

# MEMÓRIAS QUE INFLAMAM: PRÁTICAS TRANSMONUMENTAIS NO ESPAÇO URBANO

## MEMORIAS THAT IGNITE: TRANSMONUMENTAL PRACTICES IN PUBLIC SPACE

Paulo Roberto de Oliveira Reis<sup>1</sup>  
Renan Battitsi Archer<sup>2</sup>

### RESUMO:

Analizamos ações de contestação aos monumentos públicos, em especial o Borba Gato e o Às Bandeiras, na cidade de São Paulo, partindo sobretudo das reflexões de Henri Lefebvre e Rosalyn Deutsche e agregando ao entendimento da natureza dos conflitos no espaço público que envolvem esses monumentos.

**PALAVRAS-CHAVE:** monumento; espaço urbano; contramonumento; transmonumentalidade; arte pública.

### ABSTRACT:

We analyze episodes of dispute involving public monuments, especially “Borba Gato” and “Às Bandeiras”, in the city of São Paulo, working with contributions from Henri Lefebvre and Rosalyn Deutsche and adding to the understanding of the nature of conflicts in the public space involving these monuments.

**KEYWORDS:** Monument. Urban space. Counter-monument. Transmonumentality. Public art.

1 Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (2004) e estágio sênior no Departamento de História da Arte na Universidade Nova de Lisboa (2016). Graduado em Licenciatura em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes do Paraná (1985), mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1998). É professor associado do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.

2 Mestrando em História, linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa, pela mesma instituição. Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná. Possui pesquisa em arte contemporânea com ênfase em ações artísticas no espaço público. E-mail: renan\_archer@hotmail.com.

O cotidiano urbano, a vida que acontece e se desdobra na cidade, é atravessado por expressões e tensões culturais que contribuem para atribuir sentido aos espaços. É nesse largo ambiente, a cidade e suas facetas, que expressões de identidade e particularidade se multiplicam e dão voz e visão aos diversos grupos que compõem esse espaço. Naturalmente, tal espaço é também lugar de conflitos. Ao afirmar que “a cultura é socialmente situada e espacialmente vivida”, Vera Pallamin (2000, p. 29) não apenas indica que a cultura se materializa e ganha corpo, mas também que a cultura divide o mesmo espaço que nós e, sobretudo, pode tentar ocupar o mesmo lugar ocupado por outras expressões que podem significar sua anulação. Atravessados pelas diversas intenções e tentativas de produção de sentido, os conflitos são inerentes à ocupação de lugares urbanos, pois nesses espaços são praticadas subjetividades que não existem somente no plano da ideia ou do discurso, mas se manifestam através de práticas materiais bastante palpáveis. Encontram-se exemplos de conflitos nas manifestações em praças públicas, manifestações de grupos transgressores buscando seus interesses direcionando palavras de ordem a outros grupos antagônicos; também na desapropriação de terrenos visando à transformação da paisagem e criação de pontos turísticos, frequentemente alterando os fluxos e habitantes naturais dos espaços; e, também, nos interesses financeiros de poucos que encontram expressão na especulação imobiliária e gentrificação de determinadas áreas urbanas. Exemplos existem também nas expressões de arte urbana, que podem ser

referências dúbias desse tipo de conflito e que, enquanto existem como atrativo público, também reforçam silenciosamente narrativas e interesses específicos. Não à toa, em anos recentes, foram notórias as tomadas de ações contra estátuas e outros monumentos públicos que representavam personagens e eventos históricos frequentemente ligados a um passado de exploração colonial. Exemplos são os acontecimentos durante as manifestações do movimento *Black Lives Matter* e, no Brasil, aqueles envolvendo monumentos relacionados aos bandeirantes paulistas.

Partindo da compreensão de que a arte no espaço público não apenas estetiza (criando um referencial visual), mas também indica quais referenciais, histórias e grupos ganham determinado status, este trabalho representa a busca de uma compreensão acerca dos ataques aos monumentos urbanos. Em uma análise que une referências da história social e da história da arte, procura-se realizar um debate que também busca as implicações institucionais dos conflitos no espaço público, entendendo que estruturas de legitimação e manutenção de interesses reforçam narrativas problemáticas que se encontram cristalizadas em monumentos públicos, mesmo que seus narradores não tenham mais espaço. Nesta análise, encontramos pistas para entender como a arte no espaço público é capaz materializar e fazer permanecer discursos, mesmo contrariando o interesse genuíno de quem habita esse espaço. Dessa forma, procuramos entender tomadas de ações contra monumentos como formas de fazer valer interesses e narrativas silenciados por essas mesmas estruturas. Nesse espírito, construímos

uma análise que termina por refletir sobre ataques promovidos ao Monumento Às Bandeiras e ao de Borba-Gato, ambos na cidade de São Paulo, que são práticas que urgem por uma nova reflexão acerca das formas de apropriação do espaço público.

### *Se há cidade, há arte?*

Para o sociólogo Henri Lefebvre (2006), a arte é formadora de espaços na cidade. Ela ajuda a tecer a trama urbana como uma das formas de apropriação e produção de ambientes de circulação. Não apenas na alteração ou criação de espaços físicos, mas também na atribuição de sentidos é que a arte contribui para esse tipo de “produção do espaço” (2006, p. 36), uma expressão sobre a qual falaremos logo adiante. Para Lefebvre, antes de entender o que pode produzir ou modificar o espaço público, é preciso identificar o que exatamente, onde ou com o que se produz, ou seja, o que existe previamente. Antes de mais nada, a cidade representa um espaço social onde existem vários elementos distintos (às vezes conectados), que, juntos formam um todo e são produzidos por indivíduos. Elementos também compreendidos e compartilhados através de saberes, códigos, hábitos e regras. É através dessas linguagens que a arte se torna inteligível. O espaço social existe como a realidade concreta e palpável, que é lida através das ciências exatas, mas também ele a vive e considera-se igualmente através da imaginação e da crença, que buscam alterar a seu modo essa mesma amostra. Assim, Lefebvre assume que não existe apenas um espaço social, mas que aquilo que vivemos é um entrelaçamento entre várias

considerações possíveis sobre esse organismo, enquanto nunca teremos a dimensão completa do que o forma.

Um exemplo prático está na experiência que um ponto turístico (espaço social) traz para o aprendizado histórico sobre determinada cidade ou país. Um historiador terá uma determinada leitura sobre a contribuição daquele espaço para a história da região. Por sua vez, um engenheiro civil terá outra, possivelmente avaliando as estruturas viárias e os equipamentos urbanos nas proximidades para tirar suas conclusões. Por fim, um artista certamente trará outra visão, fixando atenção às formas e curvas presentes no espaço. Da mesma maneira, sob outro parâmetro, tal ponto turístico e todas as análises que permite não são o suficiente para representar uma cidade como um todo, uma região ou país; certamente ele possibilita a criação de uma camada dessa história, mas não do todo.

Assim, Lefebvre assume que existem vários espaços sociais, compartilhados ou únicos, coexistindo em um mesmo tempo. Ele chama de “produção do espaço”, uma intersecção de outros conceitos, as estruturas que conseguem criar outras ou transformar o que já existe. Na verdade, seria um cruzamento de múltiplos componentes socioculturais distintos que implicam diretamente na forma de ver, habitar e construir os elementos espaciais, compreendido pelos conceitos de “prática espacial”, “representações do espaço” e “espaços de representação”, que, respectivamente, compreendem um espaço social enquanto “o percebido, o concebido, o vivido”. (LEFEBVRE, 2006, p. 41). Em outras palavras, o primeiro compete às práticas

habituais, quase automáticas, certamente internalizadas, que envolvem o cotidiano e a vivência no espaço público, aquilo adquirido por reforço e convivência. O segundo compete aos códigos e saberes, às ciências que interpretam e dominam as técnicas de produzir fisicamente e alterar o espaço, como a arquitetura e o urbanismo. O último, os espaços de representação, inclui as formas de apropriação, atribuição de sentido e formas subjetivas de valor que o espaço adquire. Neles, a arte se localiza.

Espaços de representação são lugares sem perímetros específicos atravessados por intenções, símbolos e apropriações, tudo aquilo que “a imaginação tenta modificar e apropriar” (LEFEBVRE, ano, p. 42), cabendo aí tanto espaços institucionalizados (as instituições artísticas) quanto clandestinos e desviantes, como a esquina temporariamente transformada em palco de uma performance urbana. Sobretudo, não são lugares necessariamente produtivos, mas sim simbólicos, por vezes determinando uma “direção estética”, esgotando-se ao fim de um certo tempo depois de ter suscitado uma série de expressões e de incursões no imaginário.” (LEFEBVRE, 2006, p.43). Não são espaços permanentes, pois, mesmo que permaneçam visualmente alterados, a consideração criada sobre eles é capaz de se alterar a longo do tempo. Enfim, ultrapassam o mero acúmulo de matérias físicas, como uma casa formada apenas por tijolos. A imaginação é o principal motor que os alimenta, atribuindo a eles sentidos e visualidades com valores completamente dependentes daqueles que os habitam e subjetivam. Em outras palavras, são “penetrados de imaginário e de simbolismo” e “têm

por origem a história, de um povo e a de cada indivíduo pertencente a esse povo.” (LEFEBVRE, 2006, p. 42). Nessa lógica entra especialmente a arte pública identificada nos monumentos urbanos, faróis de uma memória que se apoia na estética da imponência para manter vivos discursos que possivelmente seriam esquecidos em outros meios. Construções tanto físicas quanto discursivas (recheadas de representatividade relacionada àqueles que vivem no espaço), essas manifestações artísticas não são expressões de individualidades, mas feitas para ressoar no coletivo, como veremos a seguir.

É importante notar que Lefebvre, junto a autores como David Harvey, Edward Soja, Neil Smith e Doreen Massey, pensa o espaço contemporâneo como socialmente produzido, uma visão disruptiva que fez parte de uma *social turn* conduzida a partir dos anos 1960 e nascida em oposição às noções que consideravam o espaço apenas em suas características materiais, como planos vazios a serem preenchidos por construções, indiferentes ao cotidiano da ação humana (O’KELLY, 2007).

Considerando que espaços sociais também agregam, através de referências artísticas, imaginários visuais como amostras de grupos que exercem ou exerceram algum tipo de controle (seja político, institucional ou financeiro), é lógico também perceber que nem todos os grupos que partilham um mesmo espaço social se veem representados nas construções e narrativas que preenchem o cotidiano desses espaços e legitimam determinadas memórias. Essas condições fazem com que o espaço urbano seja um local de disputas, de choque

entre as diferentes representações de quem nele habita. Para Rosalyn Deutsche (1996), esses embates estão na própria natureza do espaço urbano, pois ele passa pela intervenção prática e material urbanismo, guiada por ideologias atreladas ao poder econômico, que invariavelmente privilegia certas representações de grupos e exclui outras. A autora considera que toda prática que visa a alterar ou impor organização ao espaço público – Lefebvre rotularia tais práticas como “representações do espaço” – está diretamente relacionada aos interesses que os dirigentes e organizadores desses espaços possuem acerca de quais grupos sociais terão mais ou menos espaço. Em outras palavras, qualquer prática de transformação urbana, mesmo propagada como melhoria, promove exclusões ou apagamentos.

Para Deutsche, seriam três os principais motivos que alimentam as disputas no espaço público: a inexistência de “produtores de certezas” (DEUTSCHE, 1996 *apud* O’KELLY, 2007, p. 115) que possuiriam total controle sobre os indivíduos, como os governos autoritários; as exclusões de grupos resultantes da tentativa de construir e organizar espaços seguindo qualquer premissa que vise o controle; por fim, os conflitos socioeconômicos que são intrínsecos às comunidades e que, para Deutsche, devem ser problematizados pelas práticas no espaço urbano. As práticas de arte pública entram no debate, permeadas por debates acerca da democracia como um todo, de forma que também representam como esse termo se encontra em ambiguidade. Uma arte democrática em espaços públicos pode ter vários significados, servindo inclusive de referência para mostrar como os diferentes grupos sociais

têm visões e exigências distintas sobre a função e acessibilidade da produção artística na cidade. Também envolve agentes distintos em comparação aos artefatos institucionais, pois no espaço urbano existem diferentes atuações, como as políticas e burocráticas, que possuem preocupações e ideologias específicas sobre os direitos e deveres dos cidadãos. Enfim, o debate inter-relacionado da democracia e da arte pública traria um indicativo de uma preocupação renovada sobre o que é do domínio coletivo:

A emergência desse tópico no mundo da arte, seja de forma nascente ou em esforços mais sofisticados de formular condições de práticas estéticas democráticas, correspondem à uma extensa erupção e difusão de conflitos sobre o significado de democracia, em teorias políticas, movimentos sociais e práticas culturais. (DEUTSCHE, 1992, p. 34)

Enquanto Deutsche fala da emergência da discussão do conceito de “público” e da democracia em expressões da arte pública, no caso de um contexto e tempo que desconhecemos, é possível trazer o debate à atualidade ao considerar o papel dos monumentos contestados, derrubados e queimados. No espaço público, nas dimensões de debate e percepção acerca da representatividade dos grupos, é emergente o debate para considerar o peso que determinadas narrativas mantêm quando se encontram cristalizadas em monumentos. Tais choques que acontecem parecem indicar que, quando determinados debates são tramados e determinadas certezas contestadas, a imagem e a memória nos espaços compartilhados se tornam faróis que indicam o estágio das transformações. Além disso, também indicam que o caráter simbólico dos monumentos ainda possui força. Antes de abordar essas

contestações, no entanto, é necessário apontar algumas distinções entre as diferentes formas de arte pública, revivendo noções e qualificações que estão no cerne dos debates.

### ***Arte Pública e Arte no Espaço Urbano: conceituações e diferenças***

A arte urbana existe a partir do que há de simbólico e representativo no espaço público. São produtos culturais permeados por esses conflitos do urbano, seja debatendo essas problemáticas diretamente através de uma prática crítica ou, como no caso de muitos monumentos urbanos, promovendo memórias que são contestadas pelos cidadãos. De modo geral, essa arte mantém vivas referências, estimula memórias e propõe discursos e dissensos. É possível que seja ela própria um referencial que indique através de sua aderência ou recusa do estado em que se encontra determinado lugar, do que ele necessita por parte de quem o constitui. Como indica Pallamin (2000, p. 19), no espaço público a arte consegue “contribuir para a compreensão de alterações que ocorrem no urbano, assim como pode também rever seus próprios papéis diante de tais transformações.” Um dos fatores que possibilita essa dinâmica de sentidos é que, quando distribuído no espaço urbano, o objeto artístico não está à mercê apenas das intenções daqueles que lá o colocaram ou o aceitam. Antes disso, a fruição é plural e atravessada pelas intenções e vivências porque o sentido dessa arte é construído coletivamente por todos aqueles que também constituem e ocupam aquele espaço; os seus valores são “tecidos na sua relação com o público, nos seus modos de apropriação

pela coletividade” (PALLAMIN, 2000, p. 19). É justamente por essa partilha de produção de sentidos sobre aquilo que é construído e valorizado socialmente que se faz relevante analisar quais memórias e vozes estão sendo amplificadas através de manifestações de arte urbana, sobretudo aquelas de caráter oficial, como é o caso dos monumentos. Isso porque eles se encontram em um espaço aberto ao debate: praças públicas, ruas altamente frequentadas, parques e espaços de lazer. O espaço dos monumentos é público não só em acesso, mas também em alcance. É o espaço social de Lefebvre e, também, ajuda a fundar um espaço, atribuindo a ele sensibilidades, narrativas e visualidades. Monumentos carregam uma força imperativa natural enquanto existem em uma arena propícia a críticas – que são amplificadas quanto mais representativa é a mensagem que parte do monumento. Falaremos mais sobre estratégias de contestações de monumentos adiante.

A distinção que faz Mick O’Kelly (2007) entre “arte pública” e “arte no espaço público” é relevante tanto para se entender diferentes modalidades de projetos artísticos realizados em cidades quanto para se entender o potencial autoritário de arte monumental. A “arte pública” é entendida como uma arte oficial, autorizada e promotora da autoridade, geralmente promovida ou aceita pelo Estado e trabalhada a partir de uma estética monumental. Com muitas citações à Rosalyn Deutsche (1992), mas sem exemplificar, o autor relaciona esse tipo de arte com aquela que mantém ou fortalece discursos dominantes, alinhados àqueles que já detêm influência e poder político na manutenção do espaço urbano. É, enfim, a arte permitida pelo Estado, aquela que

encontra recursos e promove os discursos aceitos e permitidos, geralmente encontrando ecos em interesses econômicos a partir do aceno às suas referências históricas e identitárias. Já a “arte no espaço público”, por definição, acontece independentemente das permissões e como prática localizada, valorizando o contexto da localidade como conteúdo, como visto nas “intervenções artísticas que almejam ampliar o público” (O’KELLY, 2007, p. 114).

Nosso trabalho recai sobre a arte pública realizada através de monumentos públicos e sua memória, procurando entender como ela se torna alvo de ações de contestação. Falamos sobre práticas que acontecem contraestruturas já existentes, direcionadas a imagens já materializadas no espaço público. Essa tomada de ação demanda um novo termo, sem que se ignore o debate já realizado.

### ***Monumentos, lacunas e contestações***

Até aqui, tratamos de forma abrangente o caráter representativo da arte pública e seu papel histórico enquanto referência sumária da cultura em espaços públicos e compartilhados. Também compreendemos como esse tipo de produto cultural, representado nos monumentos, está à mercê de contestações (dada a sua natureza de afirmação potencialmente autoritária). Não só isso, vimos que é típica dos debates tramados no espaço público a contestação das narrativas dos monumentos, pois eles representam conflitos de interesses e identidades. Enfim, antes de falarmos mais especificamente das práticas de contestação de monumentos e de contextualizarmos o cenário com

base em exemplos brasileiros, como é também o foco do nosso trabalho, é importante conceituarmos e precisarmos o valor histórico e narrativo dos monumentos, compreendendo suas origens enquanto prática milenar.

Tipicamente instalados em espaços institucionalizados, preenchendo praças, memoriais e outros ambientes de representatividade política, os monumentos conseguem fazer ressoar ativamente uma construção simbólica de sentidos e memórias a partir de visões supostamente coletivas, mas que não necessariamente são representativas a todos os viventes daqueles espaços. O caráter identitário dos monumentos, somado ao destaque que porventura possuam perante os espaços urbanos e seus ocupantes, alimenta um debate que faz pensar como pode ser construída uma representação da sociedade que seja coerente às demandas reais daqueles que, de fato, usufruem desses espaços. Retomando Lefebvre e refletindo sobre os possíveis locais privilegiados de determinados monumentos, lembra-se daquela produção de espaço que o autor chama de “representações de espaço” (LEFEBVRE, 2006, p. 74), que consiste nas práticas institucionais (os estudos da construção espacial e suas práticas, as disciplinas oficiais reconhecidas e legitimadas; arquitetura e urbanismo, acima de todas) e na aplicação impositiva de tais práticas na forma de construir ambientes de uso compartilhado. No caso de obras de arte como intervenções urbanas, por exemplo, com seu caráter normalmente efêmero e contestador, o tipo de relação produzida com o urbano é uma de maior diálogo e menor imposição, na qual o trabalho consegue

produzir determinados ruídos e discursos se colocando ativamente à mercê das imprevisibilidades que atravessam o cotidiano, sem a segurança de um pedestal. Com os monumentos, as conexões são outras.

Na complexa dinâmica de forças e intenções produtivas que perpassam as criações artísticas no espaço público, é claro que não existe uma modalidade rígida de monumento ou daquilo que ele representa, e tal reducionismo seria incoerente com o debate que se pretende construir. Contudo, é possível analisar a natureza do monumento e seu imperativo de estender-se pela história e projetar seus sentidos através do tempo e das gerações. Registrar visualmente uma determinada representação de um conteúdo (e conseqüentemente produzir um tipo de memória sobre ele) é lidar sobretudo com dois desafios: como escolher entre inúmeras abordagens e representar determinado tema; e como produzir uma representação da memória que não seja fantasiosa ou uma interpretação personalista. O monumento tradicional geralmente se preocupa apenas o primeiro problema, ou seja, produz um elogio a uma memória específica. É seu primeiro passo em direção a um futuro problemático. Para Riegl (2014, p. 31), a construção de um monumento não busca apenas manter viva uma imagem ou conjunto de ações, mas também “manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos”. Ou seja, procura-se influenciar a percepção e as ações sobre o presente com base em uma visão do passado. Mesmo considerando as oscilações entre as valorizações acerca da produção e apreciação dos monumentos ao longo do tempo, a lógica de Riegl aponta para a ideia de que o

monumento implica na apresentação objetiva e com representatividade histórica de frações subjetivas de determinado contexto. É próprio dos monumentos, como diz Argan (2005, p. 236), “comunicar um conteúdo ou um significado de valor – por exemplo, a autoridade do Estado ou da lei, a importância da memória de um fato ou de uma personalidade da história, o sentido místico ou ascético de uma igreja ou a força da fé religiosa etc.” Para atingir esse objetivo, o caráter artístico dos monumentos estaria historicamente ligado a um tipo de idealização do espaço urbano que se reflete na natureza representativa desses artefatos. Porque os monumentos “geralmente honram, e sua proeminência e durabilidade servem a objetos de mérito duradouro” (STEVENS et al., 2012, p. 951, tradução nossa), o naturalismo, ou seja, tentativa de emular artisticamente as formas da natureza, é conveniente ao objetivo implícito do monumento de ser reconhecido e ensinar sobre esses méritos. É necessário que o monumento narre, que conte uma história apreensível ao longo do tempo. Na necessidade de ser reconhecível e didático, reproduz um modelo idealizado de cidade, já que a “a imagem da cidade-modelo aparece logicamente relacionada às culturas em que a representação-imitação é o modo fundamental do conhecer-se e a operação artística é concebida como imitação de um modelo” (ARGAN, 2005, p. 74). Trata-se, portanto, de uma visão fictícia acerca do que é uma cidade, de como seus espaços são compostos e se organizam. O monumento existe como um elemento que sustenta essa organização irreal como um referencial de seus desejos e valores; elogia as tentativas empreendidas pelo poder público, que permite sua realização, em

transformar o espaço compartilhado. Nessa idealização da cidade e de suas imagens, é comum que seja dado espaço àqueles que detêm o poder e a influência intelectual, econômica e política de praticar seus valores e projetá-los. Afinal, são aqueles com influência, seja política ou econômica, os capazes de representar seus interesses. Assim, é típico que o monumento exista a partir de um fortalecimento de referenciais ligados a memórias específicas e seus detentores institucionais

No Renascimento, fala Argan (2005), o monumento populariza-se como elemento-chave da cidade moderna, pois é visto como um eixo que irradia as visões e os objetivos do planejamento das cidades enquanto um direcional identitário e competitivo. Na cidade contemporânea, tal referencial ainda se mantém, sendo a figura dos monumentos em praças públicas um serviço a uma determinada visão de como os espaços compartilhados devem ser organizados e seus habitantes representados. Também vai nesse sentido a reflexão de Rosalyn Deutsche, para quem o tipo de narrativa visual e parcial produzida pela arte monumental é justamente uma expressão do que chama de “urbanismo conservador”, que busca controlar o espaço urbano exercendo a necessidade de excluir e controlar “aquilo que precisará excluir” (DEUTSCHE, 1996 apud O’KELLY, 2007, p. 115). A partir daí, apresenta-se o problema já mencionado acerca da memória: é possível que essa representação memorial escape de ser uma criação personalista ou demasiadamente idealista e cumpra um papel coletivo, reconhecível de forma plural? Para o antropólogo Joel Candau, a ideia de uma memória coletiva é impossível, já que ela trabalha sobretudo de

forma individual, com valores extremamente específicos para cada um. Para ele, "mesmo que as lembranças se nutram da mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano faz com que eles não sigam necessariamente o mesmo caminho." (CANDAUI, 2011, p. 35). Assim, a ideia de "marcos memoriais" que cumpram o mesmo sentido para a totalidade dos indivíduos é impossível, e conflitos pela falta de representatividade dos monumentos são inevitáveis.

Tanto já foi percebido o potencial ao fracasso do reforço público a uma narrativa que seja demasiado subjetiva, excludente ou condenada que isso já desencadeou práticas sistemáticas. Não só aquelas que se rebelam contraestruturas já existentes, mas aquelas que criam outras estruturas através de práticas artísticas, fazendo surgir o contramonumento. Como aponta James Young, enquanto a natureza ideológica e estética de um monumento opera a partir de lógicas a reificações culturais e uma "coação do conhecimento histórico" (BROSZAT, 1988 apud YOUNG, 1992, p. 272, tradução nossa), o contramonumento busca justamente revelar e problematizar essas operações. Tipicamente, engaja em uma criação ativa que materializa algo (uma espécie de novo monumento) que contesta um monumento já produzido ou um tema, uma memória ou um discurso estabelecido de forma a atualizá-lo. Mantém ainda uma lógica de diálogo com o entorno e seus ocupantes, mas é uma conexão atenta às arbitrariedades e imposições que as narrativas praticam e às memórias fantasiadas. O objetivo é outro, não sendo um que procura ensinar e ditar como tal personagem ou evento deve ser interpretado, mas justamente de

questionar o estabelecido e ampliar horizontes. Como aponta Young (1992, p. 277, tradução nossa):

Seu objetivo [do contramonumento] não é consolar, mas provocar; não é permanecer fixo, mas mudar; não para ser eterno, mas desaparecer, não para ser ignorado, mas para convidar à sua própria violação e profanação; não aceitar graciosamente o fardo da memória, mas jogá-la aos pés da cidade.

Assim, contramonumentos podem trabalhar para preencher lacunas de discussões que narrativas oficiais desconsideram, bem como indicar feridas ainda não tratadas no imaginário social. Um dos horizontes possíveis é justamente a problematização e atualização do espaço dado à memória de personagens problemáticos na construção de uma suposta identidade coletiva. Em vez da visualidade objetiva do monumento tradicional (geralmente figurativa, didática e grandiosa), a do contramonumento consegue ser muito mais ambígua, interpretativa e “resistir a interpretações unificadas” (STEVENS et al, 2012, p. 961, tradução nossa).

### ***Memórias problemáticas e práticas transmonumentais: o caso dos bandeirantes***

Ao tratarmos de memórias e narrativas em exposição e debate no espaço público, exemplos recentes não são raros. Tal reflexão não poderia ignorar ações contextualizadas, que dialogam com o próprio passado colonial brasileiro e as emergências de discuti-lo a partir de imagens heroicas que ainda permanecem. Essa realidade vem à tona em

casos emblemáticos envolvendo dois monumentos públicos localizados na cidade de São Paulo: o “Monumento às bandeiras” (1953), de Victor Brecheret, e a estátua de Borba Gato (1962), de Júlio Guerra. A proximidade temática dos dois monumentos e os problemas de memória que possuem permitem uma análise conjunta. O primeiro, instalado em 1954, foi encomendado em comemoração ao aniversário de 400 anos da cidade de São Paulo e está localizado junto ao Parque do Ibirapuera. Uma escultura de granito em gigante escala, medindo cerca de 11 metros de altura e 43 centímetros de profundidade, exibindo uma série de figuras masculinas. Na narrativa visual produzida por Brecheret aparecem portugueses, índios e negros puxando um grande barco durante uma expedição fluvial (MAGALHÃES, 2016) em uma representação simbólica de uma suposta união entre os personagens desbravadores e aqueles que seriam, na verdade, seus prisioneiros. Já o monumento de Borba Gato é uma estátua de 13 metros de altura, inaugurada em 1963 para marcar a comemoração de IX centenário do distrito de Santo Amaro (que antes era cidade) em São Paulo. Na escolha de um símbolo forte para representar a história local, foi selecionado um personagem daquelas terras, o Manuel de Borba Gato (1649-1718), bandeirante, caçador de riquezas minerais e escravizador de indígenas e negros. No monumento, que atualmente fica na Praça Augusto Tortorelo, no fluxo de entrada para o distrito, Borba Gato é representado de forma altiva, com arma em punho. Ambos os monumentos servem a um tipo de memória compartilhada: instalados em locais de destaque na mesma cidade, em datas comemorativas,

celebram a mesma categoria de personagens: os bandeirantes. O seu histórico de ação, contudo, justifica a problematização da existência desses monumentos e a celebração de tais memórias. Algumas das principais responsabilidades dos bandeirantes, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, foram a caça e o aprisionamento de indígenas e a transformação dessas pessoas em escravos. Foram eles algumas das principais ferramentas coloniais para a violenta subjugação do povo nativo. Como comenta Neto (2015, p. 8):

O índio, para o paulista dos séculos XVI e XVII, representava um elemento aplacador da penúria que o rodeava. O índio era um bem material que precisava ser conquistado, mesmo que à força. Essa mentalidade escravista, conjugada à disponibilidade de peças nas matas da colônia, propiciou a organização sistemática de expedições de apresamento.

No que consiste, atualmente e depois de tantas décadas, manter em um dos principais espaços públicos de lazer da metrópole um gigantesco monumento escultórico que celebra uma união fantasiosa entre aventureiros violentos e os violentados, como o “Monumento às bandeiras”? Mais do que isso, ambos os monumentos são representativos de um sistema de opressão e escravização, da transformação de humanos em mercadorias, que é o sistema colonial. O que significa, na plataforma de valorização de memórias no espaço público, manter a estatura de cartão postal para estátuas que celebram a atuação de bandeirantes? Não são perguntas simples, mas já parecem ter suscitado algum tipo de resposta por parte dos habitantes desses espaços. Ambos os monumentos foram alvo de diferentes ataques nos últimos anos: a obra de Brecheret amanheceu completamente pichada

de verde, amarelo e rosa em setembro de 2016, um ato aparentemente esporádico, mas identificado pela cobertura de imprensa como uma reação à imagem dos bandeirantes (MERCIER, 2021). Já a obra relacionada a Borba Gato (que também foi pichada na mesma ocasião) recebeu ação mais recente: em julho de 2021, foi incendiada em ato reivindicado pelo grupo ativista Revolução Periférica, que queimou pneus na frente da estátua. A princípio, três realizadores da ação foram presos e depois soltos para aguardarem seus julgamentos em liberdade. Em entrevista, os ativistas afirmaram que sua ação procurava levantar um debate sobre a existência da estátua (TOMAZ, 2021) em homenagem ao escravizador de negros e indígenas. Até onde se concebeu, tal ação, mesmo que permeada de uma intenção destrutiva, não foi endereçada à materialidade da estátua de Borba Gato, sua presença física. O conflito principal não é direcionado ao monumento, mas à memória que ele representa no imaginário popular. Sabe-se que ela não será destruída pelo fogo, mas a intenção é que ele provocasse a opinião pública (ou a ausência dela) sobre a presença daquele objeto e o que representa.

Os monumentos à Bandeira coberto de tinta e o de Borba Gato em chamas passam pela lógica do contramonumento, pela vontade dos contestadores de repensar e debater a narrativa presente no espaço público através da presença da obra. Na bibliografia apresentada anteriormente, os contramonumentos aparecem como produções artísticas questionadoras que se materializam no espaço. Há, então, uma construção física questionadora, endereçada a um monumento já

existente ou a uma memória problemática. Contudo, em sua gênese, um contramonumento parte de uma tomada de ação contra a memória que se vê canalizada para a criação de uma espécie de paridade com o monumento, o seu “contra” que é oposto, mas em igual nível. Olhando além da materialização do contramonumento para a conceituação da prática e do que a motiva, é possível ver as ações contra os monumentos paulistanos como alinhadas às práticas do contramonumento, pois também consistem em ações que “negam a ilusão de permanência tradicionalmente atribuída ao monumento” (YOUNG, 1992, p. 295, tradução nossa). É possível incluir uma gama de ações que oferecem resistência a esses artefatos que constroem narrativas de memória, inclusive aquelas tipicamente chamadas de “vandalismo”. Seria necessário considerar que o termo pejorativo não é adequado nesse caso, já que se trata de uma ação que problematiza a memória inscrita no objeto e visa a instauração de um diálogo. Buscando um outro termo, é possível esbarrar na ideia de iconoclastia, mais precisamente a “iconoclastia do impotente”, do historiador Martin Warnke. Segundo Kolrud (2014 apud DUDLEY, 2014, p. 11, tradução nossa), essa noção de iconoclastia toma a destruição de obras de arte como parte necessária de uma disputa pela circulação de imagens e símbolos de uma mesma natureza. Para o autor, pode ser difícil distinguir a iconoclastia de simples atos de destruição. Atos que vão além da contrariedade à representação figurativa e buscam transformar rituais e seus artefatos seriam uma genuína disputa de dominação visual, compondo, portanto, um tipo de iconoclastia.

O termo “transmonumentalidade” parece apropriado para analisar o tipo de contestação produzida pelas ações contra o Monumento às Bandeiras e o de Borba Gato. É pensado a partir do cruzamento de noções importantes para outras práticas, inspirado sobretudo pelo contramonumento e pela necessidade de se retrabalhar a memória produzindo um novo discurso alinhado às necessidades do presente, mas sem o investimento de produzir. Uma prática transmonumental, então, implica na mobilização da busca de um diálogo entre narrativas e imaginários através de uma tomada de ação contra monumentos de memórias problemáticas. O mais relevante dessa prática é que surge a partir da noção de que identidades e suas formas de representatividade possuem um tempo e de que o mundo exterior se transforma em uma velocidade maior do que a de substituição de monumentos. Nas palavras de James Young, um dos primeiros autores a analisar os contramonumentos produzidos para problematizar episódios fascistas da história militar da Alemanha, ações dessa natureza “reconhecem e afirmam que a vida da memória existe primeiramente num tempo histórico” (YOUNG, 1992, p. 296), nos lembrando da necessidade de sempre contextualizar tal memória e mostrar que seu valor se altera ao longo do tempo.

### *Considerações finais*

As práticas transmonumentais quebram as certezas que a história oficial pode pressupor, desvelando que ela é, sobretudo, composta de narrativas alimentadas de intenções localizadas. Ao mesmo tempo,

também mostram que o espaço público é composto de conflitos e disputas sobre as narrativas dominantes, inclusive aquelas reproduzidas de forma visual. Os monumentos, bem como as práticas transmonumentais, podem ser entendidos dentro das dinâmicas do “público” entendidas a partir de Deutsche. Para a autora, todas as noções de público atinente ao espaço (esfera pública, espaço público, função pública, arte pública etc.) devem ser entendidas como “objetos discursivos” e não como “designações transparentes de grupos, ordens, atividades, lugares ou entidades” (DEUTSCHE, 1992, p. 44, tradução nossa). Nessa lógica, tudo aquilo que está presente no espaço público, permeado pelas dinâmicas sociais do cotidiano das cidades e seus grupos, é permeado antes pelo conflito do que pela unidade. Assim, é natural que existam monumentos que excluam, bem como memórias que se oponham a eles. Em outras palavras, o público compreende uma “relação política em que relacionamentos são tecidos, exclusões conduzidas e, no processo, sujeitos posicionados.” (DEUTSCHE, 1992, p.44, tradução nossa). As práticas transmonumentais expõem os conflitos como atritos do diálogo produzido nos lugares públicos. São, sobretudo, expressões do universo democrático em que múltiplas expressões coexistem, com plena atenção às memórias representadas ao seu redor e aos seus problemas.

## **BIBLIOGRAFIA**

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

DEUTSCHE, Rosalyn. Art and Public Space: Questions of Democracy. **Social Text**, Durham, n 33, p. 34-53, 1992.

DUDLEY, Lauren. A timeless grammar of iconoclasm? **Journal of Art Historiography**, Birmingham, n 11, dez. 2014.

NETO, Manuel Pacheco. **A escravização indígena e o bandeirante no Brasil colonial: conflitos, apresamentos e mitos**. Dourados: Ed. UFGD, 2015.

O'KELLY, Mick. Negociação urbana, arte e a produção do espaço público. **Risco**, São Paulo, v 5, p. 113-127, jan. 2007.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte Urbana**; São Paulo: Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Fapesp, 2000.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

STEVENS, Quentin; FRANCK, Karen A.; FAZAKERLEY, Ruth. Countermonuments: the anti-monumental and the dialogic. **The Journal of Architecture**, Londres, p. 951-972, 2012.

VICKERY, Jonathan. The past and possible future of Countermonument. **IXI A Public Arts Think Tank**, Birmingham, p. 1-17, jan. 2012.

YOUNG, James E. The counter-monument: Memory against itself in Germany today. **Critical Inquiry**, Chicago, n 2, p. 267–96, 1992.

## **FONTES**

MAGALHÃES, Roberto Carlos. Ai, ai, ai... sobre a pichação do Monumento às Bandeiras. **Revista do Ibirapuera**, São Paulo, 1 out. 2016. Disponível em: < <https://parqueibirapuera.org/ai-ai-ai-sobre-pichacao-do-monumento-as-bandeiras/> >. Acesso em: 10 ago. 2021.

MERCIER, Daniela. Estátua de Borba Gato, símbolo da escravidão em São Paulo, é incendiada por ativistas. **El País**, São Paulo, 24 jul. 2021. Disponível em: < <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-24/estatua-do-borba-gato-simbolo-da-escravidao-em-sao-paulo-e-incendiada-por-ativistas.html> >. Acesso em: 01 ago. 2021.

TOMAZ, Kleber. Justiça de SP revoga prisão de 3 ativistas presos por incêndio em estátua de Borba Gato. **G1**, São Paulo, 10 ago. 2021. Disponível em: < <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/10/justica-de-sp-revoga-prisao-de-3-ativistas-presos-por-incendio-a-estatua-de-borba-gato.ghtml> >. Acesso em: 10 ago. 2021.