

# Cidade e agência: o imaginário urbano em disputa por meio de museus e monumentos<sup>1</sup>

Julio Cesar Talhari (USP-SP)

**Palavras-chave:** imaginário; agência; monumentos.

## Introdução

As ruas e seus nomes, as fachadas das construções, monumentos e estatutária, praças, parques, museus e demais equipamentos urbanos, todos esses elementos da cidade, tanto em seus aspectos materiais quanto simbólicos carregam uma memória. Em torno dessa memória, várias disputas são travadas, pois quando se privilegia, por meio de homenagem, um evento histórico, uma figura, uma dimensão do imaginário, silenciamentos ou mesmo apagamentos podem ser o seu custo. Por vezes tais apagamentos são consequências não previstas, ainda que sintomas de questões estruturais, de escolhas sobre quais as personalidades ou quais momentos devem ser celebrados. Outras vezes, trata-se de um projeto que visa, mediante presença no espaço urbano, legitimar visões políticas, narrativas de poder, interpretações da história.

Como lugar de memória a cidade pode ser entendida como um museu, já que este é originalmente a casa das musas, entidades mitológicas ligadas à memória. E como um museu, a cidade pode ser vista pelo que representa e pela maneira que age, ou (por seu intermédio) deixa agir. É esse caráter material e estético, mas também representacional, que se busca enfatizar aqui. Essa cidade como museu é produzida pelos cidadãos em suas ações e disputas, ou *jogos sérios* (ORTNER). Mas a cidade que é feita pelos cidadãos ao mesmo tempo os produz: o *fazer cidade* (AGIER, 2011) também é *fazer cidadão*, o que de certo modo retoma uma discussão sobre agência e estrutura. A cidade produz um enquadramento que encerra dinâmicas, que se interpõe aos cidadãos, que os leva a percorrer trajetos e construir redes; simultaneamente, entretanto, essa mesma cidade é reelaborada por meio de práticas inovadoras, desvios de rotas e rearranjos imprevistos. Como um museu, a cidade é amplamente composta por exposições temporárias, embora haja algumas mostras de longa duração.

Como um museu, a cidade é repleta de imagens. Imagens produzidas por ela e que a produz. Imagens de estátuas, monumentos, fachadas, edifícios históricos, museus;

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto e 3 de setembro de 2022.

imagens do tipo cartão postal; imagens de vista da própria cidade. E um conjunto selecionado de imagens que habitam a cidade e a constitui forma o imaginário urbano. Tais imagens dependem da materialidade para se fixar na mente dos cidadãos. Materialidade que, por sua vez, carrega o pensamento daqueles que a produziram ou modelaram. Como em Warburg (2015 [1893]), que via nas obras do Renascimento formas de pensamento da Antiguidade Clássica, é possível investigar na concretude da cidade de São Paulo formas de pensamento anteriores que foram superadas ou permanecem com certa influência no presente por meio da arquitetura, dos monumentos e das obras guardadas e expostas pelos museus.

Essas formas de pensamento do passado frequentemente são quase resquícios arqueológicos que hoje pouco afetam os cidadãos contemporâneos. Eis porque existe a discussão sobre a *ressonância* do patrimônio histórico e cultural nas pessoas do presente (GONÇALVES, 2005). Entretanto, em muitos casos, a *ressonância* existe, mas é negativa, isto é, há repulsa por determinado objeto ou construção conservada como patrimônio, o que se verifica na relação dos cidadãos com vários monumentos públicos. Se por um lado é comum relatos de que muitos monumentos não são percebidos na dinâmica do cotidiano urbano (FREIRE, 1997), por outro lado, alguns deles são particularmente alvos, há muitos anos, de críticas e mesmo de ações que visam a sua destruição ou, no mínimo, a mudança de seu significado.

Nesse sentido, patrimônio, museus e a própria cidade passam a ser interpelados por seu caráter excludente – e também opressor –, pois celebram a memória de grupos específicos tratados como universais. Entra-se, assim, em um debate entre universalismo e particularismo (SCHRAMM, 2014), uma vez que a questão da diferença, assumida por vários movimentos sociais, irrompe contra um ideal de universal que, contraditoriamente, é bastante restrito. E é esse ideal de universal – iluminista, racionalista, humanista, próprio da modernidade – que moldou a formação das cidades e a criação dos museus. Assim, além da luta por direitos – o que leva a discussões sobre cidadania –, há disputas em torno da construção de narrativas, ocupação de espaços – físicos e sociais – e produção de imagens. No caso de alguns museus paulistanos, especificamente, o embate diz respeito a acervos constituídos principalmente em uma época em que a ideologia do momento – primeira metade do século XX – buscava a construção de uma identidade nacional, o que levou a sínteses como a figura do bandeirante (mestiço de indígena com branco) e, posteriormente, a figura do “mulato” (mestiço de negro com branco).

Dados esse contexto, ações iconoclastas, portanto, são constantes, embora com consequências profundas somente em certos momentos históricos. Em 2020, houve pelo mundo afora diversos episódios de derrubadas de estátuas de colonizadores em alguns países em decorrência das manifestações do Black Lives Matter [Vidas Negras Importam] após o assassinato de um homem negro, George Floyd, por policiais nos Estados Unidos. O caso mais notório foi a derrubada, em Bristol, no Reino Unido, da estátua em homenagem a Edward Colston, escravagista britânico do século XVIII. Mas a crítica atual ao colonialismo não se baseia somente em episódios de iconoclastia: no mesmo ano de 2020, no bojo das manifestações em decorrência da morte de George Floyd, o Museu de História Natural de Nova York anunciou a retirada de um monumento dedicado a Theodore Roosevelt da entrada do museu, pois a representação de Roosevelt a cavalo seguido por um indígena e um negro sugeriria homenagem ao colonialismo e ao racismo<sup>2</sup>. Anos antes, em 2015, na Cidade do Cabo (África do Sul), o movimento Rhodes Must Fall [Rhodes Deve Cair], organizado por estudantes universitários, pedia a retirada do monumento de Cecil Rhodes – um representante, como político, do imperialismo britânico na África do Sul no fim do século XIX – do *campus* da Universidade da Cidade do Cabo [em inglês, University of Cape Town – UCT].

Se ações contra estátuas e museus – críticas, depredação ou mesmo atos simbólicos – não são propriamente fatos circunscritos aos últimos anos, a associação desses monumentos ao colonialismo marca um ponto de inflexão em relação a ações passadas. Isso porque ocorre no contexto de posturas críticas reelaboradas (pós-coloniais, anticoloniais, contracoloniais ou decoloniais) em que há convergência de certas proposições teóricas acadêmicas com as lutas de movimentos sociais de diversas abordagens. Movimentos antirracistas, feministas, pró-LGBTQIA+, indígenas, entre outros, veem na luta contra o colonialismo (ou suas consequências) um ponto em comum para propostas de mudança social. Mesmo os trabalhadores, sobretudo das várias modalidades de emprego precário surgidas com as novas plataformas digitais, mostram novas configurações de mobilização. A cidade, assim, se mostra não apenas um “palco” de lutas, mas um ator social relevante, já que mediante a indignação ou

---

<sup>2</sup> Ver: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/22/museu-de-ny-anuncia-retirada-de-estatuade-theodore-roosevelt.ghtml>. Acesso em: 19 jan. 2022.

repulsa – um tipo de ressonância, portanto – que causa com alguns de seus monumentos, vistos como produtos de demonstração de poder típico de um modo de pensamento colonial, promove mobilizações em que há reconfigurações de ideias e agrupamentos.

Especialmente ao se falar de monumentos, e também de museus, cabe basear a reflexão a respeito da cidade também por uma perspectiva que envolve a relação com os objetos, enfoque este presente desde a origem da antropologia, mas retomada nas últimas décadas, pelo menos com mais ênfase nos anos 1990, sobretudo por meio de Alfred Gell – mas não só –, que estabelece uma nova antropologia da arte. A proposta deste texto, em certo sentido, é fazer uma aproximação dessa abordagem com os estudos urbanos, em particular a antropologia da cidade, ao analisar alguns eventos relacionados a intervenções (permitidas ou não) em monumentos e museus da cidade de São Paulo. Assim, a cidade pode ser pensada levando em consideração os artefatos que dela fazem parte e sobre ela falam. Nesse sentido, o conceito de *agência* é fundamental, sobretudo dentro da abordagem concebida por Gell (2018 [1998]), que localiza a agência mediada pelos objetos. É por meio deles que os agentes se relacionam, embora muitas vezes os objetos possam ser vistos eles mesmos como agentes. Mas também é preciso considerar a dimensão do poder e da desigualdade. E para isso as disputas em torno dos monumentos e museus devem ser visto como um *jogo sério*, na proposição de Sherry Otner (1996), para tentar lidar com a clássica oposição entre agência e estrutura.

### **O incêndio de Borba Gato: periferia revolucionária**

Em 24 de julho de 2021, mesmo dia em que ocorria mais uma manifestação na avenida Paulista, com concentração no vão do Masp, contra o presidente Jair Bolsonaro, a cerca de dez quilômetros dali, na região de Santo Amaro, a estátua de Borba Gato foi incendiada; e a ação, reivindicada pelo grupo Revolução Periférica. Na noite do dia 24, imagens impressionantes – fotos e vídeos – da estátua pegando fogo circulavam pelas mídias sociais. Ao acompanhar pelo Twitter, antes que notícias mais detalhadas pudessem ser apuradas, pensei que se tratava de desdobramentos da manifestação da Paulista. Logo, por meio de meus grupos do WhatsApp, mais imagens chegavam sem ainda os esclarecimentos sobre o ato, mas em meio a muita comemoração. Algumas horas depois, já pude verificar que havia discussões nas mídias sociais sobre a legitimidade da ação. Questionamentos vinham até mesmo de pessoas progressistas, que

pensavam que a queima da estátua seria um ato de infiltrados na manifestação anti-Bolsonaro para deslegitimá-la.

Nos dias seguintes, tal discussão prosseguiu nas mídias sociais e também em publicações diversas, bem como na grande mídia. As posições se dividiam entre aqueles que consideravam a ação um ato de vandalismo (que unia pessoas de direita e de esquerda, com argumentos distintos<sup>3</sup>) e aqueles que compreendiam a ação como legítima e necessária (posição que agrupava majoritariamente pessoas de esquerda). A prisão de Paulo “Galo” Lima, um dos autores da ação, liderança recém-surgida entre os entregadores por aplicativo, acalorou as discussões, colocando ênfase no caráter racista (e de classe) da repressão em consequência da queima do monumento, sobretudo com a prisão em seguida de sua companheira, Gêssica, que não participou do evento. Galo se apresentou voluntariamente à polícia alguns dias após a ação, em 28 de julho, apenas para prestar depoimento, mas teve sua prisão temporária decretada naquele momento. Também foi responsabilizado pelo ato Danilo “Biu” de Oliveira.

Em posterior entrevista à imprensa<sup>4</sup>, Galo e Biu contaram que se uniram inicialmente em torno da ideia de discutir os símbolos opressores de São Paulo, no contexto de exclusão das periferias do projeto das cidades brasileiras. A princípio espalharam lambe-lambes pelas ruas, mas perceberam que isso não surtiria efeito, o que levou ao incêndio da estátua. Antes desse ato, os amigos haviam se encontrado numa manifestação antifascista, em 2020, em que participaram com as torcidas organizadas. A atuação de mobilização antifascista de Biu dentro da Gaviões da Fiel é que incentivou Galo a organizar uma manifestação, no mesmo ano, para a categoria de trabalhadores da qual fazia parte na busca por direitos: motoboys que fazem entregas por meio de aplicativos. O caráter relacional e situacional das práticas e relações na cidade é que permite entender a circulação de Galo e Biu por agrupamentos diferentes, em manifestações por causa distintas – embora inter-relacionadas –, o compartilhamento de táticas e a formação conjunta de um novo agrupamento.

Se por um lado a queima da estátua de Borba Gato pode ser vista na chave da luta contra o colonialismo, já que os bandeirantes estariam associados a invasores e

---

<sup>3</sup> Ver a esse respeito, por exemplo, o debate entre Vladimir Safatle e Leonardo Avritzer, que mostra posições distintas entre acadêmicos do campo progressista. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/category/temas/boba-gato>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/paulo-galo-borba-gato-fogo-ativismo-danilo-biu>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

exploradores portugueses – uma estátua de Pedro Álvares Cabral foi incendiada um mês depois no bairro da Glória, no Rio de Janeiro, em protesto contra o Marco Temporal<sup>5</sup> –, por outro tem a ver com outras causas, com a dos trabalhadores precarizados. O próprio Galo surgiu no debate público como uma liderança dos entregadores por aplicativo em reivindicação por direitos trabalhistas, negados pelas plataformas digitais que se apoiam em novos modelos de negócio para descaracterizar o vínculo empregatício desses trabalhadores e, logo, seus direitos. Ele próprio faz questão de enfatizar a questão dos trabalhadores em entrevistas e em suas mídias sociais.

De toda forma, é interessante notar que o grupo responsável pelo ato, o Revolução Periférica, reuniu questões de classe (os trabalhadores) e de raça (negros) nessa disputa simbólica pelo espaço urbano com o incêndio de um representante do bandeirantismo. A periferia aparece como amálgama de uma série de opressões a ponto de operar como síntese com potencial revolucionário. Nesse caso, a cidade age como uma organizadora da diversidade, embora em sentido distinto daquele proposto por Ulf Hannerz (2015 [1980]). A periferia, uma consequência da segregação socioespacial, surge como elemento aglutinador na disputa pelos significados do espaço urbano. Só que essa disputa ultrapassa o espaço físico e alcança projeção por meio das mídias sociais. Da materialidade do concreto para a fluidez do meio digital, as imagens se propagam numa velocidade sem precedentes.

O monumento em homenagem a Borba Gato foi construído na década de 1960 pelo escultor Júlio Guerra, discípulo de Victor Brecheret, com quem trabalhou como ajudante, por exemplo, na estátua de Duque de Caxias, localizada na praça Princesa Isabel, na região do Campos Elíseos (WALDMAN, 2018). Guerra concebeu a estátua do bandeirante para celebrar também o bairro em que nasceu, Santo Amaro, outrora uma cidade vizinha e independente. Assim, Borba Gato seria o representante ilustre de Santo Amaro, assinalando a importância do local para a cidade. A relação da estátua com a cidade, contudo, não para por aí. Para a sua construção, o escultor aproveitou os antigos trilhos de bonde, desativado pela reforma urbana, como enchimento da obra. De certo modo, tanto no aspecto simbólico quanto material a cidade é que alimentou a realização do monumento.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <[https://cultura.uol.com.br/noticias/37540\\_estatua-de-pedro-alvares-cabral-e-incendiada-e-pichada-no-largo-da-gloria-em-protesto-a-pl-490.html](https://cultura.uol.com.br/noticias/37540_estatua-de-pedro-alvares-cabral-e-incendiada-e-pichada-no-largo-da-gloria-em-protesto-a-pl-490.html)>. Acesso em: 20 jan. 2022.

E como performance artística, de certo modo, a ação pode ser compreendida<sup>6</sup>. A chamada “guerra das estátuas”, um fenômeno global (como os casos mencionados anteriormente), se aproveita do impacto das imagens, que em minutos pode atingir qualquer lugar do mundo pelas mídias sociais, para estabelecer uma disputa pelo imaginário. Embora, como já dito, as ações iconoclastas não sejam uma novidade, elas assumem uma dimensão muito maior com os meios digitais. Se antes uma ação como o incêndio da estátua de Borba Gato podia ser compreendida como uma intervenção artística apenas com base na obra chamuscada (em interpretação gelliana, como será visto adiante), agora é toda a sua realização que ganha protagonismo.

No caso de Borba Gato, há dois aspectos que merecem ser apontados. Um deles diz respeito aos significados atribuído à obra, que não são os mesmos para os habitantes da cidade e passam por constante mudança, como bem demonstrado por Waldman (2018). Há a intencionalidade inicial, presente na proposta de Júlio Guerra, de utilizar a figura de um bandeirante, já consolidada no imaginário urbano local, para enaltecer uma região específica da cidade. Borba Gato, assim, assume as características de desbravador, numa síntese do bandeirantismo em sua figura. Justamente por essa síntese, a ele é atribuído todo o tipo de acusação que, embora tenha suporte factual no que se refere aos bandeirantes em geral, não se aplica propriamente ao seu caso. Ao menos pelo que consta nos registros históricos, Borba Gato, embora acusado do assassinato de um fidalgo espanhol, não se envolvera no aprisionamento de indígenas (AZEVEDO MARQUES, 1952). Entretanto, como sua figura foi talhada na estátua para sintetizar o imaginário bandeirante, a atribuição de genocida recai sobre ele por meio de associações que grupos contestadores de tal imaginário oficial, na busca de desfazer o heroísmo dos bandeirantes. De fato, essa imagem sempre esteve em disputa, sendo que mesmo nas primeiras representações dos bandeirantes – sobretudo as encomendadas pelo Museu do Ipiranga – havia aquelas em que ressaltavam o caráter heroico das bandeiras e aquelas que retratavam a sua vulnerabilidade (WALDMAN, 2018).

O outro aspecto diz respeito à forma como a estátua de Borba Gato age sobre o espaço urbano e sobre os cidadãos. Trata-se, portanto, de uma questão de agência e não apenas de representações ou significados, embora seja difícil separar uma coisa da outra

---

<sup>6</sup> O jornalista e crítico de arte Oliver Basciano, em artigo publicado pela *ArtReview*, enfatizou a coreografia da ação, desde o empilhamento de pneus aos pés da estátua até captura de imagens e sua disseminação pela conta no Instagram do Revolução Periférica, que funcionou como uma central de propagação de fotos e vídeos. Disponível em: <<https://artreview.com/the-burning-of-a-bandit-brazil-enters-the-statue-wars>>. Acesso em: 24 jan. 2022.

(como Gell pretendeu fazer). Seguindo uma análise gelliana, é possível verificar uma série de mediações de agência na confecção do monumento que homenageia Borba Gato. Apesar da atuação de Júlio Guerra não só como executor mas como proponente da obra (doada ao município), quando passamos pela estátua em Santo Amaro o que se destaca não é a habilidade na sua execução – de fato, esse ponto é motivo de inúmeras controvérsias –, e sim o que originou a sua fabricação. E o que está por trás da fabricação da estátua é o imaginário bandeirante. Portanto, aqui é um caso em que um protótipo – isto é, o imaginário – é a origem da agência. Quando um protótipo age sobre o artista, este tem pouco espaço de atuação, já que cabe a ele tão somente executar uma imagem já pré-concebida. No caso do imaginário como protótipo, essa imagem é dada socialmente.

De certa forma, ao incendiarem a estátua de Borba Gato, Galo e Biu atuaram como a sufragista Mary Richardson, descrita por Alfred Gell (2018 [1998]) pelo fato de ter esfaqueado com uma faca de cozinha, em 1914, a obra *Vênus ao espelho* (Vênus “Rokeby”), de Velázquez, quando esta exposta na National Gallery, em Londres. Baseado no estudo de David Freedberg (2021 [1989]) sobre idolatria e iconoclastia, Gell traça um paralelo entre a mulher retratada no quadro por Velázquez (Vênus) e Emeline Pankhurst, ativista britânica cuja prisão inspirou o ataque de Richardson na National Gallery. De acordo com Gell, o ataque da sufragista no museu contra a obra do pintor espanhol criou uma nova obra de arte, a *Vênus ao espelho “esfaqueada”*, que apesar de ter existido por apenas alguns meses – antes de ser substituída, nas palavras de Gell, pela “*Vênus ao espelho restaurada*” (idem, p. 108) –, a versão da sufragista sobreviveu por meio da reprodução fotográfica, que inclusive consta no livro de Freedberg.

Em sua análise, Gell aponta para o fato de a intervenção de Richardson, vista aqui também como uma artista, na obra de Velázquez, produziu uma duplicação completa do protótipo: Vênus (na obra de Velázquez) e Emeline Pankhurst (na obra de Richardson). Mas para se ter uma ideia do nexos da arte por inteiro, é preciso ver as bifurcações decorrentes para além da duplicação dos artistas e dos protótipos, incluindo também a duplicação dos índices (*Vênus ao espelho* em seu estado intacto e a *Vênus ao espelho “esfaqueada”*) e dos destinatários (Mary Richardson e o público de arte que viu a ação com indignação). Como bem observado por Susanne Küchler e Timothy Carroll (2021), a ação da sufragista tornou a imagem ainda mais poderosa ao colapsar duas imagens não relacionadas anteriormente (Vênus e Pankhurst), o que demonstra que a



despeito das redes sociopolíticas que podem ser traçadas com base no episódio para além das obras, tais conexões sociais residem, em última instância, no próprio índice (o objeto de arte).

Voltando ao incêndio de Borba Gato, é possível analisar os aspectos envolvidos de maneira semelhante. Primeiramente, tem-se uma estátua construída por Júlio Guerra em homenagem tanto a Santo Amaro como ao bandeirante Borba Gato, nascido nessa localidade. Borba Gato é retratado como filho ilustre de Santo Amaro. E é ilustre porque é entendido como um símbolo do bandeirantismo, que teria desbravado o país, abrindo caminho para o progresso. Esse é o protótipo que agiu sobre o escultor, ou seja, um imaginário relativo aos bandeirantes e de seu suposto papel na construção de uma civilização brasileira a partir de São Paulo levou o artista a escolher um “filho da terra” para homenageá-la. Erigida no espaço urbano, o monumento, como índice – não só da ação do escultor, mas também da agência do imaginário bandeirante que o levou a construir a escultura –, se impõe aos passantes ou habitantes da cidade, destinatários de tal obra.

Galo e Biu, moradores de áreas periféricas da cidade e perturbados pela exclusão e opressão tanto racial quando de classe, veem a estátua de Borba Gato não apenas como símbolo de tal opressão. A agência emanada pelo monumento, enquanto índice, por meio da abdução, liga a estátua de Júlio Guerra aos bandeirantes, vistos agora, por uma parcela significativa das pessoas, não como desbravadores, mas como genocidas de povos indígenas e colonizadores. Com o objetivo de compartilhar sua visão com as pessoas de onde vivem decidem incendiar a estátua, sabendo que tal ato terá grande repercussão na mídia. Ao lançar fogo na estátua, buscam fazer o índice sofrer, numa espécie de feitiçaria indicial ao contrário, de maneira parecida com que os descendentes atuais de negros e indígenas massacrados e escravizados pelos antigos bandeirantes e portugueses sofrem vivendo nas margens da cidade e do sistema político-econômico. Nesse ato, produzem um novo protótipo, ou melhor, vinculam a estátua a um novo imaginário, que é a inspiração por trás da ação iconoclasta. O protótipo, nesse caso, é um imaginário em que a pobreza, o racismo e várias formas de opressão têm como raiz a colonização europeia, direta ou indiretamente (como no caso dos bandeirantes).

Da mesma forma que ocorreu com a *Vênus ao espelho “esfaqueada”*, o *Borba Gato “incendiado”* só durou por algum tempo antes de sua restauração. Na verdade, a obra propriamente dita foi a imagem do monumento em chamas, capturada em foto e vídeo por várias pessoas, que circulou, e ainda circula, pelas redes sociais e pela mídia

tradicional. Essa imagem da estátua em chamas se junta a outras, veiculadas por memes na internet e lambe-lambes pela cidade, muito bem compiladas por Waldman (2018), e ajuda a vincular o monumento a outros protótipos, em geral variações do mesmo imaginário que tem conectado os bandeirantes a fenômenos históricos de exploração de pessoas e do meio ambiente.

### ***Monumento às bandeiras: Brasil Terra Indígena***

Em 2020, entre 24 e 30 de julho, o Monumento às Bandeiras foi alvo de uma intervenção por meio de projeção a laser. Diferentemente de outras ações ali, vistas como atos de vandalismo – como pichações –, a ação ocorria por iniciativa da própria prefeitura, que lançou o projeto *Vozes Contra o Racismo*. Com curadoria de Hélio Menezes, o projeto contou com a participação do artista Denilson Baniwa, em parceria com o Coletivo Coletores, para, nas palavras da própria prefeitura, “subverter o monumento, símbolo da colonização brasileira, imaginando uma outra história para o Brasil”<sup>7</sup>. A projeção tinha por base um vídeo de animação feito por Baniwa de duração aproximada de cinco minutos<sup>8</sup>.

O artista comentou sobre o processo de elaboração e execução da obra em entrevista para Débora Almeida e Elisa Queiroz (2021, p. 259):

O processo da animação foi a partir de toda essa história que eu já tinha com os monumentos, com o Monumento às Bandeiras, com o Ibirapuera, com o Pedro Álvares Cabral ali em frente. Então fiz a ruína do monumento através da invocação da natureza. Os rios de São Paulo só estão mortos porque a gente não dá tempo deles se curarem. O Tietê ele só não revive porque a gente está constantemente jogando veneno e tóxicos nele. A cidade só não se destrói porque a gente está constantemente tapando buracos que a natureza faz, né?

Ainda que de forma efêmera, a projeção de Baniwa buscou promover uma intervenção no *Monumento às bandeiras* a fim de que se inserisse ali, pelas imagens projetadas a laser, um novo protótipo. Na animação, é possível ver desenhos de animais e rios, que são sobrepostos às figuras esculpidas por Victor Brecheret. Esboçado no início da década de 1920, com apoio de artistas envolvidos na realização da Semana de

---

<sup>7</sup> Disponível em: <[www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-lanca-o-projeto-vozes-contra-o-racismo](http://www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-lanca-o-projeto-vozes-contra-o-racismo)>. Acesso em: 21 ago. 2022.

<sup>8</sup> Disponível em: <[www.behance.net/gallery/104097587/Brasil-Terra-Indigena](http://www.behance.net/gallery/104097587/Brasil-Terra-Indigena)>. Acesso em: 21 ago. 2022.

Arte Moderna de 1922 (AMARAL, 1998 [1970]; WALDMAN, 2018), o monumento somente foi finalizado em 1953 para as comemorações do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo. A obra de Brecheret é uma boa síntese do Modernismo paulistano, que fundiu as vanguardas artísticas europeias com a elaboração de um imaginário bandeirante, formando um padrão estético singular e funcionando para ajudar a estabelecer a imagem da cidade como a “locomotiva” do país. Nas obras do Modernismo em geral, e no monumento de Brecheret em particular, a junção de pensamento e matéria é notavelmente nítida.

Na obra de Brecheret, é possível ver indígenas, negros, brancos juntos numa mesma empreitada: as bandeiras. Entretanto, conforme nos conta Waldman (2018), o conjunto de figuras esculpido pelo artista – em granito vindo de Mauá –, que busca representar “todas as raças” do Brasil, obedece a uma hierarquia com base em uma leitura que vê a obra iniciando-se nos dois bandeirantes da frente que guiam os demais, que carregam uma canoa de monções (expedições fluviais). Embora haja também uma leitura que vê a obra na perspectiva das figuras que empurram a canoa:

Não parece estranho, portanto, que o *Monumento às bandeiras* seja ao mesmo tempo representado segundo uma convenção que o vê a partir da dianteira, e popularmente chamado de “empurra-empurra”, “deixa que eu empurro” e “não empurra”, três referências à canoa que ocupa a parte posterior da obra, da qual foram eliminadas a ânfora e os indígenas guardiões do monumento, presentes na maquete de 1920 (WALDMAN, 2018, p. 226).

Há um protótipo que orienta a execução da obra realizada por Brecheret. Esse protótipo, a imagem que inspira a construção do monumento, é ele próprio constituído de outras imagens, com origem nos ideais do movimento modernista da década de 1920 – quando a ideia inicial do projeto foi elaborada em maquete para o centenário da Independência –, que passa pela criação de uma narrativa de formação do Brasil (e conquista de suas terras) tendo por origem a cidade de São Paulo e, como figura central, o bandeirante. Este é pensado como uma mistura do branco europeu com o indígena brasileiro, o que depois vai dar forma à imagem do paulista, mais contemporâneo, já constituído também pelos vários imigrantes que chegaram à cidade no início do século XX. Não à toa que Brecheret esculpe uma das figuras que formam o monumento tendo por referência a própria imagem, sendo ele um imigrante italiano.

Apesar de o monumento de Brecheret buscar associar as bandeiras a um processo de conquista que uniu brancos, negros e indígenas, a própria obra, por meio da hierarquia que estabelece (com os dois bandeirantes na dianteira a cavalo guiando as outras figuras), estabelece um sentido de progresso, capitaneado pelos bandeirantes, que são seguidos pelos demais. Como obra pública, o que inspirou o monumento foi uma conjunção de ideias, sempre disputadas, desde sua origem como maquete, nos anos 1920, até sua aprovação, em 1936, pelo governador Armando de Salles Oliveira, cercado em sua administração por modernistas que entraram para a administração pública, como Mennochi Del Pichia e Cassiano Ricardo (assessores do governador). A derrota de São Paulo na Revolução de 1932 também deve ser levada em consideração para a retomada do ideal em que concebe São Paulo, e os paulistas, como o farol para o progresso.

Para além dos processos de disputa que acompanham o monumento desde sua concepção para o centenário da Independência, nos anos 1920, sua permanência no espaço urbano tem provocado não apenas sua divulgação por meio de imagens reproduzidas – com vários sentidos, tanto para reivindicar ideias próximas às que deram origem à obra quanto para contestá-la justamente por esses ideais –, mas intervenções diretas, como a *Âncora* do artista Eduardo Srur, instalada próxima à canoa em 2004, ou pichações de vários tipos ao longo dos anos.

Assim, as projeções de Denilson Baniwa se inserem nesse conjunto de intervenções realizadas no monumento de Brecheret. Vale, contudo, tomá-la como exemplo para apontar algo que vai além por uma disputa de significados: trata-se de um poder de agência, de atuar no espaço urbano, deixar marcas e a partir daí construir novos imaginários. Se por um lado as projeções podem ser entendidas como uma ação efêmera na cidade, por outro, elas se perpetuam pelas mídias sociais por meio das reproduções imagéticas, que permitem o contato com o protótipo criado pelo artista indígena com base na obra de Brecheret. Nesse novo protótipo, o monumento é visto como ruína pela qual a natureza – escondida pela cidade – reaparece. Trata-se de um outro imaginário, que não somente busca disputar os sentidos da cidade, mas colocar a sua própria em xeque.

### **Museus como monumentos**

Se a cidade pode ser entendida como um museu aberto, os museus também podem vistos na perspectiva de monumento, o que de fato são. O Museu Paulista

(conhecido como Museu do Ipiranga), por exemplo, é conhecido por estar instalado num edifício-monumento. O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), por sua vez, é conhecido certamente por sua coleção de arte europeia, mas é ainda mais destacado por sua arquitetura, de autoria de Lina Bo Bardi. Os dois museus funcionam como cartões postais e agem sobre habitantes e turistas impregnando neles certo imaginário sobre a cidade.

O Museu do Ipiranga foi construído como um edifício-monumento, e não como museu, para celebrar a Independência do Brasil, no fim do século XIX, na colina onde Pedro I teria declarado a emancipação do país algumas décadas antes. Foi, entretanto, Affonso de Taunay, que dirigiu a instituição de 1917 a 1945, o grande responsável pelo chamado eixo-monumental no interior do edifício, que é constituído por uma série de esculturas e pinturas espalhadas pelo saguão principal, escadaria e salão nobre a fim de contar uma história do Brasil a partir de São Paulo, tendo como inspiração o ideal bandeirante.

E é justamente esse eixo monumental, concebido com base nas mesmas ideias que deram origem ao *Monumento às bandeiras*, que provoca várias críticas ao museu por supostamente defender uma narrativa que defende o genocídio e a escravização de indígenas, numa leitura que tem cada vez ganhado mais força, sobretudo em movimentos sociais. Por esse motivo, no contexto de reflexões para a reabertura do museu em 2022<sup>9</sup>, criou-se o projeto Ocupação Museu do Ipiranga, em parceria com o Serviço Social do Comércio (SESC), que durou de 2017 a 2019, para promover uma crítica ao museu no interior do edifício por meio de grupos artísticos, particularmente envolvidos com experimentos cênicos e performáticos.

Nesses experimentos, como as obras evidentemente não podiam ser atacadas fisicamente elas se tornaram personagens das encenações. Dessa forma, o que agia ali não era mais o protótipo criado por Taunay mas o protótipo concebido pelos artistas, que por meio de performances e às vezes projeções (como a de Baniwa) inseriam sobre as obras imagens anteriores. Tais movimentos podem ser entendidos próximos ao que Mary Richardson fez na tela de Velázquez, embora sem empreender uma destruição física. Vale apresentar trecho do diário de campo do acompanhamento de *Morte e*

---

<sup>9</sup> Desde 2013, o prédio principal da instituição está fechado ao grande público por problemas estruturais.

*dependência na terra do pau-brasil*, um experimento cênico em que atores brancos<sup>10</sup>, em sua maioria, buscaram fazer uma discussão sobre a questão indígena:

A peça prosseguiu com a apresentação dos atores, como de costume. Todos se sentaram no chão dessa vez (o que não ocorre em todas as apresentações). Conforme a fala passava de um ator para o outro, os espectadores ajeitavam o corpo para permanência de frente para aquele que estava com a palavra. A única surpresa ocorreu no momento em que, costumeiramente, Cibele, diretora da peça, se apresentava. Em seu lugar, uma moça guarani, sentada aos pés de Fernão Dias (no suporte da estátua), iniciou sua própria apresentação, só que na língua do seu povo. Todos os espectadores continuaram atentos, muitos admirados, embora seja de se supor que a maioria, como eu, não entendesse uma palavra do que era dito. No fim ela disse algumas palavras que foram repetidas por alguns membros da peça. Cibele não se apresentou depois disso<sup>11</sup>. A encenação seguiu conforme a última que eu havia visto. Houve uma breve explicação no *flip-chart* e depois fomos levados à escadaria, onde se passaria a parte do quadrado (cena em que um funcionário não consegue chegar à reunião marcada por seu chefe). No final dessa parte, como acontecera das outras vezes, os atores desceram para o *hall* a fim de simularem o *xondaro*<sup>12</sup>. Dessa vez, contudo, com a participação dos jovens guarani (com eles em cena, ficou claro para mim a questão da esquivagem em vez do confronto direto – parte da visão de mundo guarani –, que é o que permeia a narrativa da peça). O restante da peça seguiu, com algumas variações, o roteiro das apresentações anteriores. A principal diferença era a presença dos jovens guarani tocando os instrumentos, principalmente chocalhos, mas também violão e flauta. Outra diferença foi a substituição da discussão sobre a questão de “ter medo da morte mas não ter medo da fome” por uma discussão baseada na fala de uma liderança indígena projetada no museu: ele dizia que o céu vai cair da forma como os brancos têm agido em relação aos indígenas e ao meio ambiente. Cibele então perguntou se era isso que o branco queria, que o céu caísse. Nesse momento houve intervenção do público. Um rapaz disse que talvez não fosse uma questão de querer, mas de saber que isso estava para acontecer. Daí surgiram outras falas, mais ou menos nesse sentido. Outra diferença significativa na encenação foi a substituição da parte em que havia a apresentação de atrocidades cometidas contra os indígenas por parte do Governo Militar, baseado em dados de um documento conhecido como Relatório Figueiredo (que se tornou conhecido pela Comissão da Verdade), pelo relato da jovem guarani que havia se apresentado em sua língua no início da peça. Dessa vez, ela falou em português, e contou uma história sobre um homem de seu povo, hoje já idoso, que fora escravizado no Paraná na juventude. Seu relato trazia indicações

---

<sup>10</sup> Na apresentação em questão foram convidados alguns jovens do povo guarani para participar da performance.

<sup>11</sup> Cibele, nas encenações anteriores, costumava apresentar-se como descendente de Fernão Dias, aos pés da respectiva estátua.

<sup>12</sup> *Xondaro* é uma dança ritual guarani marcada pela esquivagem, o que muitas vezes pode lembrar a capoeira.

de algumas condições pelas quais esse homem havia vivido, como ter de passar o dia numa espécie de jaula em decorrência de seu atraso para o trabalho na lavoura (não ficou claro quem escravizava, contudo). Ao terminar a peça, pensei que haveria uma roda de conversa. Mas não foi o que aconteceu. Após perceber que estava chovendo, Cibele, em vez de sugerir a conversa, pediu que aproveitássemos o fato de não podermos sair para fazer uma atividade. Um jovem guarani então começou a tocar violão e todos nós, de mãos dadas, começamos uma pequena dança em que apenas se movimentava sutilmente os pés. Depois de alguns minutos, por fim, a atividade terminou e as pessoas começaram a dispersar-se. Num primeiro momento, pequenos grupos foram formados, principalmente ao redor de alguns participantes da peça. Aos poucos algumas pessoas foram saindo, mesmo com a chuva, então um pouco menos pesada, do lado de fora (29 de abril de 2019).

Vale inferir que as obras e o próprio edifício não eram apenas personagens nem que o museu era somente palco da encenação. Todos esses elementos eram eles próprios parte do protótipo, isto é, inspiração para a produção artística. Como parte da parceria entre o museu, o SESC e os coletivos que participaram dos experimentos estava a ideia de que as propostas de performance dialogassem com o edifício-monumento, justamente para propiciar um momento de reflexão por parte do museu levando em consideração o desejo institucional de acolher uma diversidade de públicos a partir de sua reabertura. Portanto, foi com base na relação com os objetos presentes no museu e com a própria materialidade do edifício que as encenações puderam ser desenvolvidas.

A temática da diversidade tem preocupado muitas instituições, sobretudo as museológicas, que buscam cada vez mais se inserir no debate, frequentemente expondo parte de suas fraquezas. Se é difícil determinar o que de fato é genuíno nessas iniciativas, ao menos é possível constatar suas realizações e refletir sobre seus possíveis desdobramentos. O MASP, por exemplo, tem empreendido uma orientação curatorial que busca uma “descolonização” da arte, que inclusive foi tema de um ciclo de palestras. É interessante, entretanto, perceber que nem sempre as atividades se encerram no interior do museu (embora isso se dê quase sempre). Destacou-se durante a exposição *Histórias afro-atlânticas*, em 2018, a instalação *Onde estão os negros?*, da Frente 3 de Fevereiro. Consistia em uma bandeira branca com a frase (título da obra) em preto, que ficou pendurada durante alguns meses na fachada do edifício do museu projetado por Lina Bo Bardi (e também por um período no Instituto Tomie Ohtake, que fez a exposição em parceria com o MASP).

É importante ressaltar que essa intervenção visou o prédio em sua dupla função: como museu e como monumento. Enquanto museu, a frase levava à reflexão sobre a ausência de pessoas negras tanto visitando as exposições quanto trabalhando nelas (apesar de raras exceções). Como monumento, a bandeira interveio visualmente, inserindo um novo protótipo na arquitetura. Não era mais, ou somente, o imaginário modernista que inspirou a arquiteta italiana que agia sobre aqueles que passavam pela Avenida Paulista e viam a faixa; trazia-se agora um imaginário que remete à desigualdade racial existente no país e que se revela de diversos modos, um deles é a não participação da parcela negra da população em atividades culturais tidas como de elite. Novamente, apesar de efêmera, a intervenção se propagou pelas mídias sociais e pela chamada grande mídia, chegando mesmo a estar na contracapa do catálogo da mencionada exposição.

### **Considerações finais**

O contexto de contestação cada vez mais crescente, impulsionado pelas mídias sociais, de uma simbologia espalhada pela cidade coloca objetos de arte, seja no interior dos museus, seja enquanto monumentos (pensando que museus vistos como são monumentos), no centro de debates contemporâneos relacionados à cidade e à experiência urbana. Com base em uma perspectiva da antropologia da cidade, em que esta não é vista somente como cenário mas como agente em processos sociais, é possível olhar para o espaço urbano como se fosse um grande museu aberto, repleto de objetos e artefatos na forma de monumentos. E é mediante as disputas, entendidas como um *jogo sério*, em torno de monumentos e museus que o imaginário urbano é constantemente reformulado.

Entretanto, em vez pensar essas disputas como processos ou ações de ressignificação, parece mais pertinente pensá-las em termos de agência e dos nexos de causalidade. Ao incendiar a estátua de Borba Gato, Galo e Biu não estavam “ressignificando” o monumento; estavam, na verdade, inserindo um novo protótipo naquele artefato, assim como fizeram outros artistas e ativistas em intervenções nesse monumento ou em outros, como o *Monumento às bandeiras*. A ideia de uma ação tendo como alvo um dado objeto de modo a vinculá-lo a outro(s) protótipo(s) aparentemente produz uma explicação mais satisfatória do que dizer que esse objeto foi “ressignificado”. Isso porque o objeto em questão ainda carrega o protótipo anterior; ele



não perde um “significado” anterior para adquirir um novo. As controvérsias levantadas sempre que ações como as analisadas aqui ocorrem demonstram exatamente isso.

Se observar tais fenômenos em termos de agência em vez de produção de significados pode oferecer explicações mais precisas, é válido, contudo, alertar, em concordância com Menezes (2015) para o problema da separação entre agência e representação ou simbolismo, como na proposta de Gell (2018 [1998]). O protótipo, entendido como uma imagem que inspira o artista, pode ele mesmo ser símbolo de outra coisa, ou melhor, uma síntese de um imaginário mais amplo. A estátua de Borba Gato não é apenas o índice da imagem desse bandeirante, mas o índice de certo imaginário bandeirante resumido na sua figura. Da mesma forma, o *Monumento às bandeiras* não é apenas a descrição material de uma imagem na mente do escultor, e sim um amálgama de imagens sobre a formação do Brasil. De qualquer modo, apesar de seus limites, a proposta gelliana, além de instigante, merece atenção em sua potencialidade para analisar as relações contemporâneas entre a cidade e seus monumentos.

## Referências

AGIER, Michel. *Antropologia da cidade – lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

ALMEIDA, Débora Caroline Viana; QUEIROZ, Elisa Vieira. “Entre vistas, mundos e rios: arte e tecnologia digital na pussanga de Denilson Baniwa”. *Palíndromo*, vol. 13, n. 29, p. 250-267, jan.-abr. 2021.

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998 [1970].

AZEVEDO MARQUES, Manuel Eufrásio de. *Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos e noticiosos da Província de São Paulo*. Tomo II. São Paulo: Livraria Martins Editora: 1952.

FREEDBERG, David. *The Power of Image*. Chicago: University of Chicago Press, 2021 [1989].

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC; Annablume, 1997.

GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu, 2018 [1998].

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios”. *Horizontes Antropológicos*, ano 11, n. 23, jan.-jun. 2005, p. 15-36.

HANNERZ, Ulf. *Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana*. Petrópolis: Vozes, 2015 [1980].

KÜCHLER, Susanne; CARROLL, Timothy. *A Return to the Object: Alfred Gell, Art, and Social Theory*. Nova York: Routledge, 2021.

MENEZES, Hélio. “Atravessando fronteiras: uma releitura da Antropologia da Arte proposta por Alfred Gell a partir de um Ibiri de Mestre Didi”. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, vol. 22, n. 1 e 2, p. 104-123, jan./dez. 2015.

ORTNER, Sherry B. *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture*. Boston: Beacon Press, 1996.

SCHRAMM, Luanda Dias. *Entre o universalismo e o particularismo: novos espaços da cidadania contemporânea*. 249f. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Instituto de Ciência Política, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

WALDMAN, Thaís Chang. *Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo*. 319f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

WARBURG, Aby. “*O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*” [1893]. In: Waizbort, Leopoldo (org.). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.