz de realmente levantar e tratar questões basilares no entorno das estátuas coloniais – elas funcionaram durante muito tempo como um mecanismo de confusão da consciência sobre nossa história. O filósofo, em uma leitura bastante peculiar e engenhosa, afirma mais diretamente o papel desses monumentos:

O papel das estátuas e dos monumentos coloniais é, portanto, fazer ressurgir, sobre a cena do presente, os mortos que, em vida, atormentaram, frequentemente pelo uso da espada, a existência dos africanos. Essas estátuas operam à maneira de ritos de evocação dos defuntos aos olhos dos quais nossa humanidade não vale nada — razão pela qual eles não tiveram nenhum escrúpulo em derramar por nada nosso sangue, como hoje ainda se verifica da Palestina ao Iraque, passando pela Chechênia e por outros fins-de-mundo do planeta. Essa é a razão pela qual existe qualquer coisa de profundamente ofensivo em ver as máscaras do potentado racial (o potentado colonial) entronadas no centro de nossas cidades africanas, às vezes até na Praça da Independência. Tanto tempo depois de nossa alegada emancipação, até então por nossa própria cumplicidade, os vencidos de nossa própria história não se beneficiaram de nenhuma sepultura digna deste nome e, ainda menos, de um sepultamento à altura de nossa pretensão de ser um ser humano (Mbembe, 2020, n.p).

Mais adiante no artigo, sob a ideia de que algo “jaz sob”, Achille Mbembe propõe um exercício estético que os movimentos que ganharam visibilidade a partir dos anos 2020 adotaram ao assumir a tarefa de desvelar o que jaz sob as estátuas: “Que tantos monumentos sejam consagrados à glória dos soldados e dos militares indica a que nível de profundidade **jaz agora, no nosso inconsciente coletivo, a naturalização do massacre**” (n.p, grifo meu), afirma o autor, possibilitando uma interpretação daquilo que estaria bem diante de nossos olhos, toque e outras experiências sensoriais.

Tudo está aí, portanto, nesses monumentos de nossa própria derrota: a celebração de um nacionalismo estrangeiro guerreiro e conquistador; os valores conservadores herdados do contra Iluminismo, que encontram um terreno de experimentação privilegiado nas colônias, as ideologias de desigualdade nascidas com o darwinismo social; a morte reificada que acompanha o conjunto; e, atualmente, a abjeção que,

por toda parte, nos persegue, sem repouso ou piedade, tanto no exterior quanto aqui mesmo, na nossa casa (Mbembe, 2020, n.p).

Trabalhamos, assim, com a premissa de que, na narrativa que sustentou o domínio territorial, cultural e epistêmico, para legitimar e viabilizar a colonização, excessos foram produzidos, no que convencionou-se chamar “América Latina”. Tais excessos foram construídos sobre os escombros de símbolos culturais queimados, derrubados, destruídos e que, faltam às vistas, à memória coletiva, por diversos mecanismos.

Mesmo diante desses excessos, ao longo da experiência brasileira há diferentes movimentos de reconfiguração da História nacional a partir da tensão entre a "História", aquela que foi oficializada e é narrada nas diferentes instituições de Estado, e a história invisibilizada que passa a surgir como testemunha para denunciar uma história dominante deturpada e incompleta. Ainda tratando da correlação que estamos propondo, começamos a delinear que **há contenção porque há e para que haja excesso, não dos mesmos lados da história.**

Quanto à produção colonial de excessos e contenções, tratamos aqui de um desses mecanismos, o dos monumentos, que se constituem enquanto uma camada de heroísmo colonial sobre cinzas de outras sociedades e culturas. Em seu texto sobre as estátuas coloniais, Mbembe (2020) fecha sua reflexão em dois pontos antes de propor de fato o que fazer. Por um lado, o autor alerta que há um “interesse simbólico e político na presença das estátuas e monumentos coloniais” que não pode ser subestimado – e esse interesse foi largamente exposto na visão do autor ao longo do texto, podendo se resumir na “sobrevida” do domínio colonial a partir da presença dos mortos protagonistas desse processo. E aqui está em jogo a possibilidade de uma existência plena da experiência de vida dos povos africanos e seus descendentes, quando o autor lembra que “paradoxalmente, nos ensinam a colonização e suas relíquias: a humanidade do ser humano não é dada”. Por outro, visualiza uma oportunidade, que é “assumir o passado como uma base para criar um futuro novo e diferente”. É a partir daí que o autor sugere que “se reúna todos [os monumentos] em um único parque que servirá, ao mesmo tempo, de museu para as gerações por vir. Esse parque-museu pan-africano servirá de sepultura simbólica para o colonialismo neste continente” (Mbembe, 2020, n.p). Após o que o autor define como “sepultamento”, uma proposta talvez até ritualística, ele sugere que não se ergam mais estátuas a ninguém.

A proposta do autor nos leva a um dos pontos do atual debate público global que toca na ideia de um “fim da era dos monumentos coloniais”²⁶ como também o início do fim da permanência colonial. A primeira parte de sua proposta pode ser levada a cabo em algumas cidades que avançaram para essa discussão em termos de políticas públicas, a exemplo de Richmond, Virginia²⁷, que retirou todos os monumentos e estátuas que aludem ao seu passado racista, transferindo para o *Black History Museum and Cultural Center of Virginia* a responsabilidade do que fazer com elas. Por sua vez, o museu e centro cultural seguirá a decisão a partir de pesquisas aplicadas à população da cidade. Enquanto isso, as estátuas e monumentos encontram-se desmembradas no que, em uma afirmação de premissa estética, o jornal *The Guardian* definiu como “cemitério do passado racista dos Estados Unidos”.

Figura 5 - Partes de monumentos e estátuas relacionados ao racismo na cidade de Richmond, Virginia



Fonte: Lenin Nolly para *The Guardian* (2023)

O Rio de Janeiro é outra dessas cidades, tendo recentemente aprovado a Lei nº 8205, que proíbe “manter ou instalar monumentos, estátuas, placas e quaisquer homenagens que façam menções positivas e/ou elogiosas” a escravocratas, eugenistas e pessoas que tenham ferido direitos humanos, valores democráticos, respeito à liberdade religiosa ou cometido racismo. A Lei determina que os monumentos e estátuas já instalados devem “ser transferidas

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6WekKiNtFf4>> Acesso em: 07 jan. 2024.

²⁷ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/us-news/2023/feb/27/the-statue-graveyard-where-torn-down-confederate-monuments-lie>> Acesso em: 07 jan. 2024.

para ambiente de perfil museológico, fechado ou a céu aberto, e deverão estar acompanhadas de informações que contextualizem e informem sobre a obra e seu personagem”²⁸.

No presente momento, reside (ou deveria residir, para evitar o lugar do “placebo”) nas dinâmicas em torno da permanência ou não das estátuas e monumentos coloniais, uma chave para a reflexão de qual futuro as sociedades marcadas pela colonialidade querem ter. Retomando Baggini (2018), apesar de as estátuas serem projetadas para durar anos, elas “cumprem a maior parte de sua função quando sobem ou descem. A ereção é um sinal de reconhecimento público, a demolição de rejeição pública. No meio disso, elas deslizam para o pano de fundo cultural, sinais de um status quo que é em grande parte dado como certo”²⁹ (tradução minha) – ou nem tanto mais.

4.3 O que jaz sob as estátuas? Estéticas de crítica à catástrofe e ao trauma e outras nuances dessa discussão

Neste momento da pesquisa, trazemos uma visão geral com reflexões que propõem um olhar para movimentações estéticas que desnaturalizam os monumentos, em especial os coloniais. As movimentações que o deixam de pé – atos de erguer e manter – e aquelas que o desestabilizam – atos de remover, destruir ou interferir. Para isso, vamos trabalhar aqui uma literatura voltada aos estudos sobre estéticas e comunicação pensando forma, camadas, ambiência e seus efeitos; estratégias de movimentos e suportes de circulação; e os fazeres negros.

Iniciamos retomando a leitura de Beatriz Jaguaribe num ponto específico, onde ela nos oferece caminhos para pensar estéticas dos monumentos, a partir de um diálogo com Walter Benjamin e um reflexão sobre as arcadas de Paris:

Ao rememorar a modernidade datada das arcadas de Paris no século XIX, Walter Benjamin evocou-as através da projeção da imagem dialética. A imagem dialética, assim como o olhar alegórico, provém de uma **justaposição de sentidos**. Uma montagem que desestabiliza interpretações míticas na medida em que impede sua naturalização por um estranhamento vanguardista que, na compilação da **alegoria moderna, dialoga com uma sedimentação histórica**. Desta forma, podemos sugerir que as cidades análogas, de Rossi, seriam capturáveis enquanto imagens

²⁸ Disponível em: <<https://www.camara.rio/atividade-parlamentar/legislacao/municipal/leis-ordinarias>> Acesso em: 07 jan. 2024.

²⁹ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/19/statues-day-monuments-memorable-women-westminster>> Acesso em: 05 jan. 2024.

dialéticas. Os monumentos transformam-se, nesta perspectiva, em projeções alegóricas onde se dá a interface entre a simbologia do passado e sua atualização no presente (Jaguaribe, 1997, p. 101, grifos meus).

Como vimos anteriormente, não é possível pensar a questão das estátuas sem localizá-las na sua ambiência – as cidades – e os processos que ativam percepções nas pessoas que por elas circulam. Ao apresentar a noção de justaposição de sentidos, Beatriz Jaguaribe (1997) nos oferece um caminho de abordagem sobre a dimensão estética nesse enquadramento. No exemplo que a autora dá, a justaposição entre a sedimentação do monumento e a alegoria moderna gera uma interface em que é possível acessar a simbologia do passado e produzir sua atualização no presente. A autora apresenta, neste mesmo texto, como a justaposição pode revelar uma perecibilidade do “monumento gasto pelo tempo ou desfigurado pelos grafites do contemporâneo” (p. 102).

Figura 6 - Imagem de George Floyd projetada na estátua do confederado Robert E. Lee em Richmond (2020)



Fonte: Jay Paul para *Reuters*³⁰

Tomando a ideia de “justaposição de sentidos” que revelam “perecíveis” os monumentos, apresentada por Jaguaribe, e observando o contexto dos movimentos das últimas duas décadas (anos 2010 e anos 2020) que questionam as estátuas e monumentos

³⁰

Disponível em:
<<https://www.theguardian.com/us-news/2023/feb/27/the-statue-graveyard-where-torn-down-confederate-monuments-lie>> Acesso em: 07 jan. 2024.

relacionados à colonialidade e escravidão, podemos de fato constatar uma particular operação desse processo estético. Como mencionamos, em Richmond, Virginia, até mesmo a existência física desses monumentos como são está em jogo, após sua retirada para escuta da população sobre seu destino – armazená-las, realocá-las – com ou sem contexto –, exibi-las num museu, reutilizar o material para criar outras obras de arte ou simplesmente destruí-las. A ação de retirada promovida pela prefeitura em parceria com o *Black History Museum and Cultural Center of Virginia* ocorreu no contexto pós-protestos pela morte de George Floyd que desencadearam uma visibilidade e novo impulso para o debate sobre a presença desse tipo de monumentos.

Duas outras leituras nos apresentam adições a esse caminho estético da análise sobre a justaposição de sentidos. Anteriormente, mencionamos como essa justaposição gera uma **interface** que torna possível **acessar** a simbologia do passado e produzir sua atualização no presente. Irene Barbosa de Moura (2011), ao tratar do Monumento às Bandeiras, pontua que “Através dessa escultura, Brecheret representou poeticamente a realidade das jornadas pelos sertões e pelos rios, e transformou o cotidiano dos bandeirantes paulistas em algo notável esteticamente” (p. 86). Quando consideramos a dimensão estética, a palavra “através” dessa citação nos oferece um caminho que pensa as características estéticas do monumento como elementos que podem ou não facilitar uma passagem, essa própria interface pela qual podemos acessar sua história e sua simbologia – ou pelo menos aquela mobilizada pelos interessados em erguer aquele monumento colonial, escravocrata e/ou racista.

Retomando a visão de Achille Mbembe (2020) sobre as estátuas e monumentos coloniais, o autor apresenta-os sob a ideia de um “culto dos espíritos” que “requer, por completo, uma maneira de evocação dos mortos — uma necromancia e uma geomancia” (n.p). Aqui, se os mortos cultuados são figuras protagonistas da colonialidade, das sociedades escravistas e de perspectiva racista, as interfaces geradas a partir de estéticas verticalizadas, de aura heróica, sedimentada em pedra, evocam o espírito desses mortos para assombrar o presente com aspectos da lógica colonial ainda fortemente operante. No entanto, o que podemos ver, em especial no exemplo de Richmond, foram os movimentos antirracistas em um processo de despertar desses mortos a partir de sua história e simbologias do massacre e da violência ocultadas pela naturalização de sua presença. E assim vemos um novo momento de justaposição de sentidos, com a desnaturalização da presença desses mortos a partir, primeiramente, dos atos no local em que estavam e, após, de seu deslocamento com aspectos

de interdição para outros locais – incluindo uma espécie de cemitério, como mencionamos antes.

Figura 7 - Equipes removendo uma estátua do confederado Robert E. Lee em Richmond (2021)



Fonte: Steve Helber/AP³¹

Figura 8 - Estátua de Jefferson Davis, presidente confederado, exposta no museu *Valentine*



Fonte: Lenin Nolly³²

A Figura 8 acima mostra a estátua de Davis exposta no museu *Valentine*, que abriga a coleção do irmão de Edward Valentine, escultor da estátua. O museu optou por manter a

³¹

Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2023/feb/27/the-statue-graveyard-where-torn-down-confederate-monuments-lie> Acesso em: 07 jan. 2024.

³² Idem.

estátua com as intervenções de tinta feitas em protesto. Iker Seisdedos, em artigo para o jornal *The Guardian*, escreve que:

Os residentes de Richmond agora têm uma nova perspectiva sobre Davis, que costumava estar situado acima deles. Hoje, no *Valentine*, ele aparece deitado, coberto de grafites, com os braços estendidos, num gesto que parece implorar. Sua testa está amassada por causa de golpes – um pedaço de papel de seda está preso no colarinho da camisa (tradução minha)³³.

Ao pensarmos como a ambiência é importante no processo da justaposição de sentidos que gera interfaces, abordamos largamente a cidade e também tratamos do deslocamento para locais específicos (museu e cemitério de estátuas). Agora gostaríamos de acrescentar mais um elemento que diz respeito à ambiência e abre uma nova janela de análise a partir dos estudos sobre estéticas e comunicação que é pertinente a esse trabalho – as interfaces entre os movimentos que questionam as estátuas e monumentos coloniais com o ambiente digital. Para isso, tomamos como base algumas perspectivas que Ivana Bentes traz em seu artigo *Estéticas das redes: regimes de visualização no capitalismo cognitivo* (2018). Para iniciar sua argumentação, a autora afirma que “nos movimentamos em ambientes híbridos, reais/virtuais” (p. 35) e apresenta novas possibilidades para seu estudo refletindo sobre a imagem a partir desse contexto:

A imagem pode ser pensada hoje não como a representação de algo, mas como um campo de forças, um “**complexo**” que se relaciona com diferentes campos, que assume diferentes funções na arte, no teatro, na ciência, na vida social. Há uma potência das novas imagens, da imagem eletrônica, das imagens digitais, desterritorializadas nas redes, que também precisam ser pensadas do ponto de vista estético, econômico e como modos de produção de uma nova sociabilidade. Relações pelas imagens (Bentes, 2018, p. 39, grifo meu).

Essa perspectiva nos traz uma ferramenta importante para trabalhar a produção de imagens no caso dos movimentos que questionam estátuas e monumentos coloniais. Quando pensamos na imagem como *complexo*, isso nos aponta para uma potência ainda a ser explorada nos estudos sobre estética, como sugere Bentes (2018), mas em plena operação nesses movimentos. Talvez cercar esse complexo por seus diferentes braços seja um caminho, olhando para uma convergência de mídias que a autora também cita e que permite diferentes funções da imagem, a desterritorialização ou reterritorialização; as relações com diferentes temporalidades, a alta capacidade de profusão e produção de novos sentidos; e, é claro, o afeto – para pensar como as relações pelas imagens estão produzindo novas sociabilidades a

33

Disponível

em:

<<https://www.theguardian.com/us-news/2023/feb/27/the-statue-graveyard-where-torn-down-confederate-monuments-lie>> Acesso em: 07 jan. 2024.

ponto de fazerem emergir, das redes para o debate público nas grandes mídias um debate que estava há décadas circunscrito a grupos específicos.

Ainda pensando sobre a potência da imagem a autora aborda a profusão de imagens no campo digital como:

Imagens e arquivos ao mesmo tempo banais, descartáveis e ao mesmo tempo portadores de uma “comunicação”, de um potência secreta e misteriosa de expressão. [...] Estamos diante de uma dimensão nova de potencialização das imagens? Novo ecossistema no qual as imagens convocadas formam um conjunto singular que **reconfigura a própria história das imagens**? Fluxo intempestivo que gera novas relações, associações, analogias, metáforas? Podemos ver apenas “imagens banais e descartáveis”, mas também uma **operação extraordinária, que libera uma nova energia, um campo de forças poderoso**, a possibilidade de uma “fissão” que produz a liberação da energia de ligação entre essas imagens (Bentes, 2018, p. 40, grifos meus).

Ao olhar além da banalidade das imagens compartilhadas cotidianamente no ambiente digital, Bentes oportuniza para essa pesquisa uma janela de análise sobre camadas da discussão sobre estátuas e monumentos que trouxemos no capítulo de contextualização. A plataforma “Monumenta” (Instagram: @monumenta10000), que se define como “um espaço público participativo e transnacional para o antimonumento”. Com site e página no Instagram, para além de compartilhar imagens muito diversas e heterogêneas estética e funcionalmente, a página conectou artistas, movimentos, pesquisadores entre outros atores em torno da profusão visual de crítica aos monumentos.

Figura 9 - Recorte do feed da página Monumenta no Instagram



Fonte: Monumenta³⁴

³⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/monumenta10000/>> Acesso em: 07 jan. 2024.

Quando pensamos na proposta de Bentes de olhar para as imagens no contexto contemporâneo em sua “operação extraordinária, que libera uma nova energia, um campo de forças poderoso”, temos um exemplo em Monumenta, não só em sua particularidade e público de seguidores, mas também pelas outras imagens que liberaram energia para que essa página existisse. Quando Bentes (2018) traz as ideias de complexo e ecossistemas de imagens em redes em seu texto, podemos pensar tanto nas imagens que Monumenta ativa quanto nas imagens que a ativaram. E nesse processo ecossistêmico como o campo de forças que produziu uma fissão, uma ruptura inclusive na forma como a mídia e a política, incluindo as políticas públicas passaram a abordar os debates sobre estátuas e monumentos coloniais.

Cabe também referenciar que ao definir seu campo de ação em torno do antimonumento, a página está dialogando com uma nova prática de trabalhar a memorialização que tem origem em movimentos artísticos que estão pensando a memorialização através do trauma e da catástrofe, especialmente nos casos do Holocausto e de ditaduras. De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2016), em seu artigo *Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência*,

Foi depois da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo no contexto do processo de memorialização de Auschwitz, que se desenvolveu uma estética do que se tornou conhecido como antimonumento, que, de certa maneira, funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre. Desse modo, o sentido heróico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos (p. 50).

Seligmann-Silva traz aspectos que definem a estética-ética dos antimonumentos, entre eles: (i) o abandono da retórica da "memória escrita em pedra para sempre" e uso de matérias e rituais mais efêmeros, que apostam na força das palavras e dos gestos, em oposição às representações bélicas ou triunfais; (ii) elaboração de obras que misturam memória e esquecimento, recordação e resistência, tendo como resultado obras esburacadas, que revelam sem vergonha seus limites impulsionando outra relação entre palavras e imagens no que o autor chama de “era pós-heroica”.

A conexão que Monumenta traz com essa nova prática de trabalho com a memória não é trivial. Ainda que muitos dos movimentos contemporâneos que questionam monumentos coloniais não se identifiquem diretamente com a estética-ética do antimonumento, eles

guardam algumas relações com essa prática, seja na efemeridade, na ritualidade, na ativação por palavras e gestos, no questionamento ao heroísmo dos personagens representados e também na permanência da circulação das intervenções nas estátuas pichadas e esburacadas como forma de evidenciar a catástrofe e o trauma por trás dessas figuras.

Ainda nos utilizando dos caminhos apresentados por Bentes (2018), um olhar mais diretamente voltado para a potência das imagens em movimentos sociais, aponta para a produção do coletivo. Para a autora, “Quando falamos de um novo ‘bios’ das imagens e dados, não podemos esquecer das tecnologias do ‘afeto’. Se os dispositivos audiovisuais são moduladores de tempo e de espaço, também são ‘tecnologias do afeto’ de **produção de contato e aquecimento das relações pessoais, sociais, de produção de coletivo**” (p. 41, grifo meu). Assim, ela observa como se dá a produção do coletivo para além dos comandos “vindos de uma centralidade qualquer (partidos, mídia, ONGs, grupos já previamente organizados etc)”, emergindo como “rede policêntrica” com alcance global (p. 43).

Tal perspectiva possibilita observar o que foi o aquecimento do debate sobre os monumentos sob um novo impulso a partir da metade da década de 2010, sendo fortemente mobilizado pela juventude, tal como apresentamos em nosso capítulo de contextualização, e posteriormente aproveitando o contexto dos movimentos antirracistas globais a partir do assassinato de George Floyd – que também foram ativados pela profusão de imagens de vigilância – para conectar o passado-presente colonial e racista, demandando sua derrocada através de atos simbólicos (e bastante materiais) de derrubada e intervenção em estátuas coloniais. É claro que houve o protagonismo do movimento *Black Lives Matter* (*Vidas Negras Importam*, em tradução livre do inglês), mas a expansão e adoção dessas marchas, protestos, incluindo o questionamento sobre as estátuas, se esparramaram e ecoam, se replicando numa miríade de imagens-actantes (inspirando-nos mais uma vez em Bentes) que incidem até sobre as políticas públicas. Aqui, o processo estético em campo aberto de análise deve levar em conta o convite que a autora faz ao afirmar que “falar em ‘estéticas das redes’ é transcender as fronteiras entre arte e pesquisa, arte e ativismo social, política, arte e cultura para **mapear processos estéticos e políticos globais singulares e diversos**” (Bentes, 2018, p. 42, grifo meu).

Para fechar esse capítulo em seu momento de reflexão sobre os caminhos de análise estética sobre os movimentos de questionamento aos monumentos coloniais, gostaríamos de abordar a experiência e pensamento negros no campo dos estudos sobre estéticas. No artigo *O*

futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo – as distopias do presente, Kênia Freitas e José Messias (2021) tensionam os conceitos de Afrofuturismo e Afropessimismo para questionar o lugar das distopias narrativas negras na contemporaneidade a partir de análises de obras artísticas. Na primeira parte, ao abordarem o Afrofuturismo e suas reelaborações a partir de autores e intelectuais negros, os autores apresentam uma referência de John Akomfrah a Walter Benjamin no nome de seu documentário ensaístico *Last angel of history*, que “aponta para um anjo que olha fixamente o passado em ruínas, ao mesmo tempo em que o progresso o empurra ininterruptamente para frente” (Freitas e Messias, 2021, pp. 406-407). De acordo com os autores,

Essa apropriação benjaminiana feita por Akomfrah resume imagetivamente uma das questões centrais que perpassam desde o texto inaugural de Mark Dery o debate afrofuturista: como a comunidade negra diaspórica que teve deliberadamente o nosso passado roubado e apagado pela escravidão consegue, sem esse acervo de imagens, vislumbrar futuros? (Freitas e Messias, 2021, pp. 406 e 407).

Como já mencionamos anteriormente neste trabalho, os povos africanos e seus descendentes se utilizaram de estratégias também no campo estético para fabular, remontar e recriar essas imagens. No artigo de Freitas e Messias (2021) podemos acompanhar alguns exemplos presentes em obras afrofuturistas ou afropessimistas, uma vez que o texto se volta para o modo como essas duas correntes trabalham a relação entre passado, presente e futuro. No caso do Afrofuturismo, os autores mencionam uma relação de positividade, escrevendo que: “Assim como para Womack, a relação entre passado e futuro negros para Yaszek dá-se em uma chave de positividade, seria para ela uma meta afrofuturista: ‘[...] **não apenas relembrar um passado ruim, mas usar as histórias sobre o passado e o presente para reivindicar a história do futuro**’” (p. 408, grifo meu).

Como processo estético, a abordagem afrofuturista promove a construção de acesso e viabilidade para um futuro que, como vimos anteriormente neste trabalho, poderia ser interditado pelo passado e o presente. Nesse sentido, os autores também trazem à tona uma dupla natureza do Afrofuturismo: “[...] acessar o universo narrativo das obras afrofuturistas é lidar concomitantemente com a sua dupla natureza: a da criação artística que une a discussão racial ao universo do *sci-fi* e a da própria experiência da população negra como uma ficção absurda do cotidiano: uma distopia do presente” (Freitas e Messias, 2021, p. 411).

Sinalizar o presente da população negra como uma distopia é um recurso estético utilizado nas abordagens afrofuturistas como elemento de fomento ao debate público sobre os efeitos do racismo na sociedade, bem como a continuidade de uma linha temporal onde o não rompimento com a lógica colonial e escravocrata é o que alimenta essa permanência. Mas esse caminho é aprofundado no afropessimismo. Freitas e Messias (2021) explicam que, “para os afropessimistas, a abolição da escravidão apenas levou a uma reorganização da ‘dominação’ e o ex-escravo tornou-se o ‘sujeito racializado negro’ (Racked & Dispatched, 2017: 8) e a mesma relação de violência estrutural se manteve socialmente para o negro” (p. 411). Aplicando a análise da perspectiva afropessimista a outra obra artística, os autores afirmam que **“O deslocamento temporal no filme [*Welcome II the Terrordome*] torna-se um elemento que ressignifica o presente distópico da história. A narrativa nesse paralelismo temporal reconecta a violência da escravidão à violência urbana contemporânea — ambos marcados por sociedades racistas de supremacia branca e pela resistência negra”** (pp. 413-414, grifos meus).

Como recurso estético, o deslocamento temporal é o que permite a fundamental conexão entre os regimes de tempo – passado, presente e futuro – para o entendimento das relações de origem e continuidade da violência racial. Ao analisarem as narrativas de ficção especulativas negras dos filmes *Chico*, *Welcome II Terrordome* e *Born in flames*, Freitas e Messias (2021) entendem que há em jogo dois “regimes de futuro” – um cumulativo, “capaz apenas de repetir passado e presente, em um ciclo interminável de violência gratuita e ilimitada aos corpos negros” e um **não linear**, “impensável, traçado pela indagação dos mortos (socialmente) aos vivos, **planejando uma radical desorganização social e fins do mundo**” (p. 422, grifos meus).

Aqui, o recurso estético da não linearidade, propõe uma visão de fim de mundo, que cabe lembrar, seria esse mundo do poder colonial como apresentamos anteriormente nesta pesquisa na visão de Quijano (2005), o sistema-mundo eurocentrado. Cabe também ressaltar que tomamos os recursos estéticos de abordagens afrofuturistas e afropessimistas a partir das análises de Freitas e Messias (2021) como elementos a serem analisados também em nosso estudo de caso, pelo fato de que essas abordagens apresentam ferramentas para trabalhar a explosão desse mundo por meio do processo estético conduzido por ativistas negros, ainda que não diretamente conectados com essas linhas de pensamento narrativo, que se relacionam também com o “pessimismo vivo” de Jota Mombaça (2016), apresentado ao fim da análise dos dois autores:

Se há um programa possível para o fim do mundo que sintetize (e também exploda) esses dois regimes de futuros negros, esse nos parece estar vinculado ao **“pessimismo vivo”** de que nos fala Jota Mombaça. Pessimismo vivo que [...] é capaz de **“refazer indefinidamente as próprias cartografias da catástrofe, com atenção aos deslocamentos de forças, aos reposicionamentos e coreografias do poder”** (Mombaça, 2016: 48). Nesse programa sem cartilha, é preciso **“aprender a desesperar”** na construção de esperança **“e esgotar o que existe é a condição de abertura dos portões do impossível”** (Mombaça, 2016: 49). **Abertura dos portões do impossível para um futuro negro ou que não será** (Freitas; Messias, 2021, pp. 422-423, grifos meus).

5. FOGO NOS RACISTAS: ARQUIVO E SALVAGUARDA DO FUTURO EM ATO NA ESTÁTUA DE BORBA GATO PELA REVOLUÇÃO PERIFÉRICA (ESTUDO DE CASO)

Neste capítulo, realizamos um estudo do caso do incêndio à estátua de Borba Gato pelo grupo Revolução Periférica, em 2021, em São Paulo, como forma de levantamento e apontamento das características que consolidam a ideia de estéticas presentes nos movimentos que questionam monumentos comemorativos à colonialidade. A proposta é analisar estratégias sensíveis, de afeto, que se pautam a partir da oposição e/ou desafio a um status quo ou a um conceito paradigmático. Assim, este capítulo evoca primeiramente uma análise crítica da estética normativa dos monumentos, como exercício de descolonização do olhar aos mesmos, facilitada pelas intervenções estéticas. A partir desse exercício, o estudo de caso se debruça sobre um exemplo de desestabilização dos monumentos, processo que reivindica a insubmissão e a escavação a partir de diferentes técnicas.

Como mencionamos na fundamentação teórica dessa pesquisa, o caminho metodológico deste estudo de caso se inspira na leitura de Valverde (2003), onde “um objeto de estudo próprio é investigado à luz de uma estética da comunicação” para “descrever e analisar os efeitos e as impressões suscitados pelos meios de comunicação característicos da cultura atual, repensando e estabelecendo sobre novas bases conceituais a relação entre forma e sentido”.

Lembramos ainda que esta análise buscará cercar os elementos textuais, sonoros e visuais, bem como o repertório em seu entorno. Pensando na imagem como complexo, como sugere Bentes (2018), e assim cercando esse complexo por seus diferentes braços: (i) histórico por trás do monumento em questão; (ii) o acontecimento registrado pelas imagens e as linguagens de protesto; (iii) protagonistas da ação, seus relatos e repertórios; (iv) convergência / repercussão de mídias e suas estéticas.

Também como metodologia optamos por realizar uma análise no estilo da “cartografia das controvérsias” proposta por Bruno Latour (2012) – ou seja, mapear, explorar e visualizar polêmicas e controvérsias a partir dos diferentes atores envolvidos. Por isso, valorizamos a diversidade de mídias, com uma análise composta por conteúdos de veículos da grande imprensa e perfis no Instagram e a busca ativa pelas controvérsias produzidas. No período da realização de nosso estudo de caso (janeiro de 2024), encontramos:

- em torno de 50 matérias em canais digitais de grande mídia selecionados, definindo uma amostra representativa dos tipos de conteúdos que encontramos de 12 matérias;

– em torno de 150 publicações abordando o caso do incêndio à estátua de Borba Gato em São Paulo, que contavam com alguma imagem da estátua (em alguns casos apenas como imagem de capa de vídeos), selecionando uma amostra representativa dos tipos de conteúdos que encontramos de 26 *posts*.

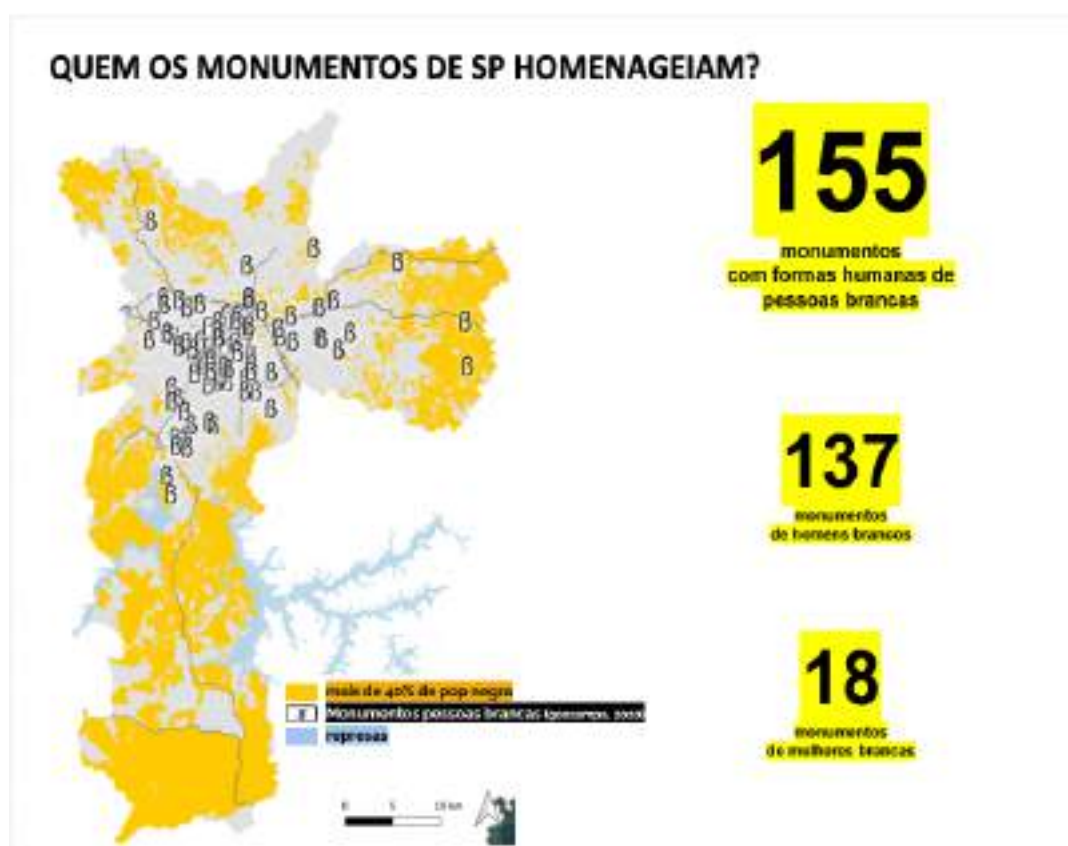
Mais do que fazer uma análise exaustiva, optamos por selecionar conteúdos representativos dos tipos de repercussão que interessam aos objetivos de análise estética dessa pesquisa. Explicitando a metodologia da cartografia das controvérsias proposta por Bruno Latour (2012) que utilizamos neste capítulo, apresentamos abaixo o roteiro que seguimos nesta seção:

1. Contextualização histórica;
2. Identificação dos Atores Relevantes: grupos ou movimentos envolvidos;
3. Mapeamento das relações e conexões desses grupos;
4. Análise da construção e disseminação dos discursos e narrativas utilizados pelos diferentes atores na controvérsia, incluindo declarações públicas, em mídias sociais, artigos etc;
5. Identificação de controvérsias secundárias – sobre o papel da memória, os métodos de protesto, a interpretação da história etc;
6. Mapeamento da evolução temporal da controvérsia ao longo do tempo;
7. Avaliação da estabilização ou transformação da controvérsia;
8. Escolha pela variedade de perspectivas na análise de diferentes grupos e considerando diferentes interpretações da controvérsia.

5.1 Bandeirantes e a construção de sua memória heroicizada: para entender a estátua de Borba Gato

De acordo com o estudo *A presença negra nos espaços públicos de São Paulo*, lançado pelo Instituto Pólis em novembro de 2020³⁵, dos 200 monumentos que homenageiam pessoas na cidade, 155 retratam pessoas brancas, enquanto apenas 5 representam pessoas negras e 4 representam pessoas indígenas.

Figura 10 - Gráfico “Quem os monumentos de SP homenageiam”



Fonte: Instituto Pólis³⁶

³⁵ Disponível em: <<https://polis.org.br/estudos/presencanegra/>> Acesso em: 16 jan. 2023.

³⁶ Idem.

Figura 11 - Monumentos a homens negros em São Paulo



Fonte: Instituto Pólis³⁷

Figura 12 - Único monumento a uma mulher negra em São Paulo



Fonte: Instituto Pólis³⁸

³⁷ Disponível em: <<https://polis.org.br/estudos/presencanegra/>> Acesso em: 16 jan. 2023.

³⁸ Idem.

Figura 13 - Monumentos a indígenas em São Paulo



Fonte: Instituto Pólis³⁹

Com base no levantamento do Instituto Pólis, o site Guia Negro afirma que “ 2% do total [dos monumentos], retratam pessoas negras. Nenhuma das homenagens é, no entanto, de grande proporção, dá nome também à praça, bairro ou rua que se encontra e é amplamente conhecido pela população geral da cidade”⁴⁰. A matéria do site também traz um olhar crítico ao único monumento que representa uma mulher negra, intitulada “Mãe preta”:

Representa a ama de leite. [...] O monumento foi desenhado por Júlio Guerra (1912-2001), artista descendente de família nobre que também projetou a estátua de Borba Gato. O monumento da Mãe Preta traz mãos, pés e seios enormes, contrapondo a uma cabeça pequena. A homenagem não retrata, portanto, a potência das mulheres negras.⁴¹

Essa grande desproporção em quantidade que privilegia a presença de estátuas a homens brancos ganha ainda mais camadas de questionamento quando o Instituto Pólis especifica em seu estudo que pelo menos 14 monumentos são dedicados a momentos/personagens controversos, como pessoas ligadas à ditadura e à manutenção da escravização.

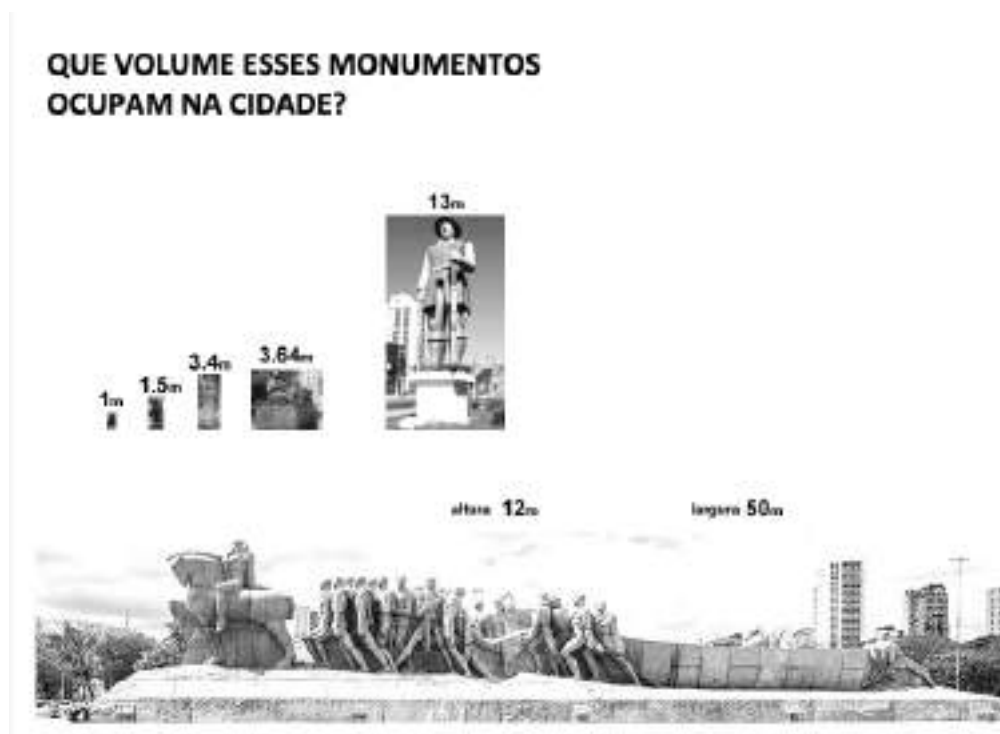
³⁹ Disponível em: <<https://polis.org.br/estudos/presencanegra/>> Acesso em: 16 jan. 2023.

⁴⁰ Disponível em: <<https://guianegro.com.br/sao-paulo-tem-apenas-sete-monumentos-a-pessoas-negras-maior-parte-e-pequeno-e-es-tereotipado/>> Acesso em: 16 jan. 2023.

⁴¹ Idem.

Há também uma disparidade de volume ocupado na cidade entre monumentos a pessoas negras e a pessoas brancas, conforme a Figura 14 a seguir:

Figura 14 - Comparativo do volume de monumentos em São Paulo



Fonte: Instituto Pólis⁴²

O estudo do Instituto Pólis levanta ainda a quantidade de pessoas que circulam diariamente por quatro monumentos que estão localizados em corredores de ônibus e identifica uma desproporção que também favorece a visibilidade de um monumento a um homem branco ligado à violência colonial. Por dia, passam 22.900 pessoas pela estátua da Mãe Preta (3,64 metros de altura), 33.700 pessoas pela estátua do Índio Caçador (1,20 metro de altura), 33.700 pessoas pela estátua do Índio e do tamanduá (altura de 1,9 metro) e 67.500 pessoas pela estátua de Borba Gato (13 metros de altura). Como podemos concluir, a discrepância da presença de monumentos que privilegiam homenagens a homens brancos ligados à ditadura e à colonialidade na cidade de São Paulo engloba quantidade de estátuas, volume e até mesmo localização e circulação de pessoas.

⁴² Disponível em: <<https://polis.org.br/estudos/presencanegra/>> Acesso em: 16 jan. 2023. Da esquerda para a direita e de cima para baixo os monumentos são: Carlos Marighella; Engraxate e o jornaleiro; Luiz Gama; Mãe Preta; Borba Gato; e Monumento às bandeiras.

Personagens presentes em três dos quatorze monumentos classificados como “controversos” pelo estudo do Instituto Pólis, os bandeirantes foram:

[...] líderes de expedições chamadas bandeiras, ou entradas, que aconteceram entre os séculos 17 e 18 para explorar o interior do Brasil, que à época consistia de esparsas vilas localizadas em seu litoral. Entre elas estavam as vilas de São Vicente e de São Paulo, consideradas o epicentro das campanhas desses desbravadores, de acordo com acervo do Museu Paulista. Entre os principais objetivos das bandeiras estava a caça às comunidades indígenas para captura de pessoas a serem escravizadas, e a procura por metais preciosos, como ouro e prata (Redação National Geographic Brasil, 2023)⁴³.

Além de serem responsáveis pela captura de indígenas para a escravização, os bandeirantes também eram contratados para o extermínio de comunidades indígenas tidas como rebeldes, quilombos, bem como coletivos formados por africanos escravizados foragidos e seus descendentes. Um dos destaques entre os bandeirantes, Domingos Jorge Velho liderou uma bandeira “que acabou, em 1694, com o Quilombo dos Palmares”⁴⁴. De assassinos, escravizadores, “foras da lei” e estupradores, os bandeirantes passaram a ter sua imagem heroicizada, especialmente na cidade de São Paulo:

O artigo de Ricardo Luiz de Souza indica que o movimento para construir uma imagem de heróis paulistas para os bandeirantes teve início no final do século 19.

[...]

“Nesse momento, São Paulo já era o centro econômico da nação, mas ainda ocupava posição política secundária e acumulava ressentimentos. Nesse contexto, os cafeicultores paulistas acentuavam seu passado, mesmo que de forma imaginária”, escreve Souza.

Marins, por sua vez, reforça que a figura do bandeirante foi escolhida para engrandecer o passado das elites paulistas da época (os cafeicultores)[...].

“A construção desse mito acontece pouco tempo depois da abolição definitiva da escravidão, que ocorreu no Brasil em 1888, e da Proclamação da República, em 1889. Mas o poder ainda estava nas mãos de escravocratas”, diz Marins. “Nesse contexto, exaltar os bandeirantes reforça uma hierarquia que tinha sido colocada em cheque” (Redação National Geographic Brasil, 2023)⁴⁵.

Ainda tendo como fonte a matéria publicada pela *National Geographic Brasil*, a construção dessa nova imagem dos bandeirantes teve como facilitadora a arte, porque “quadros, estátuas, monumentos e homenagens que perduram até hoje foram os principais

⁴³

Disponível

em:

<<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2023/01/herois-ou-viloes-no-aniversario-de-sao-paulo-entenda-quem-foram-os-bandeirantes>> Acesso em: 16 jan. 2023.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

meios de transformação dos bandeirantes de ‘caçadores de índios’ e ‘homens terríveis’ para ‘desbravadores’ e ‘construtores da pátria’, segundo Michelli Cristine Scapol Monteiro”.⁴⁶

Pensando esse papel das artes na prática de memorialização heroicizada dos bandeirantes, retomamos Irene Barbosa de Moura (2011) com a sua contextualização por trás do Monumento às Bandeiras, inaugurado em 1953 como parte das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. A autora afirma que “(...) Em uma cidade que se tornava cosmopolita, a figura do bandeirante serviu para representar o esforço conjunto em prol do crescimento econômico, contudo, sua importância como símbolo do ‘ser paulista’ perdeu o vigor na medida em se desfizeram os grupos que partilhavam tais ideias” (p. 84).

Um bandeirante em particular é abordado nesta pesquisa, pelo fato do presente estudo de caso analisar uma ação que questiona o heroísmo conferido a bandeirantes em São Paulo, trazendo à tona sua história de violência ao incendiar a estátua de Borba Gato. De acordo com a Galeria dos Racistas, projeto colaborativo feito pelo Coletivo de Historiadores Negros Teresa de Benguela, o site antirracista Notícia Preta e um coletivo de publicitários negros:

Borba Gato foi um colono brasileiro, bandeirante paulista, sertanista, proprietário de escravizados e descobridor de metais preciosos que esteve envolvido no conflito da Guerra dos Emboabas (1708-1709). Nas bandeiras em que realizava, indígenas eram aprisionados e vendidos como escravizados.

Em uma das bandeiras lideradas por ele, encontrou ouro na região de Sabará. Exerceu o cargo de Superintendente de Minas, juiz ordinário na Vila de Sabará e também possuiu fazendas em Sabará. Ao longo de sua vida como bandeirante, foi um dos responsáveis pela realização de diversas bandeiras pelo território brasileiro nos atuais estados de Minas Gerais e São Paulo. Nessas bandeiras, os grupos indígenas os quais eram encontrados pelo caminho eram assassinados, as mulheres estupradas e os sobreviventes escravizados.⁴⁷

Outra ação que aborda criticamente monumentos ligados à colonialidade foi a exposição “demonumentaRA”, inaugurada em 30 de setembro de 2022, tendo como local base a Praça do Relógio da Universidade de São Paulo (USP) e utilizando realidade aumentada em um aplicativo com audioguias para acessar modelos 3D de 22 monumentos da cidade, incluindo o de Borba Gato. A exposição é fruto de um projeto de ensino, pesquisa e extensão desenvolvido pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, realizado com alunos de graduação e pós-graduação dos cursos de Arquitetura e Design em parceria com o Instituto de Matemática e Estatística (IME) e o Museu Paulista da USP. O projeto aborda

⁴⁶

Disponível

em:

<<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2023/01/herois-ou-viloes-no-aniversario-de-sao-paulo-enten-da-quem-foram-os-bandeirantes>> Acesso em: 16 jan. 2023.

⁴⁷ Disponível em: <<https://galeriaderacistas.com.br/borba-gato/>> Acesso em: 16 jan. 2023.

monumentos criados para as celebrações de 1922, incluindo a Semana de Arte Moderna e o Centenário da Independência nas décadas seguintes, de 1954, ano do quarto centenário da cidade de São Paulo, e de 1972, data do controverso sesquicentenário da Independência, promovido pelo governo Médici (1969-1975), um dos mais repressores da ditadura cívico-militar brasileira.

Figura 15 - Sinalização da exposição na Praça do Relógio, na USP



Fonte: Guia Negro⁴⁸

Com o título “Borba Gato: a estátua mais cafona e polêmica da cidade”, o projeto “demonumenta” traz informações que cercam diferentes dimensões da estátua do bandeirante. A estátua situada na Praça Augusto Tortorelo de Araújo, no bairro de Santo Amaro, foi

48

Disponível em: <https://guianegro.com.br/exposicao-demonumenta-problematiza-22-monumentos-da-cidade-de-sp/> Acesso em: 16 jan. 2023.

em:
Acesso

inaugurada em 1963. Foi realizada pelo escultor Júlio Guerra (1912-2001) para as comemorações do IV Centenário de Santo Amaro.

Figura 16 - Página sobre a estátua de Borba Gato no projeto demonumenta



Fonte: demonumenta⁴⁹

O projeto “demonumenta” conta que:

Julio Guerra era morador do bairro e amante das histórias de Santo Amaro antiga. Em depoimento, comentou que foi às ruas conversar com a população antes de criar a estátua para aproximar ao máximo a concepção do monumento e as expectativas dos santo-amarenses. Disse ele que o colorido da estátua, tão criticado na imprensa, era uma forma de dar mais colorido à paleta cinza da cidade de São Paulo:

“Fiz o Borba Gato diferente, não parece túmulo e não tem pedestal enfeitado. E quando fazia, esquecia do Policleto e lembrava do Aleijadinho, e dos bonecos da arte popular. Depois de pronto eu gostei, e o povo da minha terra também gostou. Fizeram festa, e os romeiros recordaram o Santo Amaro das chácaras e das poesias. Muitos olhos umedeceram. E os letrados, que Leonardo já ironizava, xingaram o Borba Gato de bonecão, boi parado, monstremento. E que era feito de pastilhas. Mas não é. Ele é feito de pedras e mármore” (Julio Guerra).

O monumento de 10 metros de altura, com um pedestal de granito de 2 metros, tem suas vestes e corpo repleto de pedrinhas coloridas de basalto. Por dentro, o monumento é sustentado por antigos trilhos de bondes retirados da avenida Santo Amaro [...]⁵⁰.

⁴⁹ Disponível em: <<http://demonumenta.fau.usp.br/borba-gato/>> Acesso em: 16 jan. 2023.

⁵⁰ Idem.

Ao contrário da popularidade no bairro e da simpatia da maioria dos moradores, críticos de arte classificaram a estética dessa obra como “duvidosa”, atribuindo-lhe diferentes apelidos negativos e pejorativos. Esse questionamento, que se limitava ao ponto de vista estético de abordagem mais à superfície – focando nos materiais utilizados, no tamanho e no efeito visual e ainda sem acessar o que a permanência dessa imagem suscita em termos históricos –, atinge um novo patamar a partir de 2008, quando a própria mitologia do bandeirante passa a ser problematizada no ato de “Julgamento do Borba Gato”⁵¹, e chega a um novo ponto de culminância no ato do grupo Revolução Periférica, realizado em 2021.

De acordo com o projeto “demonumenta”, essa estátua “traça uma fronteira simbólica do antigo município autônomo até 1930 com a cidade de São Paulo. Sua escolha se deu justamente por ser o local em que o bandeirante nasceu em meados do século XVII”. Ainda segundo a descrição do projeto, “Borba Gato está de costas para a antiga vila de Santo Amaro [...] e olha em direção ao oeste paulista, para onde se dirigiam as expedições bandeiristas. Na mesma direção do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, ao lado do parque Ibirapuera”.

Ainda que a obra seja famosa por sua estética fugir ao tradicional, ela reproduz a lógica de memorialização heróica de um personagem ligado à colonialidade e à escravidão, sendo privilegiada em volume e circulação de pessoas. Sua inauguração em 1963 remonta a um período em que figuras da colonialidade foram resgatadas numa perspectiva heróica, reforçando a permanência dessa lógica mesmo após a Independência do Brasil e a abolição da escravatura. Assim, o caso da construção e permanência da estátua de Borba Gato reverbera no fomento público a lugares de memória na perspectiva ocidental e colonial como lugares de excesso. Como mencionamos anteriormente, um excesso sedimentando uma imagem positiva, “civilizada” e heróica, produtora da colonialidade e da escravidão e, consequentemente, produtora da contenção à memória negra.

Tomada como uma simples representação de um passado local pouco contextualizado – e que é maquiado pela escolha estética colorida, que ganha popularidade – a presença da estátua de Borba Gato acaba operando na perspectiva de uma memorialização impregnada do exercício de poder e domínio de algumas civilizações em relação a outras. Ainda que pouco visibilizada, a escolha da representação armamentista e oponente, por sua dimensão monumental, suas botas e sua arma, naturaliza, mas não deixa esquecer a figura de poder que Borba Gato representa enquanto algoz de populações negras e indígenas. Assim, a popular,

⁵¹ Disponível em: <<http://demonumenta.fau.usp.br/borba-gato/>> Acesso em: 16 jan. 2023.

mas perigosa identificação dos moradores com este símbolo local, não fosse pelos questionamentos dos anos 2000 em diante, deixaria silenciosa, mas vigente, a ordem social que ainda permite a violência contra povos negros e indígenas.

5.2 Borba Gato incendiado: o protesto, relatos e repertórios da autoria

No Brasil, vivenciamos um momento específico de aquecimento do debate sobre monumentos que comemoram a colonialidade, após o incêndio à estátua de Borba Gato, em São Paulo, no dia 24 de julho de 2021⁵². De acordo com matéria do jornal *GI SP*, um grupo de pessoas desembarcou de um caminhão, espalhou pneus pela via pública e nos arredores do monumento e ateou fogo por volta das 13h30 (de acordo com informações da Secretaria da Segurança Pública), estendendo depois uma faixa laranja onde se lia “Revolução Periférica”.

Figura 17 - Câmera mostra começo do ataque à estátua de Borba Gato, em SP



Fonte: Poder 360⁵³

Sem feridos e detidos, o ato terminou com a chegada de policiais militares e bombeiros, que controlaram as chamas e liberaram o tráfego. De acordo com a Defesa Civil, o fogo não comprometeu a estrutura da estátua.

⁵² Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CSDhO82Dlx1/>> Acesso em: 17 jan. 2024.

⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5sPXvfxY4G8&t=86s>> Acesso em: 17 jan. 2024.

A autoria do ato foi reivindicada por um coletivo intitulado Revolução Periférica, cuja página na rede social *Instagram* havia postado na véspera, dia 23 de julho de 2021, um vídeo em que um grupo de pessoas colava pelas ruas um lambe-lambe com a pergunta “Você sabe quem foi Borba Gato?”.

A criação da página com essa primeira postagem, a realização do ato de forma planejada, com uso de faixa e incluindo registro audiovisual, bem como a posterior sequência de postagens com esse registro configuram o ato como um protesto. As reivindicações e objetivos passam a ser debatidos na arena pública, em especial a partir de depoimentos de dois homens negros ativistas que admitiram a participação no ato – Paulo Roberto da Silva Lima, conhecido como Galo de Luta⁵⁴, e Danilo da Silva Oliveira, conhecido como Biu, ambos oriundos do movimento de entregadores antifascistas. Sem ter participado do ato, Gessica D'Paulla, mulher negra e ativista, foi presa no mesmo dia que o marido, Galo de Luta, em 28 julho de 2021. Biu foi preso no dia 9 de agosto de 2021. Géssica teve a prisão revogada no dia 30 de julho de 2021, enquanto Galo e Biu foram soltos no dia 10 de agosto de 2021.

Durante o período em que estiveram presos, tanto a página de *Instagram* quanto o canal no *YouTube* do coletivo Revolução Periférica disseminaram uma campanha pela liberdade de Galo e Biu que incluía vídeos de depoimentos dos dois ativistas.

Figura 18 - Vídeo “Por que o Borba Gato em chamas choca mais que um preso político?”



⁵⁴ De acordo com o El País, “Galo tornou-se uma das vozes mais representativas do Brasil de 2020 ao criar e liderar o Movimento dos Entregadores Antifascistas em meio à pandemia. O grupo reúne os informais de aplicativos, e tem representantes em vários Estados do país. O movimento tem ido às ruas participar de protestos para defender a democracia e reivindicar direitos básicos.” Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-28/galo-lanca-a-revolucao-dos-entregadores-de-aplicativo-essenciais-na-pandemia-invisiveis-na-vida-real.html>> Acesso em: 05 fev. 2024.

O vídeo com o depoimento de Galo de Luta é composto por uma sequência de imagens da vista de cima da cidade de São Paulo, de Galo em protestos com outros ativistas, de Galo sozinho, falando ou escrevendo e da estátua de Borba Gato pegando fogo. A imagem é acompanhada por áudios de matérias jornalísticas e de críticas sobre o incêndio à estátua de Borba Gato e a prisão do ativista, intercalados com um depoimento do mesmo sobre o caso. A narrativa é contextualizada no período de intensa crise sanitária e social aprofundada pela má gestão da pandemia pelo governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), também caracterizado pelo fomento ao racismo, sexismo e LGBTQIAPN+fobia em um contexto de avanço da extrema-direita no Brasil. É por esse motivo que as pessoas figuram nas imagens dos protestos com máscaras sanitárias e Galo de Luta menciona que o povo tem que ir para a rua em reação a um “presidente pior que um vírus” e “pior que uma bala”. Galo também relata a violência policial nas periferias, criticando sua naturalização desde o “tapa na cara” até o testemunho da morte de amigos. Ele aborda o assassinato do cunhado, que resultou também no ferimento por bala de sua esposa e atingiu o casaco de sua filha com os restos cerebrais do cunhado.

Galo contrapõe a naturalização de toda essa violência experienciada pela população negra e periférica, da qual faz parte, à comoção em torno da queima de “um pedaço de pedra”, em menção à estátua de Borba Gato. No vídeo, o ativista ainda afirma que o ato foi feito para abrir o debate sobre a presença de estátuas como a do bandeirante, “que homenageia um estuprador, um genocida, um capitão do mato, um senhor de escravos”. Evoca também a união da população em função da constante violência contra pessoas negras, lembrando as mortes da vereadora Marielle Franco (Psol/RJ), morta em março de 2018, e do músico Evaldo Rosa, assassinado em abril de 2019 com mais de 80 tiros disparados por militares do Exército Brasileiro. Afirma que **“As pessoas têm que entender que na política de rua dá para fazer história. Existem motivos para se levantar uma estátua, existem motivos pra se derrubá-la também”**. E segue questionando sobre estátuas como a de Borba Gato – **“Esse cara que é o herói de vocês?”** (grifos meus).

Nos últimos minutos do vídeo, Galo de Luta se apresenta como integrante do Revolução Periférica e, em um registro seu no momento em que foi se apresentar na delegacia, afirma que: “Se tem que fazer pelas vias democráticas, a gente buscou fazer isso. Abrir o debate para que esse debate ocorra e as pessoas agora possam decidir se querem uma

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BCmgjWWbKKE>> Acesso em: 17 jan. 2024.

estátua de 13 metros de altura que homenageie um genocida, um abusador de mulheres, certo?”. Após reforçar essa pergunta e adicionar outra – “Quem foi Borba Gato?” – o vídeo termina com Galo de Lutas cantando uma letra de RAP – “Estamos aqui no fundo. Queremos a revolução”, seguido de um frame com a *hashtag* #LiberdadeParaGalo.

Figura 19 - Vídeo de depoimento de Biu



Fonte: página de Instagram do Revolução Periférica⁵⁶

O vídeo com o depoimento de Biu é composto apenas pela sequência da imagem dele em preto e branco com um fundo preto. Biu inicia sua fala afirmando a chegada dos portugueses ao território que hoje conhecemos como Brasil enquanto uma invasão que resultou na escravidão, tortura, abusos e assassinato dos povos indígenas, do povo negro e pobre. Ele segue dizendo que a luta que defende é por maior espaço para pessoas negras e periféricas e melhores condições de emprego e renda. Menciona que há uma perseguição de instituições racistas quando a população periférica tenta se manifestar e abrir um debate – como foi o caso do incêndio à estátua de Borba Gato. O ativista também critica a naturalização

(...) de um **símbolo de extermínio e perseguição como foi o Borba Gato e tantos outros que existem por aí**, que representam nada mais que nada menos que os nossos algozes [...] e **ainda querem nos manter no mesmo lugar**, calados, dentro das favelas. É por isso que existem essas estátuas, manos, que é um recado dado. **Um monumento desse é uma ofensa para mim e para os meus ancestrais** (grifos meus).

⁵⁶ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CSXqUtirQ3K/>> Acesso em: 17 jan. 2024.

Biu também coloca o ato como uma abertura de debate que, na visão dele, demoraria a acontecer não fosse pelo “ato simbólico” do Revolução Periférica. O ativista ainda qualifica sua atuação política em coletividade na periferia, na distribuição de alimentos, construção de casas, arrecadação de brinquedos para crianças etc, além da manifestação. Ao fim do vídeo, Biu afirma que a filha dele vai viver em um mundo melhor por conta de sua luta e convoca o público a agir, somando forças.

Pensando o histórico de Galo de Lutas e Biu – ambos oriundos de movimentos protagonizados por novos atores políticos, voltados à crítica à precarização do trabalho pela plataformização dos serviços –, percebemos também essa nova natureza de seu ativismo, na perspectiva da estética das redes proposta por Ivana Bentes, ao olhar para processos estéticos e políticos globais singulares e diversos (Bentes, 2018, p. 42). Trata-se de um novo ativismo que não atua centralmente pelos meios tradicionais, pelo partido, e prioriza estratégias particulares, que unem o ato, à performance à estéticas sonoras e visuais, a rua, a periferia ao digital.

Os dois vídeos apresentam as perspectivas de quem realizou o ato de incêndio à estátua de Borba Gato, revelando sua motivação – o questionamento ao status quo de fundamento racista e colonial, por meio do questionamento e revelação de quem era uma das figuras tidas como heróicas, mas cujos feitos são marcados pela violência aos povos negros e indígenas. A memória está em jogo e assim a relação circular e permeável entre passado, presente e futuro também, por meio de uma narrativa que põe lado a lado: (i) a necropolítica de Estado, governos (em especial Bolsonaro) e instituições em relação à população negra e periférica; (ii) Borba Gato representando o extermínio, abuso e escravização da população negra e indígena. Nessa linha do tempo contínua em que hoje as vidas negras e indígenas, como a de seus ancestrais ainda correm perigo extremo, os depoimentos servem para explicitar o quanto a manutenção de uma homenagem à Borba Gato e a repressão aos participantes do protesto é a prova de que “querem nos manter no mesmo lugar”.

As narrativas presentes nos depoimentos são exemplos de um trabalho de memória negra que viabiliza sua própria desobstrução / desinterdição diante da colonialidade e a ideia de reversibilidade presente nas culturas afro-diaspóricas – usar o símbolo da colonialidade para revesti-lo de novos sentidos. Tais narrativas servem também para marcar o presente da população negra como uma espécie de distopia (Freitas; Messias, 2021, p. 411) e que deve ser desnaturalizada, por meio do recurso narrativo de questionamento e deslocamento temporal que remonta relações de origem e continuidade da violência racial.

Os depoimentos convidam o público a ativarem uma nova relação com as estátuas que comemoram protagonistas da colonialidade, do racismo e da escravidão, desvelando coletivamente – por meio do testemunho de dois ativistas que fazem parte do Revolução Periférica – o histórico violento desses personagens.

Toda essa narrativa é facilitada pela forma de falar e por repertórios que são familiares à cultura periférica, que por sua vez são facilitados pelos próprios protagonistas de uma coletividade negra e periférica que reúnem em seus corpos e experiências esses repertórios. Não há nos depoimentos uma mera atuação, ainda que seja perceptível que as falas foram preparadas. Galo e Biu se colocam e são reconhecidos como pessoas negras e periféricas cuja vivência foi atravessada pela violência racial, mas também pela cultura periférica. Da mesma forma, o coletivo Revolução Periférica, em diversos elementos de suas mídias, traz esse repertório.

Especialmente no vídeo de Galo, como mencionamos, há um trecho em que ele canta um *rap*. Essa conexão do ativismo com a musicalidade *rap* é presente na página desde o início, quando aquele espaço virtual estava dedicado à comunicação sobre o ato e os seus desdobramentos mais imediatos.

Figura 20 - Vídeo “Você sabe quem foi Borba Gato?”



Fonte: *Instagram* do Revolução Periférica⁵⁷

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRrGqeOn8q3/>> Acesso em: 17 jan. 2024.

A Figura 20 acima mostra um *print* do vídeo postado no dia anterior ao ato de incêndio. O vídeo conta com a trilha do *rap* “Set Filantropia”, de Renanzinho, Preto, Sacana, Paulista, Leozinho, Biadizoi, Azrael, Caio Passos e DJ Cretino, em trecho que estimula a humildade, solidariedade e orgulho entre moradores da periferia. Já a legenda do vídeo, presente também no *print*, é um trecho do *rap* “Um bom lugar”, de Sabotage, que defende a resistência contra a violência na periferia. No trecho destacado para a legenda também há uma defesa da união entre as pessoas na periferia, para “fazer acontecer”.

Figura 21 - Vídeo da estátua de Borba Gato incendiada



Fonte: *Instagram* do Revolução Periférica⁵⁸

Na legenda da postagem representada pela Figura 21 acima, o coletivo Revolução Periférica postou a frase: “FOGO NOS RACISTAS na práxis”. A repercussão do ato nas mídias sociais alude ao refrão de um *rap* do artista mineiro Djonga chamado “Olho de Tigre”⁵⁹, que logo se tornou uma afirmação popular e bastante comum no discurso de pessoas negras antirracistas, quase como uma espécie de assinatura: “fogo nos racistas”. O interessante aqui é que, colada à queima da estátua de Borba Gato, essa afirmação se materializa de forma a fortalecer seu sentido simbólico, mas sem imprimir violência ao corpo de outra pessoa.

⁵⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRuHelHqJT/>> Acesso em: 17 jan. 2024.

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0D84LFKiGbo>> Acesso em: 28 out. 2021.

A música “Olho de Tigre” é um *rap* que faz uma crítica à sociedade racista e machista por meio de diferentes jogos de palavras que reproduzem e imprimem novos sentidos a um repertório sobre racismo, discriminação racial e sobre cultura negra. A estrofe completa que tem a frase utilizada pelo *post* diz:

Sensação sensacional

Sensação sensacional (ei!)

Sensação sensacional

Firma, firma, firma

Fogo nos racista!

(Djonga, 2017, grifo meu)

Ao trazer o “sensacional” para adjetivar sensação que leva a ou que é produzida pela ideia de “fogo nos racistas”, o *rap* de Djonga nos oferece uma possibilidade de categoria estética que se conecta ao caso analisado nesta pesquisa – o **sensacional**. De acordo com alguns dicionários, como *Oxford Languages* para o *Google* e o *Michaelis*, a palavra é relativa a ideia de sensação e pode significar algo “capaz de produzir grande sensação ou emoção” e que “surpreende e impressiona por ser espetacular; extraordinário, maravilhoso, surpreendente”. Em outras fontes, há também a definição de que a palavra remete a algo “que causa um estímulo a uma ação determinada; impactante”. Ao pensar o ato de Borba Gato como **sensacional** em termos estéticos, podemos pensar na reversibilidade comum ao trabalho de memória negra que é capaz de impregnar e mobilizar de sensações surpreendentes, impressionantes, a imagem da estátua de Borba Gato, causando estímulo à uma ação determinada, impactante, nesse caso de estímulo à ruptura (intermediado pelo fogo nos racistas) com a imagem naturalizada de Borba Gato e consequentemente com a violência racial. Olho de Tigre em sua letra contundente, que é ácida e impaciente com racistas e machistas também prega essa ruptura, esse **lugar sensacional** onde os racistas são interditados e expostos pelo fogo.

Figura 22 - Card “Você sabe quem foi Borba Gato?”



Fonte: página de *Instagram* do Revolução Periférica⁶⁰

Na terceira postagem dessa linha no *Instagram* do Revolução Periférica, a legenda da imagem conta com um trecho da letra do *rap* “Vermes da Terra”, de Trilha Sonora Do Gueto, e aborda a violência policial na favela. A frase “Não somos fã de canalha” anexada ao *card*, que traz a imagem da estátua com um xis como intervenção e a pergunta “Você sabe quem foi Borba Gato?”, produz um efeito de questionamento do heroísmo que a homenagem pela estátua buscou conferir ao longo de anos. Além disso, conecta a violência policial nas favelas, também marcada pela lógica territorial, à violência das bandeiras no passado.

Como podemos ver, todo um repertório calcado na cultura periférica do *rap* presente na comunicação sobre o ato realizada pela Revolução Periférica, facilita a compreensão das motivações do ato, mas também busca mobilizar para o tema – pela estética que leva ao sensacional – possíveis pares, outros ativistas, apoiadores conectados de alguma forma com essa cultura periférica ou interessados em se conectar. Soma-se a esse repertório uma escolha de fontes de frases inspiradas no grafite e no pixo (ou pixação) que ocupam faixas nas ruas, fotografadas e postadas nas redes do coletivo ou mesmo *cards* já produzidos assim.

Após os momentos de demarcação do ato e de campanha pela liberdade de Biu e Galo, a página do Revolução Periférica, vem compartilhando referências políticas que conectam suas ações e lideranças com o pensamento e ação de outras lideranças negras, a exemplo de Marighella, Dandara dos Palmares e Thomas Sankara, além de ações de mobilização

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRuMUrIHlY/>> Acesso em: 17 jan. 2024.

territorial em favelas e de denúncia contra violências e violações de direitos humanos, em especial de pessoas negras e periféricas.

Neste episódio, é também visível um processo de expansão do campo de atuação de pessoas que emergiram como trabalhadores informais que contestam a plataformização ou “uberização do trabalho”⁶¹. A partir do incêndio à estátua, eles passam a compor mais visivelmente os movimentos sociais com um discurso que vai além da questão particular e direta da precarização do mundo do trabalho e da plataformização dos serviços, marcando um novo momento de discussão no Brasil por uma ruptura no campo estético.

Em um processo de reversibilidade que se utiliza da contestação e recombinação dos próprios elementos estéticos coloniais, o Revolução Periférica acessa o arquivo de Borba Gato pela sua estátua e o reterritorializa de sua naturalizada posição em uma praça em Santo Amaro para uma arena midiática de questionamento do seu heroísmo, tendo como estratégia de ruptura o fogo e a estética periférica no centro da ação.

O ato, as prisões e uma estratégia de comunicação pelo próprio grupo autor do ato dispararam uma série de discussões em torno do cunho racista da presença de estátuas comemorando figuras como a de Borba Gato. Alguns pontos de atenção desse caso trazem pistas de processos estéticos em torno da disputa narrativa sobre os monumentos.

5.3 “Fogo nos racistas”: estéticas do ato, convergência e repercussão midiática

Após iniciarmos o cerco à imagem incendiada da estátua de Borba Gato, a partir de aspectos de sua história, passando pelo repertório e relatos a respeito da produção dessa imagem, chega o momento de nos aprofundarmos nas dimensões estéticas, pensando também convergência e repercussão midiática.

Como um primeiro momento desse exercício, selecionamos um vídeo postado pela página do coletivo Revolução Periférica como o exemplo sobre o qual analisaremos aspectos estéticos do ato em si, por meio de sua reterritorialização das ruas para as redes sociais

⁶¹ De acordo com Santos, no Dossiê Reverso 2023, a “uberização e plataformização estão estabelecendo um novo modelo de exploração da força de trabalho. Nesse novo sistema, o trabalhador não dispõe de um vínculo empregatício com a empresa, o trabalhador é apenas um prestador de serviços e não possui nenhum tipo de direito trabalhista ou seguro social. Todo risco e responsabilidade inerente à função é transferido para o trabalhador que está prestando o serviço. Sendo assim, caso ocorra qualquer intempérie que gere prejuízo nos lucros da empresa, como acidente ou situação que o impeça de entregar uma mercadoria a tempo, o trabalhador terá que, compulsoriamente, pagar pelo dano, sendo descontado nos seus ganhos que, na maioria das vezes, já é escasso.” Disponível em: <<https://www2.ufrb.edu.br/reverso/uberizacao-e-a-plataformizacao-do-trabalho/>> Acesso em: 05 fev. 2024.

viabilizado pelo produto audiovisual. Esse vídeo é tomado como a unidade a ser analisada por ser o primeiro registro audiovisual que a página postou desse ato, o que demonstra que o vídeo contém em si as intenções estéticas que o grupo teve com o ato, a reivindicação de sua autoria e a posterior sustentação do debate.

Com esse vídeo, retratado nesta pesquisa em nossa Figura 21, gostaríamos de retomar a discussão sobre o uso do fogo, que está no centro do debate, por ser inclusive o meio que o impulsionou. Olhando para outro exemplo brasileiro a respeito da discussão sobre os monumentos, intervenções que fazem emergir deles sua materialidade enquanto violência colonial produzem arquivos de disputa narrativa. “Devolta”, por Diambe da Silva consiste em uma coreografia⁶² que a artista e outras pessoas realizam para gerar um círculo de fogo em estátuas que marcam a presença da narrativa colonial. Uma delas é a de Dom Pedro I na Praça Tiradentes, cidade do Rio de Janeiro, primeira escultura pública do Brasil. A artista Diambe descreve que:

Esse ritual de insurreição [...] age em forma de **vibrar alguns símbolos e imagens**, que já estavam ali e que tem **o fogo como (i)material criador de sentidos**. Enquanto trabalho em coletividade, busco **negociar a narrativa violenta da história como nos é contada**. Dançamos.

[...] A praça Tiradentes, marco inicial da série Devolta, é o antigo pelourinho do Polé. No século 19 a arquitetura urbana passa a indicar ideais republicanos, aplicando valores civilizatórios na arquitetura da cidade. A instalação da estátua representa um ideal de arte pública da época: baseada no extermínio de populações originárias ou de pessoas inimigas do império.⁶³

Como esse “(i)material criador de sentidos”, o fogo entra em cena no incêndio à estátua de Borba Gato, elemento que emprega uma não domesticação, a exemplo do que Diambe propôs e, nesse caso, como um novo formato de uso, que parte da manifestação pública que se utiliza de recursos de arte e comunicação, materializados no próprio vídeo. Pelo cerco de pneus “coreografado” pela organização do ato, seu registro e circulação midiática, a estátua de Borba Gato passa a “vibrar alguns símbolos e imagens que já estavam ali”, mas ainda não ativados num amplo debate público.

Tomando a máxima popular – “onde há fumaça, há fogo” – o resultado do ato de atear fogo a pneus que cercavam a estátua de Borba Gato também produz fragmentos de imagens que operam na vibração que revela sentidos naturalizados – e assim, até então, ocultados – da escultura do bandeirante. Em diversos *frames* do vídeo, incluindo o que virou capa desse post

⁶² Disponível em: <<https://cargocollective.com/diambe/Devolta>> Acesso em: 28 abr. 2024.

⁶³ Idem

na página, a estátua está completamente encoberta pela fumaça resultante do fogo, deixando de fora apenas a arma que compõe a estátua, o indício da violência contida nessa estátua. Talvez por uma útil coincidência, essa imagem, enquanto componente de um ato, pode ter “acontecido” de forma um pouco “coreografada” ou um pouco improvisadamente, nesse caso pelas lentes de quem a registrou.

Figura 23 - Imagem de capa do post de vídeo da estátua de Borba Gato incendiada



Fonte: *Instagram* do Revolução Periférica⁶⁴

Pensando ainda nas dimensões visuais do vídeo, mas avançando para sua edição de fato, o vídeo mostra um Borba Gato chamuscado, oposto ao colorido que a controversa escolha artística de Julio Guerra quis dar. É uma imagem cercada e danificada de Borba Gato, um arquivo acessado e *hackeado* pelos atores de um futuro que a permanência dessa imagem funciona para tentar interditar. O vídeo também conta com um efeito visual de falha audiovisual, o que, no mínimo, dá a entender que há uma *interrupção* na transmissão de uma imagem, e que nesse contexto pode ser aquela que naturaliza a presença de Borba Gato e outros bandeirantes como heróis nacionais.

Quanto ao áudio, o vídeo compõe canais de som entre vozes de pessoas presentes no ato com uma trilha sonora que usa um trecho da vinheta “Monólogo ao Pé do Ouvido”, do

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRuHe1iHqJT/>> Acesso em: 23 jan. 2024.

grupo pernambucano Nação Zumbi. É possível ouvir xingamentos a Borba Gato nas falas de participantes do ato, que também argumentam que sua estátua deveria ser derrubada, bem como gritos que enaltecem a Revolução Periférica, provavelmente tanto como grupo, como quanto resultado da ação do grupo. Ainda que não esteja presente no vídeo, a letra da vinheta “Monólogo ao Pé do Ouvido” alude a uma conexão entre passado e presente com lideranças de movimentos sociais como Zapata, Sandino, Zumbi, Antônio Conselheiro, Panteras Negras e Lampião, por meio da expressão artística e musical.

O uso da parte instrumental dessa vinheta num vídeo que **consolida a marca do coletivo Revolução Periférica** como autor do ato que “incendiou” o debate sobre a presença de estátuas coloniais apresenta um posicionamento desse grupo como parte de uma linhagem de lideranças de movimentos lembrados na história por sua capacidade de organização e resistência que também produziram mudanças para permitir outros futuros e realidades sociais.

Para além da comunicação produzida pelo Revolução Periférica, pela ousadia contida nos elementos estéticos levantados anteriormente, o ato em si suscitou uma convergência e repercussão midiática que atravessou diferentes esferas e nuances sociais. Em nossa pesquisa visual para o presente trabalho, encontramos um vídeo de uma entrevista, publicada no canal Século Diário, em que Galo de Luta menciona dois pontos chave para este momento da pesquisa. A entrevista foi realizada durante o Primeiro Encontro Capixaba de Comunicadores e Ativistas Digitais, entre 22 e 23 de junho de 2023 em Vitória (ES), com o tema "Redes, riscos e ruas: a nova (des)ordem da informação", organizado pela agência Pulso com apoio do Sindipetro-ES. O primeiro ponto chave que Galo aborda é sobre a intenção que o Revolução Periférica teve de alcançar a grande mídia:

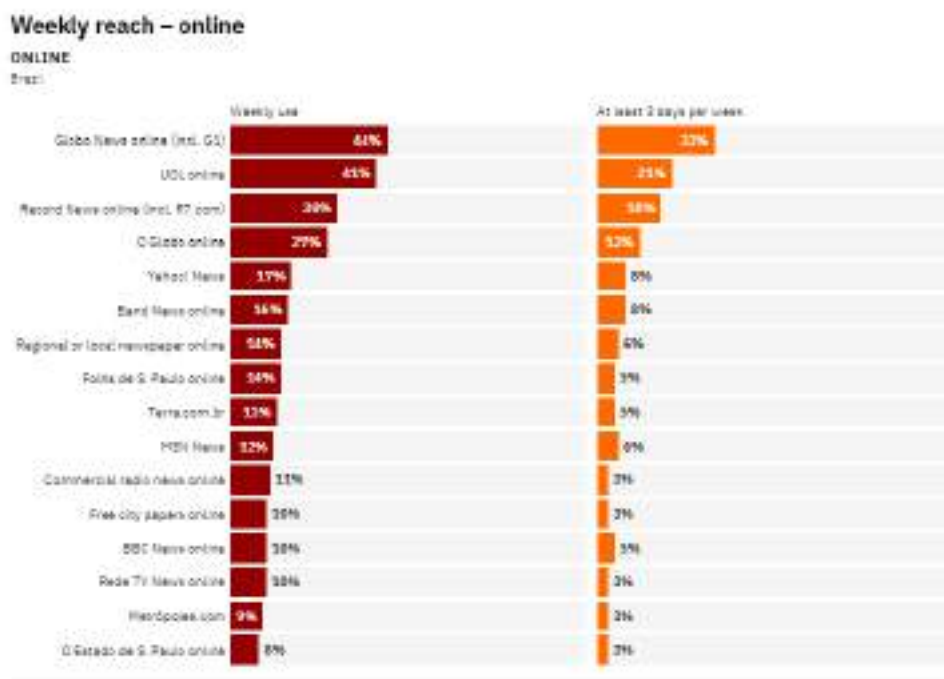
Mano, a *internet* é uma nova rua né. Tem que tá tanto na rua como na *internet*. Na verdade, eu acho que cada vez mais tem que fazer a coisa assim né [Galo movimentando as mãos em curvas, como um cruzamento]. Por exemplo, a ação que a gente fez no Borba Gato, é uma ação pra veicular na *internet* também. Entendeu? Era uma imagem de luta que precisava chegar pela *internet* nas pessoas. Tudo bem que ali a gente queria acessar esses jornal sensacionalista, né, que é o Cidade Alerta, o Brasil Urgente... Aqueles jornais que entravam dentro da casa das pessoas, né, que às vezes não acessam os veículos de mídia que a gente normalmente acessa, né. Fazer essa imagem de luta chegar lá na TV também. Porque geraria um porquê, né. Mesmo o Datena falando: “Um bando de bandidos foram lá e botaram fogo na estátua e tal tal tal”, mesmo assim geraria o porquê nas pessoas: “Mas por que eles fizeram isso aí?”. Tem que ter um motivo, ninguém faz nada sem motivo. E o porquê já seria revolucionário pra nós.⁶⁵

⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hAX-U_8SN5I> Acesso em: 28 abr. 2024.

Esse ponto chave que é a intenção do Revolução Periférica de que o ato tivesse repercussão midiática na programação da grande mídia, especificamente de jornais sensacionalistas, nos ajuda a pensar um recorte para análise dessa convergência e repercussão. Anualmente o *Reuters Institute for the Study of Journalism*, na Universidade de Oxford, publica o *Digital News Report*, um estudo que apresenta dados para a compreensão sobre o consumo de notícias em diversos países.

Tomamos como base os dados do Brasil de alcance semanal de canais digitais de notícia publicados no relatório de 2022, referentes à realidade de 2021, ano em que aconteceu o ato de incêndio à estátua de Borba Gato. Escolhemos os canais digitais pela maior viabilidade de recuperar as notícias relacionadas ao caso, bem como os canais digitais de duas grandes emissoras de TV brasileiras, a Rede Globo e a Record, que apareciam entre os três primeiros colocados no *ranking* de alcance. Em segundo colocado temos o *UOL*, um portal que agrega diversos canais digitais, desde jornais de grande circulação até mídias de alcance restrito. A seguir, analisamos 12 conteúdos de repercussão de 2021, a partir da data do ato – 24 de julho de 2021. Os conteúdos selecionados representam os tipos de conteúdo que foram circulados pela grande mídia.

Figura 24 - Alcance de canais digitais brasileiros em 2021



Fonte: Digital News Report 2022⁶⁶

⁶⁶ Disponível em: <<https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2022/brazil>> Acesso em: 26 jan. 2024.

Um primeiro conjunto de notícias é focado em abordar o fato ocorrido, no clássico roteiro “onde, como, quem e por que”, com informações mais pragmáticas:

Figura 25 - Notícia G1 - “Estatua de Borba Gato é incendiada em São Paulo”



Fonte: G1⁶⁷

Figura 26 - Notícia R7 - “Estatua do bandeirante Borba Gato é incendiada em São Paulo”



⁶⁷ Disponível em:

<<https://g1.globo.com/sp/noticia/2021/07/24/estatua-de-borba-gato-e-incendiada-por-grupo-em-sao-paulo.ghml>

> Acesso em: 26 jan. 2024.

Fonte: R7⁶⁸

Figura 27 - Notícia UOL - “Estátua de Borba Gato é incendiada por grupo em São Paulo”



Fonte: UOL⁶⁹

Esse primeiro conjunto configura uma linha de notícias que demonstra o impacto estético do ato. Para além de algo que pode ser visto como crime, a notícia demarca um acontecimento que mobiliza a cidade, o estado e o país em torno da queima de uma estátua de uma figura tida como heroica. Já um segundo conjunto de notícias se desdobra na investigação e consequências legais para os participantes do ato:

⁶⁸ Disponível em:

<<https://noticias.r7.com/sao-paulo/estatua-do-bandeirante-borba-gato-e-incendiada-em-sao-paulo-24072021>>
Acesso em: 26 jan. 2024.

⁶⁹

Disponível em:
<<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/07/24/estatua-de-borba-gato-e-destruida-por-incendio-em-sao-paulo.htm>> Acesso em: 26 jan. 2024.

Figura 28 - Notícia R7 - “Polícia tenta identificar manifestantes que incendiaram estátua de Borba Gato”



Fonte: R7⁷⁰

Figura 29 - Notícia G1 - “2 ativistas suspeitos de incendiar estátua de Borba Gato em SP são presos preventivamente; outro é procurado, mas deve se entregar”



Fonte: G1⁷¹

70

Disponível

em:

<

<https://recordtv.r7.com/balanco-geral-manha/videos/policia-tenta-identificar-manifestantes-que-incendiaram-estatuade-borba-gato-21112022>> Acesso em: 26 jan. 2024.

71

Disponível

em:

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/07/2-ativistas-suspeitos-de-incendiar-estatuade-borba-gato-em-sp-sao-presos-preventivamente-outro-e-procurado-mas-deve-se-entregar.ghtml>> Acesso em: 26 jan. 2024.

Figura 30 - Notícia G1 - “Justiça de SP prorroga prisão de ativista que participou de incêndio em estátua de Borba Gato, após pedido de delegado”



Fonte: G1⁷²

Figura 31 - Notícia UOL - “Preso, ativista ‘Galo’ assume que incendiou Borba Gato ‘para abrir debate’”



Fonte: UOL⁷³

72

Disponível em:
<<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/31/justica-de-sp-prorroga-prisao-de-ativista-que-participou-de-incendio-em-estatua-de-borba-gato-apos-pedido-de-delegado.ghtml>> Acesso em: 26 jan. 2024.

73

Disponível em:
<<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/07/28/preso-admite-fogo-estatua-borba-gato.htm#:~:text=Preso%2C%20ativista%20'Galo'%20assume,Borba%20Gato%20para%20abrir%20debate>> Acesso em: 26 jan. 2024.

Nesse segundo conjunto, o vocabulário da criminalização do ato e seus autores é acionado. Em especial na notícia do Balanço Geral, tipo de jornal sensacionalista no estilo que Paulo Galo mencionou que Revolução Periférica também almejava alcançar. Esta notícia conta com um trecho em vídeo da edição que foi ao ar na Record, em que o âncora declara:

Ah, do vandalismo agora do final de semana. Bem, a polícia tenta identificar agora, não vou falar manifestantes, são vândalos, que interditaram uma avenida aqui na Zona Sul de São Paulo, né, causaram danos. Ai, pessoal subindo na calçada, e queimaram lá, tentaram queimar a estátua do Borba Gato, tá? Bem, preso acho que ninguém vai, né?⁷⁴

Ainda que tenhamos conseguido resgatar esse caso de abordagem jornalística mais sensacionalista e criminalizadora do ato, no caso dos noticiários de forma geral o tom tendeu a ser menos enfático na lógica de crime. Entendemos que isso se deu por uma corrente de comunicação digital que já contextualizava o ato em convergência com a ampliação e aquecimento do debate antirracista globalmente, o que deixava uma janela mais curta para a uma abordagem mais superficial e criminalizante do jornalismo nacional.

Um último conjunto de notícias reúne olhares para a contextualização e/ou justificativas em torno do ato, aliadas a percepções de pessoas notáveis, sejam políticos, especialistas ou ativistas no tema:

Figura 32 - Notícia G1 - “Por que Borba Gato é alvo de projetos de lei que propõem tirar seu nome de espaços públicos em São Paulo”



⁷⁴ Disponível em:

<<https://recordtv.r7.com/balanco-geral-manha/videos/policia-tenta-identificar-manifestantes-que-incendiaram-est-atua-de-borba-gato-21112022>> Acesso em: 28 abr. 2024.

Fonte: G1⁷⁵

Neste último grupo, estão presentes a contextualização sobre o histórico de Borba Gato e atos anteriores de questionamento da manutenção de sua estátua, que também mostram que o debate que o coletivo Revolução Periférica buscou suscitar de fato foi viabilizado a partir de seu ato. Para além disso, há artigos de opiniões que podem estar, de fundo, contra, a favor ou considerando prós e contras do ato, mas que se utilizam, em geral de uma argumentação que busca algum fundamento político ou histórico, o que também mostra outros potenciais dos atos e das ações de comunicação em seu entorno – tensionar para que a repercussão do ato e o consequente debate sobre a presença dos monumentos coloniais saia de um lugar comum ou superficial.

Figura 33 - Notícia G1 - “Prefeito de SP lamenta incêndio em estátua do Borba Gato e diz que empresário irá doar valor para restaurar monumento”



Fonte: G1⁷⁶

75

Disponível em:
<<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/25/por-que-borba-gato-e-alvo-de-projetos-de-lei-que-propoe-m-tirar-seu-nome-de-espacos-publicos-em-sao-paulo.ghtml>> Acesso em: 26 jan. 2024.

76

Disponível em:
<<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/26/prefeito-de-sp-lamenta-incendio-em-estatueta-do-borba-gato-e-diz-que-empresario-ira-doar-valor-para-restaurar-monumento.ghtml>> Acesso em: 26 jan. 2024.

Figura 34 - Notícia R7 - “Ataque à estátua de Borba Gato, novas ameaças e divisão política”



Fonte: R7⁷⁷

Figura 35 - Notícia R7 - “Escritor critica protesto e defende Borba Gato: ‘Não caçou indígenas’”



Fonte: R7⁷⁸

77

Disponível em:
<<https://noticias.r7.com/prisma/refletindo-sobre-a-noticia-por-ana-carolina-cury/ataque-a-estatuade-borba-gato-novas-ameacas-e-divisao-politica-29062022>> Acesso em: 26 jan. 2024.

78

Disponível em:
<<https://noticias.r7.com/sao-paulo/escritor-critica-protesto-e-defende-borba-gato-nao-cacou-indigenas-29062022>> Acesso em: 26 jan. 2024.

Figura 36 - Notícia UOL - “Quem foi Borba Gato? Estátua de bandeirante foi alvo de ataque em 2016”



Fonte: UOL⁷⁹

Figura 37 - Notícia UOL - “Lula: prisão de ativista por fogo em estátua do Borba Gato foi ‘equivocada’”



Fonte: UOL⁸⁰

⁷⁹

Disponível em:
<<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/07/25/quem-foi-borba-gato-estatua-de-bandeirante-i-ncendiada-em-sp.htm>> Acesso em: 26 jan. 2024.

⁸⁰

Disponível em:
<<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/08/03/lula-prisao-ativista-borba-gato.htm>> Acesso em: 26 jan. 2024.

Para além da repercussão nos canais digitais de notícias, o caso do incêndio à estátua de Borba Gato teve uma extensa repercussão nas mídias sociais. A seguir, apresentamos alguns exemplos, especialmente centrados em publicações que abordam opiniões ou percepções sobre o ato e que contém variações da imagem da estátua de Borba Gato incendiada, em seu estado comum ou em alusão à sua retirada. A seguir, analisamos 26 conteúdos de repercussão de 2021, a partir da data do ato – 24 de julho de 2021. Os conteúdos selecionados continham a hashtag #borbagato e representam os tipos de conteúdo que foram circulados pelo *Instagram*, considerando sua relevância para a abordagem da pesquisa.

No primeiro conjunto, trazemos exemplos de posts que apoiam o ato. Os posts variam entre justificativas que abordam o histórico por trás do suposto heroísmo de Borba Gato, com mais ou menos profundidade. Esse conjunto também é marcado por alta profusão de imagens do incêndio ou de ataque à estátua de Borba Gato, seja por edições das imagens do próprio ato do Revolução Periférica, seja por ilustrações ou montagens – o que mostra o potencial de desdobramento de uma iconografia relacionada ao ato, tendo o fogo como elemento muito presente, mas também tons avermelhados, conectados ao sangue e à lutas sociais, a presença de Galo de Luta como liderança à frente ou confrontando a imagem de Borba Gato, e também alusões à população negra e sua cultura, tal como o machado de Xangô (orixá associado à justiça). Todo esse novo repertório imagético, ativado pelo repertório oferecido pelo Revolução Periférica, serviu tanto para apoio ao ato, quanto para sua disseminação.

Figura 38 - Posts de apoio | Post 1



Fonte: Instagram @alissonfariasprofe⁸¹

⁸¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CR3zIDrHmoN/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

Figura 39 - Posts de apoio | Post 2



Fonte: Instagram @fabiospavieri⁸²

Figura 40 - Posts de apoio | Post 3



Fonte: Instagram @pensarmacumba⁸³

⁸² Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRys7sQnbcB/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

⁸³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CR2jpDKqbsl/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

Figura 41 - Posts de apoio | Post 4



Fonte: Instagram @travessia coletivosindical⁸⁴

Figura 42 - Posts de apoio | Post 5



Fonte: Instagram @tdunguel⁸⁵

⁸⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRwMAJdpWno/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

⁸⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CSBEqpVsSQg/?img_index=1> Acesso em: 28 jan. 2024.

Figura 43 - Posts de apoio | Post 6



Fonte: Instagram @dariojurema⁸⁶

Figura 44 - Posts de apoio | Post 7



Fonte: Instagram @garatujas.isa⁸⁷

⁸⁶ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRwrKdcJjY-/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

⁸⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CSSvqYGH3Dw/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

Figura 45 - Posts de apoio | Post 8



Fonte: Instagram @indigena.zarabatana.coletiva⁸⁸

Figura 46 - Posts de apoio | Post 9



Fonte: Instagram @nossaescrivainha⁸⁹

⁸⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRwulEonV1d/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

⁸⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRzs9X4InHJ/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

Figura 47 - Posts de apoio | Post 10



Fonte: Instagram @keturiny⁹⁰

Figura 48 - Posts de apoio | Post 11



Fonte: Instagram @licurgolicurgo⁹¹

⁹⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRufU-aATMw/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

⁹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CRu7pECMnR_> Acesso em: 28 jan. 2024.

Figura 49 - Posts de apoio | Post 12



Fonte: Instagram @ezatamentchy⁹²

Figura 50 - Posts de apoio | Post 13



Fonte: Instagram @guisoaresdias⁹³

⁹² Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRusJmzrMFu/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

⁹³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CRumT_tHkcC/?img_index=1> Acesso em: 28 jan. 2024.

Figura 51 - Posts de apoio | Post 14



Fonte: Instagram @karma.leao⁹⁴

Figura 52 - Posts de apoio | Post 15



Fonte: Instagram @quadrinhos_incriveis aventuras⁹⁵

O segundo conjunto de posts é marcado pela abertura de um diálogo para a escuta de diferentes visões. Ora com perguntas mais simplistas, ora com contextualizações mais aprofundadas, os administradores dessas páginas optaram por entender ou “sentir a temperatura” de seu público sobre o tema a partir de um posicionamento menos marcado e considerando diferentes planos de fundo desse debate. Aqui, entram em cena as diferentes

⁹⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CR4hR_sHli9/> Acesso em: 28 jan. 2024.

⁹⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CR_try1NbxN/> Acesso em: 28 jan. 2024.

possibilidades de um tratamento mais contextualizado sobre a memória que essas estátuas podem suscitar.

Figura 53 - Posts abertos a diferentes visões | Post 1



Fonte: Instagram felpesimmonsmdes⁹⁶

Figura 54 - Posts abertos a diferentes visões | Post 2



Fonte: Instagram @victor.creti⁹⁷

Imagem 55 – Posts abertos a diferentes visões | Post 3

⁹⁶ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRwQ4LBLgQR/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

⁹⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRxHHAwnMBc/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

Figura 55 - Posts abertos a diferentes visões | Post 3



Fonte: Instagram @geopoliticahoje⁹⁸

Como desdobramento da abertura do diálogo sobre diferentes visões, há um conjunto de posts que se posiciona contra a retirada ou a intervenções que danifiquem essas estátuas, a partir de propostas que contextualizem de fato o passado violento desses heróis da colonialidade e da escravidão.

Figura 56 - Post com outras propostas | Post 1



Fonte: Instagram @handrenrique⁹⁹

Por fim, mas não menos importante, por sua alta presença no debate, há um conjunto de posts que se posicionam contra e criminalizam o ato. Na outra ponta da discussão – oposta

⁹⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRwONMdlTQd/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

⁹⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CR1Sni0rDL6/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

Figura 59 - Posts contra e/ou criminalizadores | Post 3



Fonte: Instagram @crimesdocomunismo¹⁰³

Figura 60 - Posts contra e/ou criminalizadores | Post 4



Fonte: Instagram @ale_chianelli¹⁰⁴

¹⁰³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRuQIfStCdn/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

¹⁰⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRymvNoDRIC/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

Figura 61 - Posts contra e/ou criminalizadores | Post 5



Fonte: Instagram @minhacapital¹⁰⁵

Figura 62 - Posts contra e/ou criminalizadores | Post 6



Fonte: Instagram @naotatudobem¹⁰⁶

¹⁰⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRuSCRagxNV/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CRu-TZ8tdey/>> Acesso em: 28 jan. 2024.

“Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip Hop: Um Manifesto Paulistano” o incêndio da estátua de Borba Gato como uma de suas principais referências.

Nesse ato “*happening*” com repertórios artísticos, mas em um ambiente de risco aonde as consequências vão para além do *gostar*, *concordar* ou *discordar*, o ativismo político-estético de evocar um Borba Gato continuamente em chamas nos remete aos diferentes níveis de análise teórica que fundamentam essa pesquisa:

(1) Na proposta de Bentes (2018), podemos pensar a profusão imagética do ato como “operação extraordinária, que libera uma nova energia, um campo de forças poderoso”. Esse campo de forças é alimentado pelo repertório estético proposto pelo Revolução Periférica, que por sua vez é impulsionada como repertório de novas imagens, agregando uma iconografia-léxico dos movimentos sociais de esquerda e negros, dos mais tradicionais aos mais contemporâneos. Forma-se um verdadeiro complexo ecossistêmico de imagens em redes, como propõe Bentes, que permitiu que Borba Gato permanecesse queimando após o apagar das chamas em Santo Amaro.

(2) A justaposição de sentidos, proposta por Jaguaribe, exatamente pensando a sedimentação do monumento e a alegoria, gera uma interface em que é possível acessar a simbologia do passado e produzir sua atualização no presente. Não faltam exemplos no caso do incêndio à estátua de Borba Gato, que vão desde o fogo justaposto à estátua, às releituras visuais em montagens e ilustrações nas redes sociais. A imagem de Borba Gato como herói, ao longo de tantos atos e nessa nova ativação, se mostra perecível, gasta, desfigurada, potencial da justaposição que Jaguaribe anunciou.

(3) O ato também encontra eco em processos antimonumentistas, como descritos por Seligmann-Silva, seja na escolha de ato aparentemente mais efêmero, que apostou na força das palavras e da continuidade dos gestos no ambiente digital; seja no esburacamento da obra, registrado em um dos posts de apoio ao ato do Revolução Periférica, revelando uma “era pós-heróica”, em que se refuta a “memória escrita em pedra para sempre”.

(4) Relembrando os “microsistemas que vazam, fissuram, reorganizam, africana e agrafamente, o tecido cultural e simbólico brasileiro” de Martins em diálogo com a memória “ora em retraimento, ora em transbordamento” de Le Goff, a queima da estátua de Borba Gato produz um trabalho de memória transbordante, que vaza e impregna os signos coloniais e escravocratas, transformando-os em arquivos de excesso da colonialidade para arquivos de

acesso a essas outras memórias – produzindo insubmissões da memória negra. Nesse caso, é uma memória transbordante incendiária, que aquece o debate.

(5) Galo de Luta também evoca, em sua entrevista, a relação entrelaçada entre a rua e a *internet*. Assim, o ato se configura como caso em que a encruzilhada é tomada como espaço metafísico onde as narrativas se instauram e onde a produção de conhecimento e memória fluem, assim como apresenta Martins. O gesto mnemônico se transforma em novos rituais de linguagem e expressão no caso Borba Gato, em que a expressão negra de rua está presente e inclusive é atualizada em enredo de carnaval em 2024. Encruzilhada da memória e da percepção em que a noção de imagem está, podemos analisar à luz da perspectiva estética, como a própria encruzilhada em que a imagem se dá.

(6) O conjunto de posts que apoiaram o ato de incêndio à estátua de Borba Gato reúne publicações *online* que evidenciaram a emergência e o perigo às vidas negras que ainda não passaram, como defende Hartman. Trata-se de *posts* que ecoam a própria defesa de Galo de Luta ao ser preso, mencionando o quanto a sociedade demonstrava uma comoção muito maior ao ver um “pedaço de pedra” queimado do que com o assassinato em massa de pessoas negras em operações policiais e chacinas.

(7) Ativar a ideia desse perigo passado-presente nos remete ao olhar para passado, presente e futuro de forma circular. Tendo a alimentação da memória por meio de recursos estéticos intracomunitários como centro desse processo, o caso do incêndio à estátua de Borba Gato pelo Revolução Periférica ativou tanto a memória de pessoas negras e indígenas que sofreram com as bandeiras, mas também bebeu da fonte da cultura periférica para tornar essa mensagem viável, com uso de *raps* e os visuais de grafite e da pixação.

(8) Por fim, pensando o “pessimismo vivo” proposto por Jota Mombaça a partir de processos estéticos comunicacionais, o incêndio à estátua de Borba Gato aprendeu a “desesperar na construção de esperança”, como mencionam Freitas e Messias. Por meio do cerco ao herói de uma conservada colonialidade, o fogo produzido desespera-a e propõe um outro lugar possível para a memória negra e periférica – aquele de uma responsabilização e subversão da memória colonial oficial como processo de construção de outras memórias do futuro.

6. MEMÓRIAS DO FUTURO: ATUAÇÃO SOBRE A MEMÓRIA AGORA E PRENÚNCIOS DE REPERTÓRIOS PORVIR

A permeabilidade entre passado, presente e futuro é central na disputa pela memória a partir do caso dos movimentos críticos a monumentos coloniais. Por um lado, Achille Mbembe (2020) explicita que:

A presença desses mortos funestos no nosso espaço público visa garantir que o princípio do assassinato e da crueldade que eles personificaram continuem a assombrar nossa memória, a saturar nosso imaginário e nossos espaços de vida, provocando assim em nós um estranho eclipse da consciência e nos impedindo, *ipso facto*, de pensar com toda a clareza (n.p).

Reside nessa reflexão, a partir da ideia de saturação do imaginário, o entendimento de que o excesso produzido pela colonialidade, no caso dos monumentos voltados aos seus heróis, produz uma consciência eclipsada, que fez com que durante muito tempo fosse possível conviver com essas estátuas com baixa vazão às críticas a sua presença. E assim, que “princípio do assassinato e da crueldade que eles personificaram continuem a assombrar”, não só a memória, como a vida de pessoas negras e indígenas.

Um dilema guia o atual debate. A permanência da história colonial, ainda que de forma crítica, segue ocupando espaços de forma a dificultar a emergência das histórias de resistência à mesma no passado e de novas e emancipadas histórias. Retomamos aqui a proposta de Saidiya Hartman (2020, p. 30), que se faz presente na percepção de que a colonialidade produziu uma experiência – situada entre “duas zonas de morte (social e corporal)” – que transcende temporalmente o período escravocrata.

Por outro lado, uma vez acessada essa história, Eshun (2015) nos ensina que nunca “é uma questão de esquecer o que demorou tanto tempo para ser lembrado. Ao invés disso, a vigilância que é necessária para acusar a modernidade imperial precisa ser estendida para o campo do futuro” (p. 45).

Assim, lembramos que, como visão estética, a abordagem afrofuturista nos ensina a promover a construção de acesso e viabilidade – nesse caso, por meio de monumentos a heróis da colonialidade – para um futuro, que como vimos anteriormente neste trabalho, poderia ser interditado pelo passado e o presente. A construção de acesso e viabilidade pensando o contexto da crítica aos monumentos coloniais tem no processo estético a abertura de portais que dialogam com a possibilidade da mudança de visão sobre o passado pautando as ações do presente numa perspectiva de construção de outros futuros. Na mesa “Memória

em disputa: monumentos, acervos e museus nas políticas de reparação”, realizada pelo Instituto Ibirapitanga no dia 13 de setembro de 2023, Galo de Luta abordou o aspecto temporal em dois momentos que servem a essa reflexão. No primeiro, ele narra como respondeu à juíza que o perguntou se ele sabia que o que ele fez (colocar fogo na estátua de Borba Gato) é um crime: “Fugir de uma fazenda há 150 anos atrás também era um crime, hoje não é mais. Quem mantinha essas pessoas presas na fazenda era quem era o verdadeiro criminoso. Talvez o que eu fiz hoje seja considerado crime, mas daqui a 100 anos, talvez o criminoso seja você, juíza” (minuto 55:35)¹⁰⁹.

Nesse trecho, Galo nos apresenta a possibilidade de releitura sobre o passado, ao mesmo tempo que enfatiza que a ação do presente pode ser lida de outra forma no futuro. No segundo momento, Galo engaja no debate que já apresentamos nesta pesquisa, sobre atos de erguer ou derrubar estátuas, à luz de uma visão crítica da História:

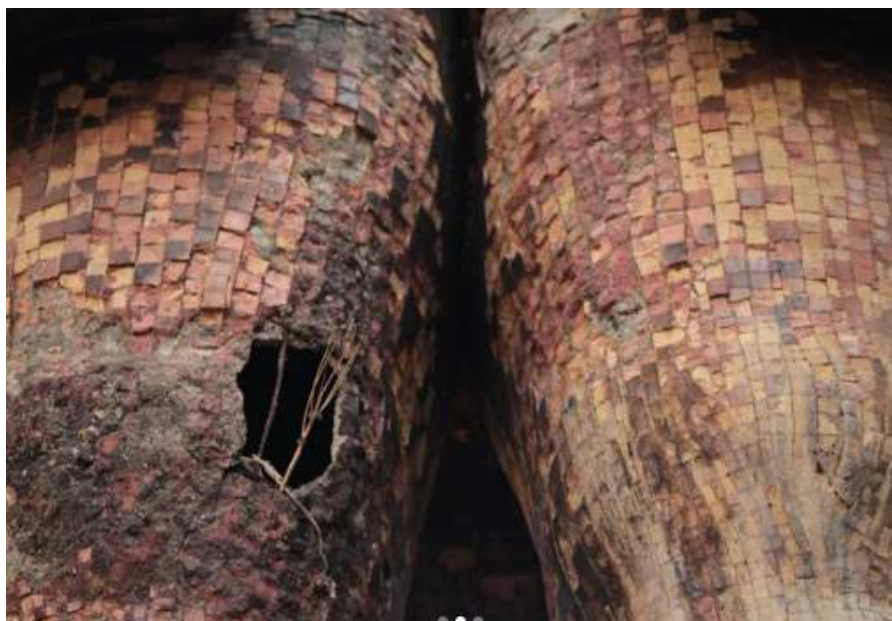
[...] a História, ela não é estática, né. Em algum momento alguém levantou uma estátua, em algum momento alguém quis derrubar ela e precisa se respeitar a história. Tem vários buraco ali que a chama do Borba Gato causou no Borba Gato, né. De tempos em tempos eu passo lá pra ver se meus buraco tá lá. Eu falo: “Não mexe no meus buraco, se não cês vai apagar a história”. Porque foi isso que eles acusou nós né, de querer apagar a história: “Ah, cês tão apagando a história, Galo. E você não entende, Galo” (minuto 1:10:25)¹¹⁰.

Podemos compreender a visão que Galo traz acima por meio da análise estética dos impactos das intervenções físicas nos monumentos em questão. No caso do incêndio à estátua de Borba Gato, Galo menciona os buracos que o ato em que participou geraram na estátua. Aí reside a ideia de fissura e construção de acesso e viabilidade para outras memórias – os buracos. Ainda que fisicamente eles sejam tapados um dia, os registros fotográficos e sua circulação digital dão conta de deixá-los abertos, como portais para “a história que a História não conta” justamente pelo contexto de crítica que essas imagens evocam.

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ezoKWZN5sk8&t=4217s>> Acesso em: 28 abr. 2024.

¹¹⁰ Idem

Figura 64 - Detalhe de buraco na estátua de Borba Gato



Fonte: Instagram @climacografia¹¹¹

O exemplo de buraco retratado na Figura 64 acima também pode proporcionar outros novos sentidos às estátuas de personagens como Borba Gato. A exemplo de imagens dos confederados nos Estados Unidos, as intervenções podem subverter ou dessedimentar as relações de poder que essas estátuas reforçam. No caso desta imagem, o buraco no joelho, lugar de sustentação do corpo, as pedras caídas e deformadas, mostram um Borba Gato não mais tão glorioso. São efeitos de uma memória transbordante que, enfim, após anos de questionamentos e protestos, se sobrepôs no debate público.

Assim, podemos confirmar nossa hipótese de que os recursos estéticos, articulados a tecnologias de comunicação e memória, serviram no caso dos movimentos críticos aos monumentos coloniais como facilitadores e viabilizadores do debate público sobre memória desde perspectivas insubmissas e autônomas, em especial de raça, mas que, a partir daí, também suscitam questões de gênero (a memória de bandeirantes como estupradores, os questionamentos sobre a maioria das estátuas ser de homens brancos etc).

Com nossos exercícios de análise teórica, sugerimos que as práticas insubmissas e autônomas de produção e preservação da memória a partir de pessoas racializadas, em especial negras, partem de uma lógica transbordante da memória, recusando a ideia de memórias subterrâneas por esse trabalho se dar de forma justaposta aos símbolos coloniais. Assim, confirmamos também que características presentes na contraposição aos monumentos

¹¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CmX4S26LS2P/?img_index=2> Acesso em: 28 jan. 2024.

coloniais orientam essas manifestações como escolha/caminho estético de desafio aos mesmos em sua seleção das histórias visíveis e das que não são enquanto memória. Aqui **a memória é transbordante** porque se faz escapar, é incapturável, se torna visível e impossível de apagar pela circulação digital – Borba Gato ainda está pegando fogo.

Pensando também os apontamentos que o caso que inspirou a pesquisa nos deu, lembramos que o atual debate sobre os monumentos coloniais os evidencia como “espaços não designados para o olhar dos descendentes indígenas, africanos, sulamericanos ou caribenhos” (González, 2020), que, quando ocupados por esses olhares, têm ativadas “diferentes esferas e leituras”. O olhar a partir dos **repertórios estéticos de comunidades e povos** – aqui negros – são uma camada específica desse debate, que serve como **facilitadora / transmissora (de forma intergeracional)** das contestações levantadas em torno da presença e permanência de monumentos heroicos à colonialidade nas cidades. No caso do incêndio à estátua de Borba Gato, isso se deu por meio de uma comunicação que se pautou na cultura periférica, pelo *rap*, pela pixação e grafite, que restituiu – a exemplo dos processos culturais de africanos escravizados no passado – “a lembrança, a memória e a história do sujeito” (Martins, 1997, p. 38).

Neste trabalho, propõe-se uma construção das memórias do futuro na escavação e intervenção/rasura/remontagem/sobreposição aos atos de uma cidade como arquivo em franca reivindicação e transformação na emergência e no agora de outras memórias. É o que propomos nesta pesquisa como (i) “memória transbordante”, produzida por meio de (ii) estéticas de repertório de comunidades negras. A ideia de “memória transbordante” propõe um olhar não estático / não fossilizado, imprimindo a percepção da memória como algo em movimento, que pode ser questionada, posta em perspectiva, reconfigurada. Pensar em estéticas de repertório de comunidades negras é analisar estratégias sensíveis, de afeto, que não se pautam a partir de uma simples oposição e/ou desafio a um status quo ou a um conceito paradigmático, mas pelo reconhecimento do fazer cultura e memória presentes nessas comunidades como forma legítima de mobilização política em escala nacional.

Nessa proposta, a dimensão da memória está imbricada com a de uma releitura dos arquivos disponíveis, em um exercício de fazer suscitar deles possíveis histórias não contadas – sejam aquelas imaginadas, sejam aquelas não oficialmente registradas, mas que foram transmitidas e preservadas pela cultura oral – que contribuem para atos de insubmissão à História oficial, que impregna e atualiza o presente com a violência colonial.

Uma correlação fundamental deriva de e alimenta uma disputa de narrativas — de um lado a violência colonial e de outro as perspectivas emancipatórias. No presente trabalho, buscamos demonstrar como as diferentes intervenções, têm trabalhado nesse sentido, e os elementos que as orientam e, por consequência alimentam e reorientam o debate sobre a existência em contenção de vestígios da vida das pessoas escravizadas e a excessiva exposição dos colonizadores em monumentos. Isso se dá a partir de estratégias que fazem transbordar deles essas histórias, pautando-se sobre dois aspectos – a violência “eclipsada” ou “naturalizada” de uma sociedade construída na violência colonial e escravocrata, bem como a resistência à morte social e corporal, aludindo à uma tradição de negação a esta imposição.

Ratificamos assim a ideia de um “fim da era dos monumentos coloniais”¹¹² enquanto processo estético dando cabo à continuidade das narrativas – e projetos em execução – do fim da permanência colonial como parte do programa de futuro possível. Prenúncio de repertórios das possibilidades de sociedades porvir, que requerem um profundo desengajamento de estéticas que comemoram a catástrofe negra e indígena. Ou o futuro não será.

¹¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6WekKiNtFf4>> Acesso em: 07 jan. 2024.

BIBLIOGRAFIA

BAGGINI, Julian. Statues have had their day. Let's make our monuments memorable. Opinion, **The Guardian**, 19 jan. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/19/statues-day-monuments-memorable-women-westminster> Acesso em: 07 jan. 2024.

BENTES, Ivana. Estéticas das redes: regimes de visualização no capitalismo cognitivo. **Ciência da Informação**. v. 43, n. 3, p. 33-43. Brasília, set/dez. 2018. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/3954>. Acesso em: 07 jan. 2024.

ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre o Afrofuturismo. In: FREITAS, Kênia (Org.). **Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica**. São Paulo: Caixa Cultural, nov. 2015.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Imagofagia**, n. 17, p. 402-424, 2021. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/225> Acesso em: 07 set. 2022.

GONZÁLEZ, Aisha Pérez. Habitando subjetividades: Entrevista a Marcia X, **Puerto Rico Art News**, 2020. Disponível em: <https://www.puertoricoartnews.com/2020/08/habitando-subjetividades-entrevista.html> Acesso em: 23 abr. 2024.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, dez. 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640 Acesso em: 10 out. 2021.

JAGUARIBE, Beatriz. Ruínas modernistas. **Lugar Comum**, n. 1, p. 99-115. Rio de Janeiro, mar. 1997.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador: Editora EDUFBA, 2012.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. **Enciclopédia Einaudi**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. **Arte & Ensaios** – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 32, p. 122-151. Rio de Janeiro, dez. 2016. <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>> Acesso em: 07 jan. 2023.

MBEMBE, Achille. O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais? **Revista Rosa**, n. 2, v. 2, nov. 2020. Disponível em: <<https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>> Acesso em: 07 set. 2020.

MOURA, Irene Barbosa de. O monumento e a cidade. A obra de Brecheret na dinâmica urbana. **Cordis** - Revista Eletrônica de História Social da Cidade. PUC-SP, n. 6, p. 77-93. São Paulo, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/10294>. Acesso em: 05 jan. 2024.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História** - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. PUC-SP, v. 10, p. 7-28. Trad. Yara Aun Khoury. São Paulo, jul./dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 17 nov. 2023.

PIER, Meg. Close Encounters with Vejigantes in Puerto Rico. **People are culture**, 2021. Disponível em: <<https://www.peopleareculture.com/vejigantes-puerto-rico/>> Acesso em: 5 dez. 2021.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf> Acesso em: 25 dez. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RAO, Vyjayanthi. **La ciudad como archivo**: transformaciones urbanas contemporáneas y la posibilidad de la política. In: AICE — Asociación Internacional de Ciudades Educadoras. Educación y vida urbana: 20 años de Ciudades Educadoras. Barcelona: Santillana, 2008. Disponível em: <<https://www.edcities.org/wp-content/uploads/2015/04/Vyjayanthi-Rao-ES1.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2023.

REDAÇÃO NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL. Heróis ou vilões? No aniversário de São Paulo, entenda quem foram os bandeirantes. **National Geographic Brasil** [Online], 23 jan. 2023. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2023/01/herois-ou-viloes-no-aniversario-d-e-sao-paulo-entenda-quem-foram-os-bandeirantes> Acesso em: 19 ago. 2023.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicol. USP**, v. 27, n. 01, p. 49-60. São Paulo, abr. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010365642016000100049&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 31 ago. 2020.

SMALL, Leah. It's shameful that it took so long to bring down the statue of Robert E. Lee. **The Guardian**, 09 set. 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2021/sep/09/statute-robert-e-lee-richmod-removed-comment> Acesso em: 31 ago. 2022.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum**: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014.

VALVERDE, Monclar (Org.). **As formas do sentido**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

VELEZ, Denise Oliver. Black History Month: The vejigante masks and bomba music of Puerto Rico. **Daily Kos**, 2018. Disponível em: <<https://www.dailykos.com/stories/2018/2/18/1741228/-Black-History-Month-The-vejigante-masks-and-bomba-music-of-Puerto-Rico>> Acesso em: 5 dez. 2021.