

Marielle Franco e os suportes de contra memória :

centelhas a partir do fogo em Borba Gato¹

Lilian Alves Gomes - IUPERJ/UCAM

Patrícia Lânes - PPCIS/UERJ

Palavras-chave: monumentos, contra memória, Marielle Franco.

Considerações iniciais

Em julho de 2021, manifestantes atearam fogo em pneus espalhados nas proximidades da estátua do bandeirante Borba Gato, em São Paulo, envolvendo-o em uma aura de fogo e fumaça. Dias depois, na mesma cidade, o painel em homenagem à Marielle Franco, situado no “Escadão” atualmente conhecido pelo nome da vereadora, amanheceu manchado de tinta vermelha e pichado com a inscrição “Viva Borba Gato”, o número “666” e o desenho de um pênis. Ainda no contexto de resposta ao ataque ao bandeirante, o antimonumento em homenagem ao líder comunista Carlos Marighella foi coberto por tinta vermelha. Como pode ser visto, centelhas do incêndio provocado na estátua do bandeirante atingiram outras homenagens feitas em diferentes suportes no espaço público.

O contexto mais imediato do ato no monumento de Borba Gato foi o de manifestações contrárias ao presidente do Brasil, realizadas no mesmo dia em diversos estados do país. As ações envolvendo monumentos, contudo, inserem-se em tecido mais amplo, marcado pela contestação de celebrações que exaltam personagens da colonização de povos africanos, indígenas e outros não brancos. A trama de tal tecido é formada por iniciativas internacionais e tem sido bastante mobilizada na esteira dos movimentos #BlackLivesMatter (#VidasNegrasImportam), deflagrados no contexto de luta contra a violência policial direcionada a pessoas afro-estadunidenses.

Diante do exposto, a presente comunicação tem como propósito analisar conflitos de memória no espaço público, evidenciando como e quais objetos eles colocam em conexão.

¹ Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto a 03 de setembro de 2022.

Para tanto, observamos homenagens em suportes diversos e as ações que as têm colocado no centro do debate sobre a presença de figuras públicas no meio urbano. Nossa atenção se voltará principalmente às intervenções que transformam muros, estátuas e outras superfícies em suportes de contra memória.

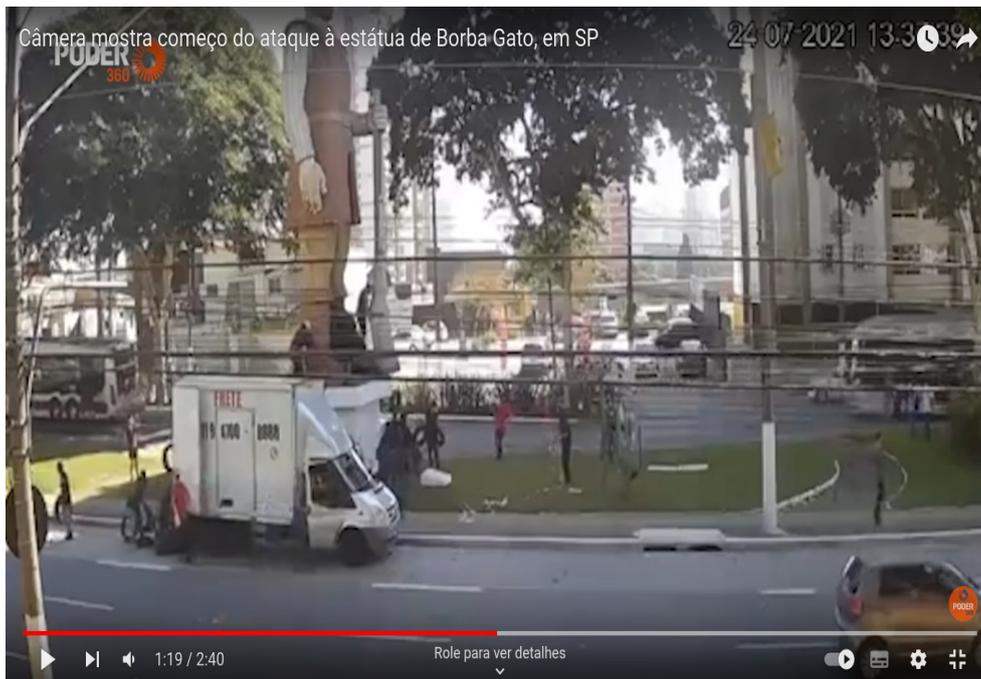
Em continuidade à reflexão já iniciada (Lânes e Gomes, 2021), pretendemos dar prosseguimento à análise sobre objetos, imagens e eventos memoriais que homenageiam Marielle Franco. Estes têm se pluralizado pelas ruas de diferentes cidades desde o assassinato da vereadora e ativista dos direitos humanos em 2018. Interessamo-nos ainda pelos processos de viralização, no ambiente digital, das ações, aparentemente efêmeras, em torno de monumentos e objetos afins. Desse modo, buscaremos evidenciar suportes, processos e narrativas que se inserem em embates políticos contemporâneos, modulados por violências e resistências resultantes da atualização de relações coloniais de raça, gênero e de classe.

Borba Gato

As imagens de Borba Gato em chamas foram largamente difundidas pela imprensa no dia 24 de julho de 2021, quando manifestantes atearam fogo em pneus que colocaram na base do monumento, localizado na região centro-sul de São Paulo. Apesar do apelo visual da estátua em chamas, para que possamos abordar a materialidade específica dessa homenagem a um bandeirante, bem como o engajamento de outros corpos em relação a ela, é relevante acionar cenas prévias ao fogo. Uma câmera de monitoramento registrou o momento de chegada dos autores do ato em um pequeno veículo de carga².

A captura de tela abaixo, ainda que (ou sugestivamente) ‘decapitando’ Borba Gato, traz um um ângulo interessante para a visualização das dimensões do monumento em relação às coisas e pessoas ao seu redor. A estátua, concebida pelo escultor Júlio Guerra no final dos anos 1950, tem 13 metros de altura. A observação da movimentação dos manifestantes em torno dela, todos vestidos de preto, aciona a imagem de “trabalho de formiguinha”. Isso se dá em função não só da discrepância de tamanho entre eles e a estátua, mas pela agilidade e sinergia do trabalho coletivo empreendido.

2 <https://www.youtube.com/watch?v=5sPXvfxY4G8>



Para a colocação de pneus foi necessário que algumas pessoas ficassem no nível do chão lançando esses objetos para outras, que subiram na base da estátua. Essa estrutura que ‘eleva’ o monumento é maior que as pessoas que estavam em ação, o que demandou esforço delas para lançar os pneus. Ao bater no alto da base, alguns deles rolavam de volta para as pessoas que estavam no nível do chão, o que requeria que fossem jogados novamente para quem os organizava na estrutura.

O tamanho da estátua que foi alvo da ação não é a única característica alinhada com certo modelo de estatutária pública que busca moldar a memória coletiva literalmente de cima para baixo. Nesse modelo, a escala é hierática, ou seja, baseada na importância relativa: quanto mais importante é uma imagem, maior ela é em relação às imagens que a rodeiam. Formas verticalizadas, de caráter fálico e sentido épico contribuem para que personagens encarnem senso de poder. Esse senso é reiterado pela presença de armas, uniformes militares e, não raro, cavalos, que elevam mais ainda as estátuas dos homenageados montados em relação às pessoas.

Voltemos às particularidades de Borba Gato. Inaugurado em 1963, trata-se do último grande monumento em homenagem a um bandeirante instalado em um logradouro público na capital paulista (WALDMAN, 2019). A espingarda que o bandeirante segura pelo cano se estende da altura de seu peito (tronco?) até o chão, configurando-se assim, como mais um elemento erético do conjunto. Suas botas, como pode ser visto, também excedem em muito à altura de uma pessoa.

O gigantismo dos elementos que compõem a estátua nos permite imaginar que, caso ela pudesse se movimentar, esmagaria facilmente - e a cada passo - o que encontrasse pela frente. Na história em quadrinhos criada por Luiz Gê, em 1985, analisada pela antropóloga Thais Waldman (2019), o bandeirante sai do pedestal e em seu deslocamento pisoteia um carro em movimento. A autora mostra que a estátua inspirou outros enredos, como o “julgamento popular do Borba Gato”, realizado no Dia do Índio, em 2008, e anunciado em um cartaz que cobriu uma das faces da base da estátua.

O júri popular declarou Borba Gato culpado pelos seguintes crimes: homicídio qualificado de negros, índios e brancos; promoção de trabalho escravo de negros e índios; estupro de mulheres negras e índias; apropriação indébita de riquezas e poder; e porte indevido e ofensivo de armamento pesado em espaço público. (WALDMAN, 2019, p. 10)

Se no enredo do quadrinista citado acima a destruição causada pelos passos da estátua na São Paulo dos dias atuais é ficcional, por meio do veredito do julgamento popular somos lembrados que as atrocidades causadas pelas andanças dos bandeirantes estão marcadas na história de certos grupos da população brasileira. E seu poder de aniquilar indígenas e quilombolas segue sendo lembrado em sua presença armada. Como também mostra Waldman, o monumento foi acorrentado um mês após esse julgamento. A autora elenca ainda como Borba Gato figurou em anúncios imobiliários, em memes, em intervenções urbanas diversas e em debates sobre sua estética - cafona e monstro para uns, próxima da arte de Aleijadinho e dos “bonecos populares” na visão de seu criador.

O incêndio provocado na estátua em meados de 2021, portanto, se insere em uma cadeia de atos que relativiza a ideia de invisibilidade dos monumentos. É frequente a percepção que, de tão presentes sob nosso olhar cotidiano, esses artefatos passariam despercebidos. O escritor austríaco Robert Musil escreveu que transformar algo - uma pessoa, um evento, uma coisa - em monumento é também uma forma de esquecimento. Foi comentando Musil que Michael Taussig (1999) argumentou sobre desfigurações de monumentos como ativadores de suas potências. Como o autor nos lembra, o amor a monumentos, bandeira e outros símbolos é despertado, sobretudo, quando eles são atacados. E quais processos sociais engendram e são engendrados por tais artefatos para que essas situações sejam deflagradas?

Ao abordar as estátuas de colonizadores europeus em território africano, Achille Mbembe (2018) argumenta que a inscrição da dominação se dá nos corpos colonizados e também no espaço, agente formador do imaginário. “Extensão escultural de uma forma de

terror racial” (p. 226), os artefatos em questão fundem objetividade, subjetividade e mortalidade com vistas a funcionar como “ritos de evocação de defuntos” (p. 227). Nessa perspectiva,

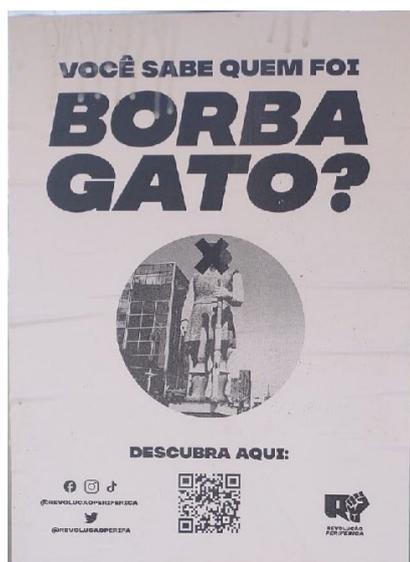
A presença desses mortos funestos no espaço público tem por objetivo fazer com que o princípio do assassinato e da crueldade que personificaram continue a assombrar a memória dos ex-colonizados, a saturar o seu imaginário e os seus espaços de vida, neles provocando, assim, um estranho eclipse da consciência e impedindo-os, ipso facto, de pensar com clareza. (p. 227)

Ou seja, o excesso de presença dos monumentos - que, paradoxalmente, ensejaria que eles não fossem notados - diz respeito a uma forma cotidiana de expressão de poder que pouco a pouco mina a capacidade de reflexão e, por conseguinte, ação. Trata-se, assim, de um mecanismo com ação paulatina no processo de conformação de subjetividades. Esse processo, entretanto, não é modulado apenas pela sujeição e indiferença ao entorno, como tem evidenciado uma série de eventos deflagrados - em diversas partes do mundo - pelo caráter conflitivo da relação com as estátuas.

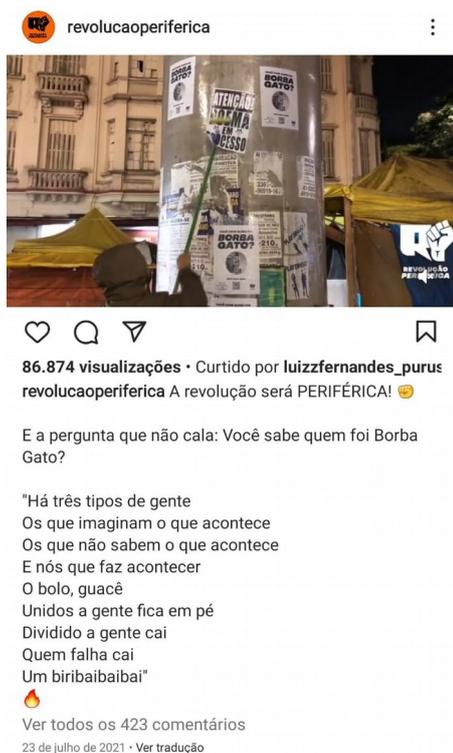
A ação de queimar Borba Gato foi composta por uma série de intervenções. No dia anterior ao ato, cartazes com a pergunta “Você sabe quem foi Borba Gato?” foram colocados em locais públicos de São Paulo. O material gráfico em questão continha ainda uma fotografia da estátua com a cabeça coberta por um X e a indicação “descubra aqui”, que direcionava o olhar do leitor para a conta @revolucaoperiferica em aplicativos (Facebook, Instagram, Spotify e Twitter), um QR code e uma logomarca contendo a letra R, com um punho cerrado ao lado e embaixo, as palavras Revolução Periférica.

A técnica utilizada para fixar os cartazes foi o lambe-lambe, em que o nome já nos lembra que uma ação, no caso, colar, constitui importante parte da intervenção. O fato da peça gráfica poder ser preparada antes, diferentemente do grafite, permite que a ação seja rápida e o risco de flagrantes por agentes de segurança seja menor. Um vídeo mostrando a aplicação dos lambes em locais estratégicos - como muros, postes de rua e pilastras de estações de transporte público - foi o conteúdo da primeira postagem da conta de Instagram que podia ser acessada por meio da leitura do QR code disponibilizado nos cartazes³.

3 <https://www.instagram.com/revolucaoperiferica/>



Apenas um dos lambes cuja aplicação foi mostrada no vídeo não trazia conteúdo sobre Borba Gato. Esse cartaz em questão alertava: “Atenção, poema em processo”.



No início dessa seção do texto mencionamos uma câmera de monitoramento que flagrou a organização dos pneus na base do Borba Gato pelos manifestantes. Os integrantes

do Revolução Periférica, contudo, foram acompanhados por fotógrafos e cinegrafistas que produziram registros próprios do desenrolar da ação, incluindo o momento em que foi estendida uma faixa com o nome do grupo e a frase “a favela vai descer e não vai ser carnaval”⁴. Esses registros “de dentro” do ato se multiplicaram a partir do Instagram. A segunda postagem da conta @revolucaoperiferica foi um vídeo com a estátua em chamas, acompanhado da legenda “FOGO NOS RACISTAS na práxis”.

Assim, em contraposição ao enquadramento da mídia hegemônica que noticiou o ato como ação criminosa e de vandalismo, as imagens no perfil @revolucaoperiferica circularam em articulação com a divulgação das motivações do grupo. Com a prisão do entregador Paulo Lima, conhecido como Paulo Galo e também Galo de Luta, integrante do Revolução Periférica, a conta foi utilizada para reivindicar sua liberdade. Ao se entregar à polícia, o ativista declarou à imprensa que o intuito da ação foi “abrir o debate para que as pessoas agora possam decidir se elas querem uma estátua de treze metros de altura que homenageia um genocida e um abusador de mulheres.”⁵ Já em liberdade, Galo provocou “a ação direta é o quê, além de uma faísca?”⁶

O combustível do ato que reacende a estátua monumental na esfera política revela-se não só pelo fogo, mas pelos corpos que se mobilizam, expostos à possibilidade de repressão violenta, em torno de Borba Gato. A atuação do Revolução Periférica se dá através da colocação dos lambes e da escolha do conteúdo gráfico deles; do ateamento do fogo em toda sua amplitude e complexidade; mas também do controle relativo da produção das imagens sobre a ação direta organizada e concluída. Como afirma Judith Butler (2019), as condições de aparição de “corpos em assembleia” em luta por reconhecimento e por uma vida que possa ser vivida “incluem as condições de infraestrutura para a encenação, bem como os meios tecnológicos para capturar e transmitir uma reunião, um encontro, nos campos visual e acústico.” (p. 25) A performance e o controle sobre ela, a produção e antecipação sobre seus enquadramentos possíveis, está no cerne da ação política.

4 Referência à música “O dia em que o morro descer e não for carnaval” (1996) de Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro.

5 “Dos entregadores antifascistas ao fogo no Borba Gato, Paulo Galo quer criar a faísca da revolução”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FN4SLdxYp3Y&t=1161s>

6 idem nota anterior

Marielle Franco

As faíscas da ação na estátua de Borba Gato foram muitas e algumas delas atingiram outros suportes utilizados dedicados à memória de personalidades políticas. Um deles foi o mural em homenagem a Marielle Franco, situado no "Escadão", atualmente conhecido pelo nome da vereadora, localizado na Rua Cristiano Viana, em Pinheiros, na zona oeste de São Paulo. No dia 30 de julho de 2021, o lambe de grandes dimensões contendo o rosto de Marielle e afixado no centro dessa estrutura amanheceu manchado de tinta vermelha e pichado com a inscrição “Viva Borba Gato”, o número “666” e o desenho de um pênis.

O mural em questão foi criado em um local que já era dedicado à arte urbana. O “ponto de grafiteagem”⁷ foi convertido em lócus de recordação à Marielle Franco poucos dias após o assassinato da vereadora e de Anderson Gomes, motorista que a conduzia, em 2018, na região central do Rio de Janeiro. A iniciativa do Coletivo Casa da Lapa⁸ passou, assim, a integrar uma série de homenagens que se propagaram em diversas cidades do Brasil e do mundo após a morte da ativista. Como exploramos em outra reflexão (LÂNES, GOMES, 2020), a biografia, nome e imagem de Marielle foram mobilizados naquele ano ao longo da construção da corrida eleitoral através de suas ideias, frases e imagens, mas também no ataque direto a símbolos que congregam seus valores.

Entre esses, destaca-se a placa “Rua Marielle Franco”, cuja biografia cultural é marcada por notória ‘viralização’ após ter sido atacada e exibida por políticos de extrema direita, então ligados a Jair Bolsonaro. No presente texto importa continuar explorando como a tentativa de retirada de suportes de memória da arena pública não só não leva ao desaparecimento deles, como o próprio ataque é incorporado ao repertório plástico utilizado na mobilização política.

Na leitura realizada por Karen Dolorez e instalada na Ocupação 09 de Maio, em São Paulo-SP, a artista têxtil aplica na parede uma reprodução da placa feita de crochê, em tamanho ampliado. Em seguida, utilizando uma tesoura, divide a obra em duas partes e depois, com agulha e linha, faz uma espécie de sutura para unir os pedaços do objeto partido. E essa junção se torna caminho para o surgimento de uma raiz de onde nascem flores, algumas em formato de seios e vaginas. O processo de instalação da obra foi divulgado no

7 <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2019/03/14/historia-da-escadaria-marielle-franco-em-sao-paulo/>

8 <https://www.youtube.com/watch?v=AzaJJQCrtk>

Instagram em postagem sonorizada com a música Libertação, de Elza Soares e Baiana System, que repete o enredo “eu não vou sucumbir”⁹.



A obra que já nasce reparada nos lembra que a violência que cindiu a placa segue buscando obliterar a lembrança de Marielle. Desse modo, ações de restauração de lambes-lambes e grafites, que podem parecer paradoxais em se tratando de intervenções urbanas, geralmente mais efêmeras, se inserem em um repertório de luta pelo não esquecimento. Esse tipo de mobilização já estava anunciado nos primeiros lambes sobre Marielle colados no Escadão, em 2018. Um deles dizia: “Mulher preta lésbica papo reto, sorriso no rosto, Marielle presente! Pra se inspirar, se mexer, não esquecer”¹⁰.

A imagem de Marielle no Escadão foi parcialmente coberta por tinta vermelha pela primeira vez ainda em 2018, antes do dia das eleições naquele ano. Em resposta, outro lambe com seu rosto “menor, mas sempre sorridente”¹¹ foi afixado. Em 2019, sob alegação de obras de readequação, a Subprefeitura de Pinheiros cobriu os cartazes que ladeavam a foto de

9 <https://www.instagram.com/p/CMif00ul8Yc/>

10 <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/escadaria-de-pinheiros-ganha-retrato-gigante-em-homenagem-a-marielle.ghtml>

11 <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2019/03/14/historia-da-escadaria-marielle-franco-em-sao-paulo/>

Marielle e também os que ocupavam outros muros da escadaria¹². Um senhor - ocupante de uma estrutura que fica embaixo do Escadão como local de moradia - impediu que a foto fosse coberta¹³. Os muros posteriormente receberam novos grafites em homenagem a Marielle, criados por mulheres negras e periféricas¹⁴.



A demanda de justiça por Marielle inviabilizou que o muro se tornasse, como sugere a composição de Marisa Monte, apenas (mais um) suporte para “tristeza e tinta fresca”¹⁵. A persistência da multiplicação de homenagens que vocaliza que “Marielle vive” também diz respeito ao caráter coletivo do luto por sua morte. A vivência desse luto tem sido marcada pela não elucidação do crime que tirou sua vida e pelo constante ataque às homenagens, ações que funcionam como vislumbres atualizadores aquela violência.

O ataque de 2021 foi feito durante a madrugada. Além da já mencionada tinta vermelha, que parece ter sido lançada, foram pichados, também em vermelho, a exaltação “Viva Borba Gato”, o desenho de um pênis e do número 666. O desenho fálico não deixa dúvidas quanto à violência de gênero da ação, voltada contra a memória de uma mulher bissexual. O número 666 teria relação com códigos neonazistas¹⁶. Não houve reivindicação da autoria do ato, tampouco pessoas presas por empreendê-lo.

12 idem nota anterior.

13 <https://www.cartacapital.com.br/opiniaop/por-que-a-prefeitura-esta-pintando-de-branco-o-escadiao-da-marielle/amp/>

14 <https://www.youtube.com/watch?v=AzaJJQCrtk>

15 “Pintaram tudo de cinza, só ficou no muro tristeza e tinta fresca”. Versos inspirados no apagamento, pela companhia de limpeza urbana do Rio de Janeiro, dos escritos do profeta Gentileza que ficavam sob um viaduto. “Gentileza”, composição de Marisa Monte, do álbum “Memórias, crônicas e declarações de amor”, 2000.

16 Em janeiro de 2022, a organização Safernet divulgou dados indicando o crescimento de grupos nazistas desde 2019. Só em maio de 2020 foram criadas mais de 200 páginas com conteúdo neonazista. <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-10/sites-neonazistas-crescem-no-brasil-espelhados-no-discurso-de-bolsonaro-aponta-ong.html>



Restauração da foto de Marielle no Escadão após o ataque de 2021¹⁷

Marighella

Outro alvo de ação com tinta vermelha - realizada poucos dias após o ato na estátua de Borba Gato - foi o monumento em memória a Carlos Marighella, também localizado na capital paulista, no bairro Jardim Paulistano. Assim como o Escadão, o artefato em homenagem ao guerrilheiro negro já contava com outros ataques à sua estrutura, instalada em 1999, durante ato que marcou os 30 anos do assassinato do líder da Ação Libertadora Nacional (ALN) pela ditadura militar.

A instalação foi feita na Rua Alameda Casa Branca, local do assassinato em questão. Na concepção do arquiteto Marcelo Carvalho Ferraz, criador da obra, ela deveria ser posicionada sobre o tronco de uma árvore cortada. Contudo, em função da reação de moradores, foi colocada na calçada. A escultura foi integrada ao patrimônio municipal de São Paulo no dia de sua inauguração. Uma semana mais tarde roubaram a placa metálica contendo a inscrição sobre o personagem histórico a quem homenageia e o evento que resultou em sua morte - “Aqui tombou Carlos Marighella, assassinado em 4 de novembro de 1969 pela ditadura militar”. Na marca deixada pela placa na pedra ainda é possível ler, com algum esforço, o que estava escrito.

Em função de depredação, a obra foi retirada do local oito meses depois, sob pressão de moradores que não queriam sua reinstalação. Apesar disso, a escultura foi reinaugurada em 2004, por ocasião dos 35 anos da morte de Marighella. As celebrações no

¹⁷ <https://www.bnews.com.br/noticias/geral/316775-artistas-restauram-escadiao-marielle-franco-vandalizado-com-tinta-vermelha.html>

seu entorno todo dia 04 de novembro tornaram-se parte do calendário de mobilizações por “direito à memória e à verdade” empreendidas sobretudo por vítimas, sobreviventes e familiares de pessoas que sofreram com a repressão ditatorial (TELES, 2015).

Um tridente foi pichado na superfície da escultura em 2014. A tinta vermelha aplicada por meio de spray também foi utilizada para acrescentar “no inferno” às palavras “Marighella vive” que estava pintada com tinta branca no asfalto da rua¹⁸. Tais inscrições seriam pouco visíveis caso tivessem sido feitas diretamente no monumento, uma vez que, nesse caso, os caracteres seriam necessariamente pequenos. O monumento a Marighella é formado por um bloco de granito polido, de aproximadamente um metro e meio de altura. Ou seja, trata-se de um artefato bem menor do que o Escadão Marielle Franco (que tem cerca de 10 metros de altura) ou a estátua de Borba Gato (de 13 metros).

O afastamento proposital de imagens esculturais, ornamentais ou figurativas em favor de *designs* “não padronizados” - como o do marco do local de morte de Marighella - têm sido uma opção de criadores de artefatos compreendidos a partir da categoria crítica de antimonumento. Ao invés de opressores, a subversão da linguagem monumental busca colocar a resistência no centro das atenções. Ao lidar com injustiça e trauma, também diz respeito à impossibilidade de dar corpo ao inenarrável. Mais do que meramente comemorativos, os antimonumentos são também abertamente provocativos (SELIGMANN-SILVA, 2016). Nessa perspectiva, ao invés da pretensão de que qualquer memória possa ser escrita em pedra, o marco do local de morte de Marighella funciona mais como uma pedra no caminho do esquecimento.



“Viúva de Marighella observa pedra colocada há 20 anos nos Jardins para homenagear guerrilheiro morto”¹⁹

¹⁸ <https://noticias.r7.com/sao-paulo/monumento-em-homenagem-a-carlos-marighella-e-pichado-em-sao-paulo-08012014>

¹⁹ <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/11/04/viuva-de-marighella-participa-de-ato-em-homenagem->

Uma vez mais, Marielle

No dia 27 de julho de 2022, data em que Marielle Franco completaria 43 anos, estivemos presentes na inauguração da estátua em sua homenagem no centro do Rio de Janeiro. Ela foi construída em tamanho real, possuindo 1,75m, altura da vereadora e instalada na Praça Mário Lago, mais precisamente no local conhecido como Buraco do Lume. Trata-se de um ponto de encontro e discurso público de políticos no centro da cidade do Rio de Janeiro. Marielle foi representada usando vestido, com os cabelos presos por uma faixa, punho cerrado e elevado, pernas separadas, boca semi-aberta, entre um sorriso e uma palavra.

A peça foi criada para estar naquele lugar onde, tantas vezes, Marielle e colegas de legenda política e da esquerda carioca estiveram juntas(os) para falar para os transeuntes. O Buraco do Lume fica próximo a uma das mais movimentadas estações de metrô da cidade, a Carioca, e diariamente é local de passagem de centenas de trabalhadoras e trabalhadores. É também um ponto de encontro para discursos de políticos de esquerda, sempre às sextas-feiras, na hora do almoço. A presença da obra ali lembra que Marielle se valia dessa forma de ativação do espaço público.

A ideia de criação da estátua partiu do Instituto Marielle Franco, criado por sua irmã Anielle Franco, após seu assassinato. Houve mobilização através da internet convocando para a colaboração financeira a fim de viabilizar sua construção. Mais de 600 pessoas contribuíram para a realização da estátua. Houve ainda consulta pública para que a concepção da estátua fosse ampliada a partir das ideias do escultor e da família de Marielle. A obra é de autoria do escultor Edgar Duvivier, conhecido pela criação de outras estátuas como as de Lima Barreto, Garrincha, Jairzinho, Clarice Lispector, Nilton Santos, Zagallo, Pelé, Mujica, entre outros.

A opção pela criação da obra em escala natural é mais uma característica que garante a aproximação de Marielle com quem por ali passa. Ela não está sobre um pedestal, mas sim sobre uma base que é também a representação em concreto do caixote onde costumava subir para fazer suas convocações e prestações de contas. À frente dessa base há uma placa com dados biográficos da homenageada e com informações sobre a viabilização da estátua via financiamento coletivo.

No dia de sua inauguração, uma das movimentações que presenciamos foi a formação de uma fila de pessoas que aguardavam para tirar uma foto com a estátua. No momento do registro, muitas delas “davam as mãos” à vereadora ali representada. Outras repetiam o gesto do punho para cima.



Família de Marielle Franco na estátua em homenagem a vereadora no Centro do Rio de Janeiro²⁰

O anfiteatro da praça que fica a alguns metros da estátua foi palco para falas de familiares de Marielle, das mulheres convidadas a realizar uma aula pública e do Slam (modalidade de jogo poético) onde mulheres e homens negros(as) apresentaram poesias onde suas vivências e realidades foram tematizadas a partir do legado da homenageada. Devido à proximidade do pleito eleitoral, o público incluiu candidatas e candidatos em campanha. A movimentação de pessoas responsáveis pela cobertura midiática foi presença visível, ainda que tenha havido uma intenção nítida da organização de manter a dinâmica das entrevistas e filmagens fora do centro do evento.

A aula pública “A memória é a semente para novos futuros” foi ministrada pela escritora Eliana Alves Cruz; pela advogada, professora, “ativista e mulher de axé” Thula Pires e pela atriz Fatou Ndiaye, além de Anielle Franco, que foi uma espécie de mestre de cerimônia do evento. Eliana Alves Cruz, em sua fala, lembrou do lugar da estátua como documento em um país onde lembrar contraria justamente a noção de que o Brasil seria um país sem memória. Thula Pires destacou a importância de Marielle ter sua história contada a partir dos sentidos que a própria atribuía às suas ações. A ideia de memória mobilizada naquele dia por Thula destaca o “ori” que, na perspectiva das religiões afro-brasileiras, diz

²⁰ <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2022/07/6452122-estatua-de-marielle-franco-e-inaugurada-no-centro-do-rio.html>

respeito ao princípio que orienta, que guia a cabeça de cada um. A palavra memória tem ori no meio, que foi convocado ao centro da conversa para pensar como passado, presente e futuro podem ser compreendidos como sucessão não linear dos acontecimentos. Essa reorientação de tempo e espaço requer a cartografia de memórias invisibilizadas pela colonialidade, mas também momentos como aquele, de reverência a “uma das nossas” em praça pública.

Grada Kilomba (2019), ao refletir sobre formas de atualização do trauma colonial, nos lembra que, no racismo, “corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão ‘fora do lugar’ e, por essa razão, corpos que não podem pertencer.” (p. 56) Ali, a estátua de Marielle recoloca a possibilidade de pertencimento do corpo negro à cidade e à política. Em seu texto “A máscara”, a mesma autora relembra a frase “mantido em silêncio como segredo”, que nos diz do momento em que um segredo está prestes a ser revelado (p.41). A cada estátua colonial tombada, o silêncio é rompido porque se traz para a arena pública as condições de produção da memória coletiva nacional que segue sendo colonial. E, por outro lado, a homenagem pública a pessoas negras pensada como negação da morte tensiona as relações que possibilitaram seu assassinato e viabilizam múltiplas possibilidades de luto e rememoração.

Contra Memórias

A expressão “fogo nos racistas” se popularizou nas redes sociais nos últimos anos, tornando-se síntese da luta anti-racista por parte de muitos artistas e militantes. A frase ganhou projeção através da música “Olho do Tigre”, lançada em 2017 pelo rapper mineiro Djonga. Em 2021, como exploramos, o mote foi utilizado para divulgar as motivações do fogo na estátua de Borba Gato. Em 2022, o Tribunal de Justiça de São Paulo chegou a ordenar a retirada da frase em uma postagem do Facebook, reabrindo a polêmica em torno do seu uso²¹. A partir da performance de um homem em chamas realizada recentemente em um

21 <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2022/04/djonga-reage-a-decisao-da-justica-que-proibiu-frase-fogo-nos-racistas-em-rede-social.ghtml>

show de Djonga, o escritor Jeferson Tenório se endereça à branquitude para afirmar que o “fogo nos racistas” nunca vai ser literal:

Pois embora a violência racial nos atinja todos os dias, ainda é preciso que se diga: fiquem tranquilos, ninguém vai sair por aí colocando gasolina no corpo de ninguém e depois acender um fósforo. Isto não é uma prática de quem defende direitos pela igualdade racial e social, pois colocar fogo em moradores de rua e indígenas, como já aconteceu, é uma prática branca, classista e racista. O enfrentamento contra o racismo não passa pelos mesmos métodos colonialistas a que fomos e somos submetidos...²²

Nessa esteira de pensamento e ação, Jota Mombaça (2021) nos lembra que a “distribuição desigual da violência” é constituinte da situação colonial. Assim, não é possível sustentar a argumentação de simetria entre a violência contida no ataque à estátua de um colonizador e a que é cotidianamente atualizada pela colonialidade do poder. Por isso, ao propor a “musealização da queda” de monumentos coloniais, Felipe Ribeiro (ano) insiste que o movimento de derrubada não se calca em violência, mas sim em contra violência.

O prefixo “contra”, desse modo, demarca a disputa de sentidos e a desestabilização de narrativas presentes na memória coletiva ou nos cânones históricos. A conceituação de contra memória dialoga com o que Foucault (ano) propôs como contrahistória, que em termos estéticos e políticos implica em desacordo com as formas épicas de desenvolvimento dos discursos e monumentos históricos. Trata-se da oposição epistemológica ao relato soberano. Ao invés da história dos reis, as histórias das lutas, das variadas formas de contestação à dominação. São testemunhos vocalizados por outros narradores, que não se posicionam apenas como vítimas, mas sim como agentes com voz e outras formas de participação na arena pública, como por meio de criações artísticas que subvertem lógicas monumentais conhecidas.

Nessa direção, nossa proposta de mirada para os suportes de contra memória abarca a análise de artefatos diversos em assembleia com outros corpos que, em certas condições de aparição (BUTLER, 2019) realizam exercícios performativos²³. O caráter público do espaço é tanto questionado quanto ativado. Nessa plataforma de ação, monumentos e outros objetos dão a ver histórias diversas daquelas corporificadas por estátuas de homens brancos, militares, fardados e seus correlatos. Os suportes de contra memória dizem respeito, portanto,

22 <https://noticias.uol.com.br/colunas/jeferson-tenorio/2022/06/20/a-frase-fogo-nos-racistas-e-entendida-de-forma-literal-pela-branquitude.htm?cmpid=copiaecola>

23 Em função dessa chave de análise, optamos por selecionar imagens que mostrem corpos em evidência e em ação diante dos artefatos abordados, ao invés de reiterar as cenas resultantes das intervenções.

a configurações do espaço político, políticas de memória, codificação artística de conflitos e múltiplas possibilidades de relação entre objetos e vida pública.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas - notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Language, counter-memory; practice**: Selected essays and interviews. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação - episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LÂNES, Patrícia; GOMES, Lilian. “Rua Marielle Franco e Beco Eduardo de Jesus: Toponímia Urbana e Conflitos de Memória no Rio de Janeiro”. In: **Memória coletiva**: entre lugares, conflitos e virtualidade. Porto Alegre: Casaletas; Pelotas: PPGMP/UFPel, 2021.

LÂNES, Patrícia. “Estátuas coloniais, arte urbana e o fim do mundo: conflitos de memória e racismo no espaço público”. Comunicação apresentada no XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), Salvador, 2022.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RIBEIRO, Felipe. “Musealizar a queda”. In: *Museologia & Interdisciplinaridade - Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*. Vol. 9, nº 17, 2020, pp. 143- 157.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência”. *Psicologia USP (Online)*, v. 27, p. 49-60, 2016.

TAUSSIG, Michael. *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

TELES, Janaína de Almeida. “Ditadura e repressão: locais de recordação e memória social na cidade de São Paulo”. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política [online]*. 2015, v. 00, n. 96, pp. 191-220.

WALDMAN, Thais Chang. “Os bandeirantes ainda estão entre nós: reencarnações entre tempos, espaços e imagens”, *Ponto Urbe [Online]*, 25, 2019.