

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

DANIEL BILAC PIANCHÃO DO CARMO

BANDEIRANTE INCENDIADO
EMERGÊNCIAS DE SENTIDO A PARTIR DE
CONTESTAÇÕES DE ESTÁTUAS DE TIPO COLONIALISTA

Belo Horizonte

2023

DANIEL BILAC PIANCHÃO DO CARMO

BANDEIRANTE INCENDIADO
EMERGÊNCIAS DE SENTIDO A PARTIR DE
CONTESTAÇÕES DE ESTÁTUAS DE TIPO COLONIALISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Comunicacionais

Orientadora: Vanessa Veiga de Oliveira

Belo Horizonte

2023

301.16 C287b 2023	<p>Carmo, Daniel Bilac Pianção do.</p> <p>Bandeirante incendiado [manuscrito] : emergências de sentido a partir de contestações de estátuas de tipo colonialista / Daniel Bilac Pianção do Carmo. - 2023.</p> <p>141 f. : il.</p> <p>Orientadora: Vanessa Veiga de Oliveira.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1. Comunicação - Teses. 2. Iconoclasmo – Teses. 3. Colonialidade – Teses. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
-------------------------	--

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Bandeirante incendiado: emergências de sentido a partir de contestações de estátuas de tipo colonialista."

DANIEL BILAC PIANCHÃO DO CARMO

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof^a Vanessa Veiga de Oliveira - Orientadora
DCM/FAFICH/UFMG

Prof^a Ângela Cristina Salgueiro Marques
DCM/FAFICH/UFMG

Prof. César Geraldo Guimarães
DCM/FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 05 de junho de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes, Professor do Magistério Superior**, em 05/06/2023, às 12:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angela Cristina Salgueiro Marques, Professora do Magistério Superior**, em 05/06/2023, às 12:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Veiga de Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 05/06/2023, às 12:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2351861** e o código CRC **C45DDCE4**.

AGRADECIMENTOS

Talvez seja oportuno dizer que esta dissertação se constituiu bem ao modo do que nela se propôs como uma espécie de método, isto é, por meio de uma *série de desvios* ante a interposição de *urgências* e *adiamentos*. A intenção manifestada no plano de estudos que a antecedeu, ainda em 2019, por tratar de contestações contemporâneas de estátuas no espaço público, não poderia ignorar os inúmeros e importantes eventos desse tipo que vieram a ocorrer nos anos seguintes, inclusive no Brasil. Se por um lado esses acontecimentos pareciam confirmar a relevância e a pertinência do assunto, por outro, eles também conduziram a reformulações constantes e incontornáveis. Portanto, agradeço à professora Vanessa Oliveira, pela liberdade para desenhar e redesenhar o trajeto a ser percorrido; à professora Regiane Garcêz, pelo auxílio empenhado durante a preparação do texto para a submissão à Linha de Pesquisa; e ao PPGCOM-UFMG, não apenas por receber este projeto, mas também por abrigá-lo durante o prazo que se mostrou necessário para sua conclusão.

Agradeço às professoras Ângela Marques e Paula Simões, cujo incentivo foi decisivo para meu ingresso na pós-graduação; ao professor Márcio Simeone, pela recepção sempre amistosa nas reuniões do grupo de estudos coordenado por ele, o extinto Mobiliza e atual Ipê; à professora Laura Guimarães, pela oportunidade de partilhar a escrita e a publicação de um artigo — o que, para mim, foi uma experiência formativa e inaugural; à professora Ângela Marques, uma vez mais, e ao professor César Guimarães, pela leitura tão crítica quanto generosa por ocasião das bancas de Qualificação e Defesa.

Desde o início, a aproximação de uma empiria tão provocativa parecia demandar a formação de um horizonte teórico transdisciplinar e mais amplo do que aquele que eu dispunha. Por isso, agradeço também às professoras e aos professores externos ao PPG em que essa dissertação foi desenvolvida. Cito brevemente: André Araújo, Anelise de Carli, Leandro Carmelini, Luana Akinruli, Márcio Seligmann-Silva, Marcos de Brum Lopes e Rita Velloso — fazendo a ressalva de que o texto que se segue não teria como refletir, com justiça, a riqueza dessas contribuições.

Agradeço à minha mãe, Joyce.

Agradeço, por fim, à Valquíria Rabelo, quem primeiro me apontou a Comunicação Social como campo de possibilidade e com quem dividi mais de perto a experiência de realizar este trabalho que se pode ler a seguir.

RESUMO

Esta dissertação procura compreender as emergências de sentido a partir das imagens produzidas no fenômeno transnacional de contestação de estátuas ligadas ao colonialismo e ao racismo, com especial atenção à queima da estátua do bandeirante Borba Gato em São Paulo, em 2021. Partimos da premissa de que as três principais reprovações a esse tipo de fenômeno baseiam-se, em geral, nestas três asserções: a) a iconoclastia seria ineficaz; b) o anacronismo seria um erro historiográfico; c) a violência deslegitimaria as insurreições. A partir do desafio de lidar com essas três tentativas de interdição do debate, o que se produz é um arranjo teórico heterogêneo, caracterizado pelo modo como Marie-José Mondzain e Bruno Latour procuram atualizar a problemática da iconoclastia; pelo modo como Georges Didi-Huberman lê a obra de Benjamin e Warburg, investigando as relações entre imagem e memória; pelo modo como Deleuze e Guattari pensam os agenciamentos; pelas discussões sobre colonialidade, representação e violência desenvolvidas por Franz Fanon e Albert Memmi; pelo modo como Benjamin e Fanon estabelecem aproximações entre direito, poder e violência. Adotando uma construção ensaística, propomos adiar a condenação das imagens e dos gestos que as produzem para abrir alguma possibilidade de ver o que e como essas imagens mostram. Concluímos que, em um certo sentido, a falha é tanto o método quanto o assunto das imagens produzidas na contestação de estátuas colonialistas.

Palavras-chave: derrubacionismo urbano; iconoclastia; colonialidade; anacronismo; violência

ABSTRACT

In this master thesis, we seek to understand the emergence of meanings from the images produced in the transnational phenomenon of contestation of statues linked to colonialism and racism, with particular attention to the burning of the statue of *bandeirante* Borba Gato in São Paulo, in 2021. We begin from the premise that the three main objections to this type of phenomenon are based, in general, on these three assertions: a) iconoclasm would be ineffective; b) the anachronism would be a historiographic error; c) violence would delegitimize insurrections. From the challenge of dealing with these three attempts to close the debate, what is produced is a heterogeneous theoretical arrangement, characterized by how Marie-José Mondzain and Bruno Latour seek to update the problematic of iconoclasm; by how Georges Didi-Huberman reads the work of Benjamin and Warburg, investigating the relationship between image and memory; by how Deleuze and Guattari think about assemblages; by the discussions about coloniality, representation, and violence developed by Franz Fanon and Albert Memmi; by how Benjamin and Fanon, once again, establish approximations between law, power, and violence. In an essayistic form, we suggest to postpone the condemnation of the images and the gestures that produce them to open up some possibility of seeing what these images show and how they do it. We conclude that, in a certain sense, the flaw is both the method and the matter of the images produced in the contestation of colonialist statues.

Keywords: urban fallism; iconoclasm; coloniality, anachronism, violence

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Incêndio na estátua do Borba Gato. UOL. Gabriel Schlickmann	14
Figura 2 - Ato do Revolução Periférica. G1. Gabriel Schlickmann.....	15
Figura 3 - Banhistas em frente ao Borba Gato [detalhe]. Estadão. Gabriel Schlickmann	15
Figura 4 - Monumento às Bandeiras com tinta vermelha. UOL. Paulo Whitaker	17
Figura 5 - Monumento às Bandeiras pintado com cores diversas. Montagem do autor.	18
Figura 6 - Estátua do Borba Gato pintado com cores diversas. G1. Luiz Claudio Barbosa.	20
Figura 7 - Remoção da estátua de Cecil Rhodes do campus da UCT. The Guardian. Mike Hutchings.	21
Figura 8 - Chumani Maxwele atira fezes na estátua de Cecil Rhodes. UCT News. David Ritchie.	22
Figura 9 - Busto de Fernando Pessoa pintado com tinta vermelha. IOL. Bongani Mbatha.	23
Figura 10 - Estátua do imperador Marco Aurélio. Wikimedia Commons. Mathias Kabel.	70
Figura 11 - Estátua equestre de Marco Cúrcio por Girardon a partir de estátua esquestre de Luís XIV por Bernini. Wikimedia Commons. Vassil.	72
Figura 12 - Charge de Angelo Agostini. Revista Ilustrada n. 222.	73
Figura 13 - Estátua equestre do general confederado Robert E. Lee, em Richmond, com imagem projetada do rosto de George Floyd sobre o pedestal. National Geographic. Kris Graves.	82
Figura 14 - Estátua de Edward Colston levada a um rio por manifestantes. The Sun. London News Pictures.	84
Figura 15 - Placa em memória da derrubada da estátua de Edward Colston (acima) e registro fotográfico do momento da queda (abaixo). Montagem do autor.	87
Figura 16 - Busto de Cecil Rhodes desfigurado. Página do Rhodes Must Fall no Facebook. Reprodução.	88
Figura 17 - Busto de Cecil Rhodes sem nariz, após remoção da tinta. The San Diego Union Tribune. AP Photo/Schalk van Zuydam.....	90
Figura 18 - Estátua de Cecil Rhodes na Oriel College. Independent. Rex	93
Figura 19 - Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu, pintura de Benedito Calixto. Museu do Ipiranga. Divulgação.	98

Figura 20 - Dom João VI, pintura de Jean-Baptiste Debret (esq.) e Luís XV em indumentária real, pintura de Hyacinthe Rigauld (dir). Montagem do autor.	101
Figura 21 - Unhas pintadas de azul no Monumento às Bandeiras. UOL. Marcelo Justo.	102
Figura 22 - José Bouzas posa ao lado do Monumento de Borba Gato em Sabará (acima). Vista frontal do Monumento de Borba Gato em Sabará. Estado de Minas. Gladyston Rodrigues.	103
Figura 23 - Coletivo fotografa monumentos junto a caveiras cenográficas. G1. Grupo de ação/ divulgação.	116
Figura 24 - Postagem da Secom em comemoração ao dia do agricultor. Secom/ reprodução.	119
Figura 25 - Charge associa postagem da Secom sobre dia do agricultor e incêndio na estátua do Borba Gato. Folha de S. Paulo. Benett.....	119
Figura 26 - Incêndio no monumento a Pedro Álvares Cabral. Diálogos do Sul. Uruçu Mirim/ divulgação.	123
Figura 27 - Monumento a Marighella pintado com tinta vermelha. Folha de S. Paulo. William Cardoso.	125
Figura 28 - Escadão Marielle Franco pintado e rasurado. Yahho Notícias. Reprodução / redes sociais.	127
Figura 29 - Leopoldo II pintado e rasurado. South China Morning Post. EPA-EFE...	128
Figura 30 - Paulo Galo mostra marcas de agressão. Reprodução redes sociais.....	130
Figura 31 - Brasão de Armas da Polícia Militar do estado de São Paulo.	131

Sumário

I. Perguntar a uma pedra	10
II. Três tentativas de interdição	33
2.1 Da ineficácia iconoclasta	33
2.2 Do pecado do anacronismo	50
2.3 Da violência ilegítima	62
III Borba Gato incendiado	79
3.1 fogo, estátua, nariz	79
3.2 iconografias, iconoclastias	98
3.3 fogo, pedra, sangue	113
IV. Ouvir da pedra uma pergunta	130
Referências bibliográficas	136

I. Perguntar a uma pedra

Crepitação, vozerio, fumo, clarão: uma súbita perturbação na cidade. Antes de tudo mais, a que estamos tentando responder? Um volume informe e etéreo que rapidamente vai ganhando consistência e se verticalizando, ganhando corpo; uma espécie de corpo indiscernível que cresce a espasmos sucessivos e se move por meio de suaves volteios grisalhos e imponentes flutuações; massa que cresce a ponto de ganhar a escala da paisagem — isto é, para descrevê-la seria preciso considerar sua contrastante justaposição com o céu de uma tarde sem nuvens, porque sua altura ultrapassa a dos automóveis, rivaliza com a de uma ou outra árvore próxima, ultrapassa o poste elétrico bem ao lado. Sim, há em volta alguns automóveis um tanto distantes, uma árvore e um poste; há um grande edifício espelhado e ainda outros; uma lanchonete; um posto de gasolina; portões; placas; esquinas etc. Esse corpo intruso, que desponta como ruptura da linha do horizonte; esse corpo, embora pairando, permanece aterrado: inscreve-se no canteiro central de uma avenida, não sem tumulto e estranheza. O lugar que essa aparição cria para si era, até então, um outro lugar; esse novo corpo abriga ou devora outro; a cada intervalo, a massa em agitação deixa entrever dentro de si essa silhueta recortada, rígida. Vejamos, então, um ritmo: o ritmo da sucessão de volutas incidentais que brotam umas de dentro das outras, e que se atropelam e que giram umas sobre as outras, como rochas que desmoronassem para cima. Sim, atiradas para cima em incansáveis lufadas, madeixas negras realizando meneios curtos e ágeis para então assumir um movimento vagaroso, atmosférico, o insólito movimento de um monolito convulsionado; coluna assemelhada a rochas e cabelos e que se contorce em torno de si mesma, adensando-se ou tornando-se mais esguia, espiralando-se até a sua dissipação continuada, enquanto durar o processo de queima que alimenta tudo isso. Há pouco, alguns pneus eram descarregados às pressas de um pequeno caminhão branco, não muito maior do que um furgão; eles agora desenham uma barricada na pista, buscando impedir o tráfego e, ainda assim, alguns veículos aceleram, contornam o obstáculo subindo pela calçada, atravessam por um posto de gasolina bem em frente, vão embora bastante apressados. Além dos que bloqueiam a pista, alguns outros pneus jazem no gramado; outros foram levados um pouco mais adiante. Ao que se escuta uma buzina estridente: o pequeno caminhão arranca apenas um instante antes da primeira fagulha. Há uma agitação geral, pneus incendiados junto ou mesmo sobre o bloco de concreto pintado de branco e que agora mal se pode avistar, mas que ainda cumpre sua função de base, base dessa figura que agora está em chamas. Com efeito, vemos que o fogo também é animado por uma sucessão de ondas: precipita-se para o abismo acima de si próprio, fazendo aparecer, de quando em quando, franjas muito alaranjadas e brilhantes por entre os

borbotões de fumaça. Em meio à essa pulsação do incêndio há, como dissemos, esse vulto, figuração monumental do corpo na paisagem; figura que é, a um só tempo, sublinhada pelas chamas e obliterada pela coluna de fumaça negra. A oscilação abre clareiras, revelando parte por parte: bem no alto se distingue a curva indefectível da aba erguida e larga do chapéu que recobre uma cabeça de contornos colossais, postada sobre ombros rigorosamente alinhados; em outro instante, a cabeça volta se ocultar e aparecem então as botas enormes, bem como as calças e a borda do gibão, tingidos de preto pela fuligem. Daí desprenderam-se algumas pequenas pedras que, como pastilhas, formam uma camada que recobre o concreto. Pois essas pedras ejetadas pelo calor intenso antes recobriam a superfície do que seria a parte mais baixa do gibão; e como esse concreto até então escondido ainda não houvesse enegrecido, sua exposição recente fica bem demarcada, com a aparência de um líquen geométrico, sugestão de ruína que é mesmo apenas sugestão — a estrutura é muito sólida. Então, mais um anel cinzento se desprende e deixa aparecer o que poderia ser o flanco direito, mas que é antes um braço teso, ladeando a figura. Ela inteira é como esse braço: orgulhosamente rígida, corpulenta, geométrica — se parece menos com um corpo de homem do que com um gigantesco boneco. Mais uma oscilação e vemos outro braço: o cotovelo dobra-se de modo que a mão se projete para a frente e apanhe pela extremidade uma arma de fogo de cano longo, cuja coronha encontra o solo perpendicularmente e ali se apoia. Essa arma talvez seja uma carabina ou um bacamarte, embora saibamos todos que, ali onde agora se ouvem palavras de ordem vociferadas com alegria e fúria, não houve e não há efetivamente arma alguma, porque não há nem mesmo braço, botas, chapéu ou braço teso, mas sim uma estátua incendiada [figura 1].

Uma vez tendo ateadado fogo aos pés do monumento, essas pessoas, que eram cerca de quinze ou vinte homens, estenderam ali em frente uma faixa, também ela vivamente alaranjada, onde se podia ler em letras enormes o nome que passou a identificá-lo como coletivo: *Revolução Periférica*. Lia-se ainda: *a favela vai descer e não vai ser carnaval*¹ [figura 2]. O que se enuncia nessa faixa não é demanda nem repúdio, mas, em primeiro lugar, um nome que procura constituir um sujeito coletivo, um processo e um acontecimento; em segundo, um verso que justapõe uma asserção e uma negativa, uma certeza, que no momento mesmo da ocupação da praça já começa a se realizar, uma dúvida para qual o nome enunciado antes se oferece como resposta: o que poderá tomar o lugar do carnaval não é outra coisa senão uma revolução desde a periferia. Para uns será uma promessa esperançosa e, para outros, uma espécie de ameaça. Contrastava, assim, a sobreposição de uma outra cena tão decididamente sossegada: em uma

¹ Paráfrase do verso do cantor, compositor e baterista Wilson das Neves, (1936 – 2017), autor de *O dia em que o morro descer e não for carnaval*.

placa de acrílico que deveria servir, provavelmente, como suporte de algum tipo de sinalização ou anúncio publicitário, havia desenhos em preto e branco adesivados que mostravam estas figuras, isto é, a de um homem e a de uma mulher, aparentemente de meia idade, vistos de costas, postados de pé enquanto observavam uma criança que brinca distraidamente no chão, todos os três em trajes de banho [figura 3]. Porque esses desenhos eram recortados conforme o contorno de cada silhueta, e sendo o acrílico transparente, a cena figurada no plano fundia-se com o cenário ao redor. Essa placa de acrílico e a estátua são tão próximos um do outro que tudo passou a compor uma mesma colagem: o grupo revoltoso; o vozerio e as palavras de ordem; a coluna de fumaça e a estátua em chamas; a pacata família de banhistas bidimensionais; a faixa laranja estendida; o gramado que recobre esse canteiro, ou melhor, essa praça tão estreita. Com as mãos na cintura e os cotovelos apontando para fora, aquela senhora de maiô e aquele senhor de calções pretos, ambos ligeiramente cabisbaixos; esses dois pareciam, naquele momento, mais atônitos do que tranquilos — a tranquilidade é o que acabava de se romper.

Mas digamos o nome dessa tal praça: em formato de cunha, a praça Augusto Tortorelo de Araújo é o que faz bifurcar a Av. Santo Amaro, à entrada do distrito de mesmo nome. Antes um município autônomo, Santo Amaro é também o local de nascimento do sertanista Manuel de Borba Gato, figurado na estátua que ardeu. Digamos também essa data, porque ela não é exatamente arbitrária: o dia vinte e quatro de julho de 2021, que ganhou a forma sintética de 24J, foi o quarto ato de um calendário de manifestações mobilizado por organizações, partidos e lideranças políticas de oposição². Em diversas cidades do Brasil, milhares saíram às ruas contra o então presidente da república, Jair Bolsonaro, que, a um só tempo, fazia agravar ao menos duas crises: a democrática, colocando dúvidas sobre o processo eleitoral que viria em 2022, e a sanitária, sabotando todas as formas de combate à pandemia de Covid-19. Fica sugerida, portanto, uma espécie de comparação, de paralelo possível entre Bolsonaro e Borba Gato. Por outro lado, e isso também tem grande importância, a manifestação contra o primeiro, que na cidade de São Paulo aconteceu na Av. Paulista, e a manifestação contra o segundo, em Santo Amaro, guardam diferenças importantes. Tensão entre centro e periferia que se reflete também na tática. A sucessão de discursos proferidos do alto de carros de som enquanto a multidão aguarda ou caminha: essa forma institucionalizou-se, tornou-se esperada, é parte da ordem — a despeito das intercorrências que, com frequência, ensejam a entrada das forças repressivas e o uso das chamadas *bombas de efeito moral*, esse artefato de nome tão sugestivo. O incêndio da estátua, por sua vez, é decidida e orgulhosamente transgressor — e levaria,

² Ver, por exemplo: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/07/24/protestos-sabado.ghtml> (acesso: 13 de outubro de 2022).

inclusive, a consequências jurídicas bastante severas. Manuel da Borba Gato, na sua qualidade de bandeirante, é parte do que se procurou constituir como uma identidade nacional brasileira e, como diz M-J Mondzain, “a identidade nacional é um conceito bélico, que se torna policial quando a urgência e a segurança querem a proteger” (MONDZAIN, 2022, p. 48). Chegaram a ser presos preventivamente: Paulo Galo, que havia se tornado conhecido por sua atuação em outro movimento, o dos *Entregadores Antifascistas* e concebeu a queima do *Borba Gato*; Géssica Barbosa, esposa de Galo que sequer esteve presente na queima da estátua; Danilo Biu, que participou da ação; e Thiago Zem, motorista do caminhão que transportou os pneus.

*



Figura 1 - Incêndio na estátua do Borba Gato³. UOL. Gabriel Schlickmann

³ Disponível em: https://conteudo.imguol.com.br/c/noticias/9c/2021/07/24/estatuado-borba-gato-em-chamas-na-tarde-de-hoje-incendio-ja-foi-controlado-1627151123228_v2_1280x1920.jpg (acesso: 11 de março de 2023)



Figura 2 - Ato do Revolução Periférica. G1. Gabriel Schlickmann.

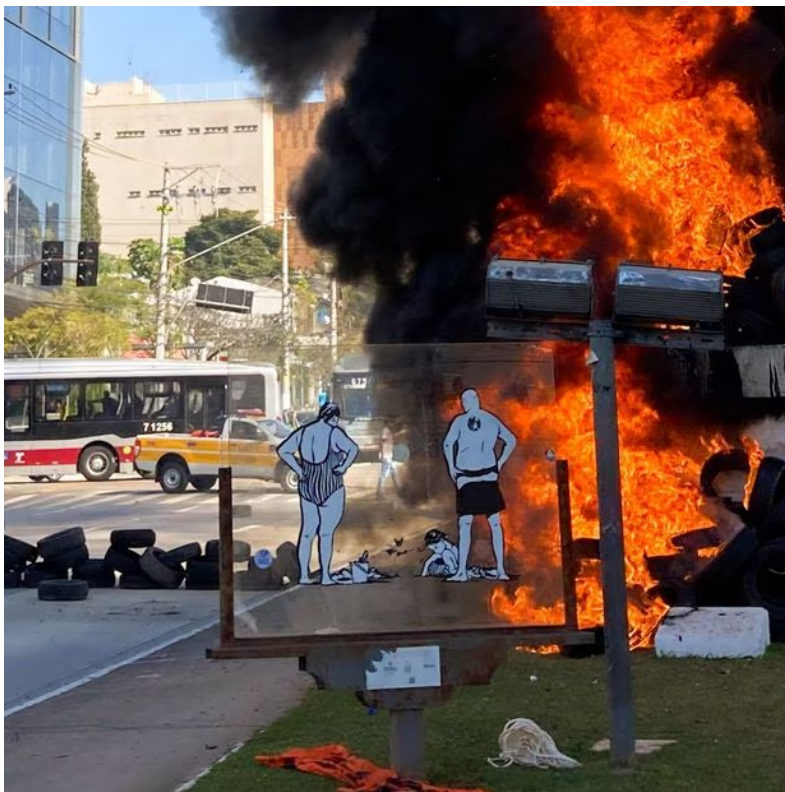


Figura 3 - Banhistas em frente ao Borba Gato [detalhe]⁴. Estadão. Gabriel Schlickmann

⁴ Disponível em

[https://www.estadao.com.br/resizer/ACZkx9X3dYGatBXRfY8TCRXEL1k=/1200x1200/filters:format\(jpg\):qual](https://www.estadao.com.br/resizer/ACZkx9X3dYGatBXRfY8TCRXEL1k=/1200x1200/filters:format(jpg):qual)

Derrubar uma estátua, ou então: rasurá-la; afixar sobre ela cartazes ou outros objetos; escrever outros dizeres sobre seu pedestal; deixar a tinta escorrer sobre a figura; atirar ovos ou mesmo fezes sobre uma estátua; arrancar o nariz; arrancar a cabeça inteira; atirar uma estátua na água ou provocar um incêndio. Há nisso um ímpeto que podemos, em alguma medida, reconhecer, porque sabemos de outras fúrias contra imagens ao longo da História. Mas se pudermos designá-las como sendo *outras*, é precisamente porque algo se desenha como singularidade no fenômeno que se apresenta no presente, neste início do século XXI. Sua emergência se dá em diversos países, e poderíamos buscar apresentar, logo de saída, um panorama brevíssimo e forçosamente incompleto. Além da queima da estátua do Borba Gato, aí estariam incluídos, sem dúvida alguma, os ataques a estátuas de Confederados, de Cristóvão Colombo e ainda outras, ocorridos durante os protestos *Black Lives Matter (BLM)* nos Estados Unidos em 2020, deflagrados após o assassinato de George Floyd pelo então policial Derek Chauvin e seus colegas. Em seguida, deveríamos mencionar também a intensa reverberação em outros países como Bélgica e Inglaterra, em que as ações se voltaram a outras figuras também ligadas ao imaginário racista e ao passado de colonização, como as do rei belga Leopoldo II ou a do até então quase desconhecido Edward Colston, um traficante de escravos britânico. Durante o chamado *estallido social* iniciado no Chile em 2019 também aconteceram diversas intervenções em estátuas, com grande destaque para aquelas que, de maneira variada e recorrente, realizaram-se sobre a estátua do General Baquedano na *Plaza de la Dignidad*, em Santiago. Não poderíamos deixar de incluir nesta lista os autodenominados *fallists* (ou derrubacionistas) que, na África do Sul, em 2015, realizaram uma inflamada campanha contra a estátua do colonialista britânico Cecil Rhodes no campus da Universidade da Cidade do Cabo (UCT) para, em seguida, tematizar outras estátuas e outros personagens históricos. Por fim, inclui-se nessa lista o Brasil, especialmente pelas ações que se concentraram sobre as figurações dos bandeirantes na cidade de São Paulo, ao longo dos últimos anos.

Dentre essas figurações, a mais ostensiva é o *Monumento às Bandeiras*, obra do escultor modernista Victor Brecheret localizada no Ibirapuera, bairro nobre de São Paulo. Notável pelas proporções e pela organização um tanto incomum, o monumento se estende por mais de quarenta metros, sendo muito mais horizontal do que vertical, o que marcava, inclusive, uma diferença importante em relação ao “bolo de noiva”, tipo de construção mais conservadora e acadêmica (CYMBALISTA, 2020, p. 608). Não há no monumento de Brecheret apenas uma

[ity\(80\):focal\(-5x-5:5x5\)/cloudfront-us-east-1.images.arcpublishing.com/estadao/UOUQC3DBBZOLXESVTOBDNAPCZI.jpg](https://www.1.images.arcpublishing.com/estadao/UOUQC3DBBZOLXESVTOBDNAPCZI.jpg) (acesso em 11 de março de 2023)

figura, mas um grande grupo. Esse grupo é formado majoritariamente por indígenas e negros escravizados que arrastam uma embarcação enquanto são liderados por outros homens destacados à frente os bandeirantes que seguem a cavalo — esta sim, podemos dizer, é uma forma bastante tradicional e, não sem algum estranhamento, faz entrar todo o cortejo na categoria dos monumentos equestres. Quando, em 2013, derramou-se tinta vermelha sobre esse monumento em protesto contra a PEC 215 [figura 4] — que alteraria as regras de demarcação de terras indígenas no Brasil — Marcos Tupã, liderança indígena e coordenador da Comissão Guarani Yvyrupa (CGY), publicou uma carta aberta. Nesse documento, explicou que, embora o derramamento de tinta tenha sido realizado por apoiadores não-indígenas solidários à causa, a ação era tão justa quanto eloquente:

“Apesar da crítica de alguns, as imagens publicadas nos jornais falam por si só: com esse gesto, eles nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência.” (TUPÃ, 2013).



Figura 4 - Monumento às Bandeiras com tinta vermelha⁵. UOL. Paulo Whitaker

Alguns anos depois, em 30 de setembro de 2016, o *Monumento às Bandeiras* amanheceu com largas faixas horizontais de pintura feita em cores vibrantes ao longo de uma

⁵ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/album/mobile/2013/10/03/monumento-das-bandeiras-e-pichado-e-sujo-por-tintas.htm#fotoNav=1> (acesso em 11 de março de 2023)

de suas laterais⁶ [figura 5]. Nenhuma identificação ou palavra de ordem, nenhuma inscrição foi deixada. A intervenção não se deu em meio a nenhum ato público de protesto



Figura 5 - Monumento às Bandeiras pintado com cores diversas. Montagem do autor⁷.

⁶ Ver: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/monumentos-amanhecem-pichados-com-tinta-colorida-em-sp.html> (último acesso: 26 de março de 2021).

⁷ Acima, fotografia aérea do Monumento às Bandeiras. Fonte: Estadão. Fotografia: Eliezer dos Santos. Disponível em

[https://www.estadao.com.br/resizer/pVY7PZ7eo14VTkfXoadgpXFtKpc=/936x0/filters:format\(jpg\):quality\(80\):focal\(-5x-5:5x5\)/cloudfront-us-east-1.images.arcpublishing.com/estadao/PIFY5ZIWYVPBXNMT5LB5ORX3FL.jpg](https://www.estadao.com.br/resizer/pVY7PZ7eo14VTkfXoadgpXFtKpc=/936x0/filters:format(jpg):quality(80):focal(-5x-5:5x5)/cloudfront-us-east-1.images.arcpublishing.com/estadao/PIFY5ZIWYVPBXNMT5LB5ORX3FL.jpg) (acesso em 11 de março de 2023). Abaixo, fotografia do Monumento às Bandeiras. Fonte: El País. Fotografia: Rovena Rosa. Disponível em: <https://imagens.brasil.elpais.com/resizer/S1NJFRvxpLm0qHk8ARaqFT9WEkU=/1200x0/arc-anglerfish-eu->

coletivo; foi executada por um homem e uma mulher que agiram furtivamente, durante a madrugada. Somente em 2018 foi possível saber mais sobre a dupla: João França, conhecido pela sigla M.I.A. (*Massive Illegal Arts*) assumiu a autoria da intervenção. Ele e Isabela Tell, que realizou registros em fotografia e vídeo, passaram a ser investigados pela polícia civil após imagens do monumento pintado passarem a ser comercializadas em uma galeria de arte *online*⁸. O que, ainda em 2016, poderia afastar a dúvida sobre a tematização da memória dos bandeirantes é o fato de que também a estátua do Borba Gato, de autoria do escultor Júlio Guerra, em Santo Amaro, apareceu pintada no mesmo dia, com as mesmas cores [figura 6]. Na noite da véspera, em um debate televisionado, os candidatos à prefeitura Marta Suplicy (PMDB) e João Dória Jr. (PSDB), que viria a ser eleito, defenderam com veemência o endurecimento das políticas públicas contra a pichação⁹. Isso talvez já pudesse sugerir uma das razões pelas quais realizou-se a intervenção sobre os monumentos aos bandeirantes, como também porque isso se deu naquela madrugada específica e não em outra qualquer. Uma outra convergência: naquele momento também acontecia a 32ª Bienal de Arte de São Paulo, cujo pavilhão, assim como a escultura de Brecheret, fica no Ibirapuera. No catálogo dessa edição, intitulada “Incerteza Viva”, uma das curadoras, a sul africana Gabi Ngcobo, apresentava e discutia com bastante propriedade a experiência do movimento sul-africano *Rhodes must fall*, insurreição iniciada contra uma estátua de Cecil Rhodes, que até 2015 permanecia instalada no campus da Universidade da Cidade do Cabo (UCT) e terminou por ser removida sob manifestações de grande entusiasmo [figura 7]. *Rhodes must fall*, Rhodes deve cair, tem de cair, e não apenas ele: o termo *fallists*, ou derrubacionistas, passou a designar as pessoas que se engajaram na causa; ele aparece, portanto, como uma derivação e uma expansão, permitindo que o movimento se estenda ainda a tantas outras “figurações coloniais, lembretes e apagamentos, posando como notas de rodapé históricas, como referências, comandando como as pessoas *deveriam* entender a si mesmas no mundo” (NGCOBO, 2016, p.51, grifo da autora).

central-1-prod-prisa.s3.amazonaws.com/public/WFKWEJKNHHAHV2GCPJYQJC55NDQ.jpg (acesso em 11 de março de 2023)

⁸ Ver: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-04/policia-identifica-responsaveis-pela-pichacao-do-pateo-do-collegio-em-sp> (último acesso: 7 de junho de 2022).

⁹ Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/09/1818322-estatuado-borba-gato-e-monumento-as-bandeiras-sao-pichados-em-sp.shtml> (último acesso: 6 de abril de 2022).



Figura 6 - Estátua do Borba Gato pintado com cores diversas¹⁰.
Gl. Luiz Claudio Barbosa.

¹⁰ Disponível em:

[https://s2.glbimg.com/k72K7Qrlza5n18D_jNSg_GtHCyU=/0x0:1333x2000/984x0/smart/filters:strip_icc\(\)/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2016/09/30/cdg20160930030.jpg](https://s2.glbimg.com/k72K7Qrlza5n18D_jNSg_GtHCyU=/0x0:1333x2000/984x0/smart/filters:strip_icc()/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2016/09/30/cdg20160930030.jpg) (acesso em 11 de março de 2023)



Figura 7 - Remoção da estátua de Cecil Rhodes do campus da UCT¹¹. *The Guardian*. Mike Hutchings.

*

Pensemos, portanto, no estopim dessa insurreição sul-africana contra as estátuas, ou seja, no gesto do estudante Chumani Maxwele que, em março de 2015, atirou um balde de fezes contra a estátua do colonialista britânico Cecil Rhodes [figura 8], no campus da Universidade da Cidade do Cabo (UCT)¹². “Sua ação foi apoiada por um grupo de discentes e docentes, que

¹¹ Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jun/09/south-africa-toppling-statues-racist-cecil-rhodes-cape-town> (acesso em 11 de junho de 2021)

¹² Registro em vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wWr9YNLF67w&t=1s&ab_channel=CapeArgus (acesso: 22 de outubro de 2022).

rapidamente escalou para o movimento de protesto ‘Rhodes Must Fall’ [Rhodes Deve Cair], que clamava pela remoção do monumento¹³ (FRANK e RISTIC, 2020, p. 553), desencadeando a tematização de outras tantas outras figurações colonialistas. Dentre elas, um busto do poeta português Fernando Pessoa [figura 9] em cujo pedestal se lia a citação: ‘Mar português’: ‘Ó mar salgado! Quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal?’ (Ibid., p. 51). Esse busto foi, nas palavras de Gabi Ngcobo, “desfigurado com tinta vermelha, como se, sujo de sangue, isso tornasse suas lágrimas triviais” (NGCOBO, 2016, p. 53). Justaposição, portanto, de dois sofrimentos, ou seja, aquilo pelo que se *chora* e aquilo pelo que se *sangra*, diante do que Ngcobo não deixará de evidenciar um descompasso ao dizer que “não é segredo que existe uma hierarquia inerente entre os fluidos corporais”; sim, efetivamente uma hierarquia que organiza as lágrimas, o sangue e também as fezes; hierarquia que passa pelo corpo e também busca ordenar os territórios, pois, de maneira semelhante, há ainda “uma hierarquia evidente nos espaços contestados da memória, de histórias (violentas) e de dores associadas a eles” (Ibid., p. 53.).



Figura 8 - Chumani Maxwele atira fezes na estátua de Cecil Rhodes¹⁴.
UCT News. David Ritchie.

¹³ Em uma tradução livre. No original: “His action was supported by a group of fellow students and professors, which rapidly grew into the protest movement ‘Rhodes Must Fall’ (RMF) calling for the monument’s removal”.

¹⁴ Disponível em

https://www.news.uct.ac.za/images/userfiles/files/gallery/2015/20150413_removingrhodes/Image01.jpg (acesso em 11 de março de 2023)



Figura 9 - Busto de Fernando Pessoa pintado com tinta vermelha¹⁵. IOL. Bongani Mbatha.

Derrubar uma estátua, ou atirar sobre ela um balde de fezes, ou fazê-la sangrar: falamos, portanto, de momentos em que a paisagem urbana falha, deixa de agenciar plenamente os corpos e sua distribuição no território; de momentos em que os corpos atuam sobre a paisagem de maneira bastante aguda, pontual e singular; nesses casos, isso que ocorre precisamente a partir dos elementos da paisagem que mimetizam o corpo. Por sua vez, essa mimese característica da estatuária abre-se de maneira muito especial para a possibilidade de que se trate com elementos da paisagem urbana quase *como se fossem* corpos. Poderíamos pensar nisso como sendo um tipo de *feitiçaria indicial* que, para o antropólogo Alfred Gell, “não constitui uma exploração mais mágica, e sim uma exploração mais prosaica do predicamento de representatividade em forma de imagem”, não requerendo nenhum “princípio mágico de causalidade” (GELL, 2020, p. 165). A feitiçaria indicial, afinal, “une intimamente causa e efeito, para que o nexo causal que liga a imagem à pessoa representada se torne reversível – a imagem pode exercer um efeito causal, na direção oposta, sobre a pessoa” (Ibidem.). Acreditamos que ninguém recusará a ideia de que a pessoa de Cecil Rhodes afetou fortemente as representações que se fizeram dele, dado que elas deveriam se aproximar da aparência do retratado, estabelecer com ele uma relação icônica de semelhança. O tipo de reversão apontado por Gell parece descrever bem o ato de Maxwele, pois, a partir da sua intervenção, é a imagem que passa a afetar a pessoa — naturalmente, não no sentido estrito e

¹⁵ Disponível em: <https://image-prod.iol.co.za/16x9/800/POET-Fernando-Pessoa-PICTURE-BONGANI-MBATHA?source=https://xlibris.public.prod.oc.inl.infomaker.io:8443/opencontent/objects/76aeef3-f93b-5494-957a-b8960524f628> (acesso em 11 de março de 2023)

literal, uma vez que Cecil Rhodes já havia falecido mais de um século antes dos eventos que descrevemos, mas afeta a sua memória e as pessoas que a estimam. Sobre a afetação das pessoas por meio da estátua do colonialista britânico, Ngcobo atesta que “o espalhamento de fezes humanas, supostamente a forma mais baixa de excreção, na estátua de Rhodes na UCT também ativou uma reação descrita pela expressão ‘lágrimas brancas’, referindo-se a pessoas brancas que se sentem ofendidas em sua branquitude pelas lutas articuladas e performativas que se dirigem contra o privilégio branco, as exclusões sistemáticas e os espaços sociais, educacionais e econômicos não transformados” (NGCOBO, 2016, p. 53).

Seguramente sob a influência dos protestos ligados ao *Black Lives Matter* que se sucederam ao assassinato de George Floyd, a revista *City – Analysis of Urban Change, Theory, Action*¹⁶ publicou um dossiê especialmente dedicado a discutir o fenômeno do *urban fallism*, ou derrubacionismo urbano — termo cunhado a partir do movimento *Rhodes Must Fall*. No artigo que abre a sessão, Sybille Frank e Mirjana Ristic descrevem a experiência dos ativistas sul-africanos como sendo “caracterizada por práticas espaciais de ocupação, modificação e derrubada de monumentos no espaço público”¹⁷ (FRANK e RISTIC, 2020, p. 552). As autoras então oferecem uma definição geral de derrubacionismo urbano como sendo um termo capaz de descrever “os modos em que ações de contestação, transformação e/ou remoção de monumentos do espaço urbano operam como meios de luta política e como forma de engajamento político em contextos urbanos”¹⁸ (*Ibidem*). É preciso notar que o dossiê da *City* inclui remoções de estátuas realizadas por via institucional e motivadas por mudanças de regime político muito bem demarcadas, como o que se passa com as imagens de Lênin após o fim da URSS ou com as imagens de Franco após o franquismo. Isso parece algo diverso de outras disputas como aquelas que têm envolvido os bandeirantes, ou os confederados, ou mesmo Cecil Rhodes. Se elas são contestadas, não é por sua ligação a um regime já extinto, passado, mas sim por aquilo que, nelas, permanece perigosamente atual. Não falamos, portanto, da efetivação de uma virada de poder, consolidada e reconhecida, que se materializaria, inclusive, na construção do que é visível na paisagem, nas cidades etc. Falamos, sim, de um tipo de contestação que seria capaz de relevar o estremecimento de uma hegemonia ainda presente e

¹⁶ Disponível em: <https://www.tandfonline.com/toc/ccit20/24/3-4> (último acesso: 3 de setembro de 2021).

¹⁷ Em uma tradução livre. No original: “[...] was characterized by spatial practices of occupying, modifying and pulling down monuments in public space”.

¹⁸ Em uma tradução livre. No original: “the ways in which the action of contesting, transforming and/or removing a monument from urban space operates as a means of political struggle and as a form of political engagement in urban contexts”.

relutante em abandonar sua posição¹⁹. Nesse sentido, os símbolos colonialistas nos parecem ser o exemplo por excelência desse outro tipo.

Em diálogo com a obra de Deleuze e Guattari, Frank e Ristic consideram os monumentos como *ferramentas de territorialização*, estabilização dos discursos e dos sentidos, enquanto o derrubacionismo seria uma *prática de desterritorialização*, desestabilização do modo como um território se configura (FRANK, 2020, p. 556). A desterritorialização diz respeito ainda à possibilidade de deslocamentos, adaptações, contágios, migrações. *Derrubar uma estátua, ou rasurá-la, ou banhá-la com tinta*; tudo isso gera outras imagens que chegam a outros lugares, a outros territórios, afetam e agitam outras pessoas, desafiam sensibilidades, suscitam discussões, entram, afinal, em uma dinâmica econômica, por assim dizer, por que envolvem *trocas simbólicas*²⁰, expressivas.

Falamos, então, sobre movimentações que, conforme linhas que ora se aproximam, ora se separam, são, de maneira ainda bastante geral, movidas pela rejeição ao colonialismo, ao racismo e às formas de exploração e subjugação que daí derivam. Materializadas como reivindicação veemente ou mesmo dano material, esse tipo de contestação tem se apresentado como desafio para órgãos de Administração Pública, bem como para áreas bastante diversas tais como o Direito; a Arquitetura e o Urbanismo; a Museologia e o Patrimônio Público; ou a História. Não bastasse o fato de serem as áreas tão diversas entre si, não se poderia deixar de notar que elas se configuram de maneiras muito distintas conforme pensamos em um ou outro lugar: as Histórias das ex-colônias diferem das Histórias das metrópoles e mesmo entre si; o Direito se organiza de maneiras menos ou mais variadas a depender do Estado, das instâncias etc.; as cidades também se diferenciam entre si como também internamente, com frequência abrigando zonas muito diversas; há ainda monumentos cuja remoção seria particularmente difícil em termos de logística; e poderíamos seguir além. Ocorre que, embora possamos encontrar episódios de protestos contemporâneos contra estátuas e buscar reuni-los sob uma mesma categoria de fenômeno, não parece provável que diante dessa categoria se possa oferecer uma mesma resposta geral e realmente eficaz, dada a diversidade de determinações que atravessam cada objeto em particular.

¹⁹ Devemos essa distinção possível entre tipos de contestações de estátuas ao professor Marcos Napolitano, da USP, que, em novembro de 2020, realizou a conferência inaugural do evento *Memória, arte e monumentalização*, organizado pela *Amena – Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa* do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR. Gravação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vhdnD11eQEQ&ab_channel=AMENAUFP (acesso: 27 de outubro de 2022).

²⁰ Definição sintética que Vera França e Paula Simões dão ao conceito de *comunicação* (FRANÇA e SIMÕES, 2019, p. 27).

Que possamos, portanto, compreender estas duas necessidades que caracterizarão nosso trajeto. A primeira: antepor à nossa inquietação disparadora um *adiamento*. É isso o que requer a elaboração de um pensamento para além da reação instantânea. Inversamente, a segunda necessidade será a de romper prematuramente esse mesmo adiamento, isto é, antes mesmo que ele tenha sido suficiente para sanar todas as lacunas que seguramente se farão notar aqui, porque em algum momento será preciso concluir, realizar algo, mesmo que imprecisamente, vagamente, precariamente. Em outras palavras, será preciso antepor ao nosso adiamento ideal uma *urgência* outra, exterior e bastante concreta: chegar a um término, um encerramento, um ponto de corte. Por tudo isso, é oportuno dizer que não pretendemos solucionar nada (ao menos não ainda).

*

Para os estudos de Comunicação, de maneira ainda bastante geral, interessaria, por exemplo, *como a contestação contemporânea de estátuas no espaço público implica dinâmicas de produção de sentido*. Nossa dificuldade inicial, portanto, parece ser a de preparar uma aproximação, procurar uma entrada, ajustar nosso ângulo. Há muitas possibilidades. Via de regra, os protestos que recentemente se dirigem a monumentos têm sido bastante midiáticos, em alguns casos chegando a ganhar projeção internacional. Sabemos também que são frutos de mobilizações e geradores de debates na esfera pública. Percebemos que esses debates, por sua vez, têm considerados os acontecimentos locais tanto de maneira individuada quanto em articulação com o fenômeno mais geral que envolve casos semelhantes. Observar as produções comunicativas que se dão no interior das *mobilizações*, ou na *esfera midiática*, ou na *esfera institucional*, ou na *esfera pública*. Bem, todos esses caminhos seriam entradas conhecidas no âmbito da pesquisa em Comunicação, com roteiros razoavelmente bem ancorados em um corpo teórico-metodológico consistente. Seguindo alguma dessas trilhas, certamente nos aproximariamos do fenômeno que nos interessa aqui, ou seja, das ações sobre as estátuas. Aproximação, é verdade, mas também uma evitação sistemática. Ocupados essencialmente do que *se diz* sobre ele, exclusivamente interessados pelo que *se sabe*. Em artigo de 2009, Alberto Klein dizia ser “estranho que os estudos de comunicação, raras vezes, abordem esse tema”, o tema do iconoclasmo, negligenciando assim o que ele chama de “resíduos mágicos e encantatórios que prevalecem intactos em nossa sociedade midiática” para privilegiar as análises voltadas às rupturas tecnológicas, aos meios e às suas funções sociais (KLEIN, 2009, p. 1 e 2). Caso pareça estranho falarmos em “resíduos mágicos e encantatórios”, tomemos o

exemplo dado pelo antropólogo Alfred Gell e pensemos nos sujeitos que atribuem vida interior, exercício de vontades e até mesmo se zangam com seus automóveis: “[...] uma forma de ‘animismo’ que realmente praticado de modo habitual”, escreveu ele (GELL, 2020, p.49). Para sinalizar a amplitude dessa lacuna, isto é, a do interesse ainda incipiente da Comunicação pela destruição de imagens, Klein recorre a Hans Belting, nos lembrando de que “a história das imagens distingue-se da história dos meios” (KLEIN, 2009, p. 1 e 2). Fazer da Comunicação algo capaz de tratar generosamente das imagens parece ser um desafio e uma prática continuamente renovados por aquelas e aqueles que fazem disso sua própria tarefa — há muito temor em cruzar o limite imposto pela dinâmica de aproximação e evitação, nisso temos de ser solidários. É preciso, logo de início, notar que o gesto de remontar toda experiência a um suposto fundo linguístico é uma espécie de reação defensiva, apaziguadora, ato reflexo e cheio de urgência. Diante da imagem de uma estátua derrubada, decapitada, pintada ou em chamas há sempre uma voz aflita que demanda o encerramento da aflição pela via explicativa: *mas o que isso quer dizer?* “Quem ouve o fogo a queimar nas ruas”, escreveu Safatle, “perceberá que ele diz sempre a mesma coisa: que o tempo acabou” (SAFATLE, 2016, p. 5) — fim de um prazo como também fim de um modo de contar o tempo “como uma possibilidade mais uma vez presente” (Ibidem). Diante desse fogo, a urgência de passar logo e a qualquer custo para o domínio da inteligibilidade, fugir da vertigem da experiência para cristalizá-la em um saber, bem, essa urgência, ao que parece, só faz encontrar uma nova aflição, necessidade de urgência renovada que, paradoxalmente, também interpõe um outro adiamento da resposta que se procurava.

Alternativamente, poderíamos escolher ver, nos concentrar nisso: olhar as imagens que se produziram tanto nas homenagens quanto nos momentos do repúdio. Sim, não apenas *destruídas*, mas efetivamente *produzidas* no repúdio; não apenas pura negatividade, mas produção de experiência, porque, como aponta Bruno Latour, é como se “a desfiguração de um objeto pudesse inevitavelmente gerar novas faces; como se o desfiguramento e o ‘refiguramento’ fossem necessariamente coetâneos” (LATOURE, 2008, p. 114); ou ainda, como sintetiza Laura Erber: “todo ato de destruição de ícones gera um ícone da destruição” (ERBER, 2021, p. 156). Dizemos da produção de uma visualidade que certamente teria força o bastante para nos arrebatara e nos arrebataria: poderíamos nos dedicar apenas a descrever a plasticidade, com que dinâmica ou com que rigidez uma certa figura se apresenta; perceber como o estilo se insinua naquilo que pensamos ser a representação correta ou fantasiosa da anatomia de um cavalo; ou como uma estátua, quando coberta ou oculta por um anteparo, nos leva a pensar sobre a escala, o peso ou a leveza de um volume, sobre as relações de espacialidade; ou mesmo

como a excitação diante da estátua derrubada se materializa em certos gestos e expressões na multidão, por exemplo. Contudo, caso nos deixássemos inteiramente absorvidos pelo que *se vê*, em algum ponto poderíamos nos encontrar em meio a um exercício excessivamente formalista, ou seja, converteríamos nosso interesse pelas imagens em uma nova forma de evitação, transformando o exercício de ver em uma operação tautológica (DIDI-HUBERMAN, 2013) — assumindo que uma imagem é tão somente aquilo que está diante de nossos olhos, perguntaríamos impacientes: *será que vocês não estão vendo?* Deixaríamos de considerar, por exemplo, como a História, o Direito, a constituição das cidades, as políticas de conservação do Patrimônio, ou o Jornalismo, enfim, como tantos saberes em disputa não deixam de atravessar e informar essa categoria de imagens no espaço público, os monumentos e, no nosso caso, as estátuas, bem como as imagens da e na sua contestação.

Se não parece possível seguir em uma ou outra direção dessa bifurcação posta pelas imagens sem abandonar algo indispensável, Didi-Huberman propõe que “não se trata de modo algum de escolher um pedaço, de fatiar [...], mas de saber permanecer no dilema, *entre saber e ver*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.190, grifo do autor). Procuraremos, mais adiante, compreender como isso poderá se realizar. Por agora, não consideremos mais que o saber acerca da constituição visível das imagens está ao redor, ou ainda, não *apenas* ao redor. Tampouco nos ajudaria pensar que o *saber* constituiria um centro da imagem, da qual sua parte material e visível seria apenas consequência e tradução. O *saber* — de alguma maneira podemos assumir isso para que se possa seguir — atravessa, marca e é marcado na dimensão visível e material das imagens. Trataremos das imagens, portanto, como constituição mútua e continuada entre *saber* e *ver*; composto em que não se poderia, sem grande prejuízo, “substituir a tirania de uma tese pela de uma antítese. Trata-se apenas de dialetizar: pensar a tese *com* a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção [...], ou o tecido com sua rasgadura” (Ibidem).

*

“Li uma história de um pesquisador europeu do começo do século XX que estava nos Estados Unidos e chegou a um território dos Hopi”, conta Ailton Krenak,

“Ele tinha pedido que alguém daquela aldeia facilitasse o encontro dele com uma anciã que ele queria entrevistar. Quando foi encontrá-la, ela estava perto de uma rocha. O pesquisador ficou esperando, até que falou: ‘Ela não vai conversar comigo, não?’. Ao que seu facilitador respondeu: ‘Ela está conversando com a irmã dela’. ‘Mas é uma pedra.’ E o camarada disse: ‘Qual é o problema?’” (KRENAK, 2019, p. 10).

É uma passagem com algum efeito cômico, isso é fácil perceber. O que poderá parecer um pouco mais nebuloso é compreender do que, afinal, achamos graça. Não é exagero dizer que, desavisadamente apresentados à possibilidade de que alguém se ponha a conversar seriamente com uma pedra, muitos de nós reagiriam com surpresa. Assim, não seria difícil adivinhar certo desconcerto desse “pesquisador europeu do começo do século XX” que, visitando um membro importante de um outro povo, deveria tratar com o máximo respeito as expressões da cultura e da tradição alheias, esforçando-se para suprimir qualquer manifestação de estranhamento, sob o risco de que soasse como desaprovação. Desse modo, a pergunta cortante do facilitador talvez nos faça rir do constrangimento criado. Assim que ele diz “Qual o problema?”, passa a ser imperativo demonstrar rapidamente que não há problema algum. Se não estivermos suficientemente familiarizados com as tradições Hopi, não poderíamos ainda deixar de considerar a remota possibilidade de que o facilitador estivesse, desde o início, testando os limites do viajante estrangeiro, divertindo-se às suas custas. Diante da imagem da anciã ao lado da rocha, possivelmente estejamos também um tanto desamparados, não temos certeza sobre o que se passa. Talvez nosso riso também venha daí, como um riso nervoso. A impressão cômica de que há um choque entre a prática Hopi e o tal “pesquisador europeu do começo do século XX” depende que este último, em alguma medida, corresponda à ideia mais ou menos generalizada de uma racionalidade iluminista, cartesiana, eurocêntrica, com limites precisos e impenetráveis. Estaria, portanto, bastante claro que, segundo esse tipo de juízo, pouco importaria o que a anciã ouvisse da pedra, ou que o facilitador dissesse que ambas, a anciã e a pedra, estivessem unidas por um vínculo familiar, pois, “no interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele, para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber” (FOUCAULT, 2006, p. 33). Desse modo, a conversa com a pedra-irmã, para o pesquisador tal como somos levados a imaginá-lo, não poderia gerar proposições verdadeiras ou mesmo falsas, porque a própria ideia da conversa já seria, em si mesma, absurda, exterior àquele território de saber. Por essa lógica, o que ainda seria possível reivindicar é que a tradição Hopi constituiria ela própria uma outra espécie de disciplina, por assim dizer, ou mesmo um corpo de disciplinas, conformando um território próprio a que se pudesse reconhecer como sendo também conhecimento — o que, intuímos, estará muito mais próximo do entendimento dos Hopi sobre si próprios. Esse reconhecimento é, afinal, o tipo de respeito que, como dissemos, o visitante estrangeiro é subitamente levado a demonstrar frente à pergunta do facilitador.

Embora Krenak não chegue a mencionar um nome, não é impossível que o tal pesquisador europeu seja Aby Warburg — que, a bem da verdade, teria coincidido muito pouco com a generalização que evocamos antes, construindo uma carreira e um pensamento que poderiam ser considerados, no mínimo, pouco convencionais. Nascido em uma rica família de judeus alemães, diz-se que ainda criança Aby cedeu a seu irmão Max seus direitos como primogênito e, desistindo de vir a comandar o banco da família. Como parte desse trato, “Max teria que lhe prover o suporte necessário para que Aby pudesse comprar os livros que desejasse ao longo de toda a sua vida” (REINALDO, 2015, p. 3), o que veio a ensejar não a manutenção de um hábito desprezioso ou mesmo de uma tarefa individual dedicada, mas a constituição daquela que veio a ser uma das maiores e mais importantes bibliotecas da Europa — o que não deixa de ser também um tanto anedótico. No início dos anos 1920, ainda em Hamburgo, a biblioteca foi transformada em Instituto Warburg e, no início dos anos 1930, transportada para Londres, escapando à ascensão do nazifascismo. Até hoje suas prateleiras são organizadas conforme o peculiar sistema warburguiano de catalogação conhecido como “boa vizinhança”, em que as possíveis conexões, como as aproximações por assunto, têm privilégio sobre modelos mais arbitrários e funcionais, como a ordem alfabética²¹. Esse é um tipo de expediente que se refletia na sua própria atitude como pesquisador.

Em 1895, por ocasião do casamento de seu outro irmão, Paul, Aby Warburg vai de navio aos Estados Unidos e, permanecendo por alguns meses, visita algumas comunidades indígenas, eventualmente chegando ao território dos Hopi, ou Mokis, que acreditamos ser aquele mencionado por Krenak. Por intermédio do sacerdote indígena Cleo Jurino e de seu filho, Anacleto Jurino, Warburg é apresentado à cosmologia Moki e ao ritual da serpente (WARBURG e MAINLAND, 1939). Para os Mokis, a serpente é uma divindade do clima capaz de trazer à chuva e, portanto, essencial à manutenção da vida, uma figura sagrada cuja forma está associada ao relâmpago — ambos “representam perigo; além disso, ambos têm um movimento enigmático e, em ambos, início e fim são de difícil precisão” (REINALDO, 2015, p. 11). A serpente como manifestação do sagrado, oscilando entre força vital e potência destrutiva, reaparece em diversas outras culturas: a dança com serpentes realizada pelas ménades no culto a Dionísio; a serpente como espírito do mal e da tentação no Velho Testamento; as serpentes que subjugaram Laocoonte e seus filhos (WARBURG e MAINLAND, 1939, p. 288). Esse é o tipo de recorrência, remodulação, ou semelhança que Warburg perseguia, pois

²¹ Para saber mais sobre o Instituto e a Biblioteca Warburg, ver: <https://warburg.sas.ac.uk/> (último acesso em 22 de junho de 2022)

“embora seus estudos sobre a Renascença tenham lançado novas luzes sobre o tema, seu interesse não era pelo Renascimento em si, mas pela memória cultural e pelo que ele entendia como *Nachleben*, conceito idealizado por Anton Spring, mas que com Warburg ganha nova significação. Warburg queria saber de que forma se dá a pós-vida, a sobrevida ou a sobrevivência espectral das imagens primordiais e quais seriam os seus mecanismos de funcionamento” (REINALDO, 2015, p. 9).

O estudo dessas reaparições não se trata propriamente de uma iconografia — daquilo que, segundo uma definição sucinta de Gottfried Boehm, seria uma “identificação *interna* de significações *externas*” (BOEHM, 2017, p. 25). O interesse estava em perceber como certas formas e gestos figurados na arte prestavam-se a uma certa expressão emocional a ponto de sedimentarem-se na cultura e constituírem, aí sim, fórmulas recorrentes. Assim, Warburg chega ao conceito de *Pathosformel*, ou fórmula de *páthos*, ou fórmula patêmica, “em que não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN, 2013, p. 114). A essa sorte de empreendimento poderíamos chamar *iconologia*, mas o termo foi logo reapropriado por Panofsky, cuja abordagem seria muito mais sistemática, apaziguadora (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 14) e afastada do projeto warburguiano (AGAMBEN, 2013, p. 127). Com efeito, Didi-Huberman afirma que “a redução do projeto de Warburg a uma mera iconologia dos ‘significados simbólicos’, como Panofsky, Gombrich e muitos outros têm feito, revela um completo mal-entendido sobre isso”²² (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 110) — o que poderá soar um tanto intimidador. Caso nós, com alguma sorte, tenhamos sido capazes de compreender ao menos razoavelmente, então será preciso considerar o gesto encarnado e as matérias de expressão, fazer vacilar a confiança em uma lógica da representação, evitar a todo custo “a redução dos gestos patêmicos ao estatuto de simples convenções retóricas²³” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 142), vislumbrar a vertigem dos limites da semiótica. Didi-Huberman (2017, p. 19) diz acreditar que “Warburg [...] sentia-se insatisfeito com a territorialização do estudo das imagens” e Agamben (2013, p. 115) aponta neste último “uma tendência para a superação dos limites da história da arte [...], como se ele a tivesse escolhido só para introduzir nela a semente que a faria explodir”. Na tentativa de descrever o próprio empreendimento, Warburg experimentou formulações como “‘história da cultura’, ‘psicologia da expressão humana’, ‘história da psique’, ‘iconologia do intervalo’” (AGAMBEN, 2013., p. 127), ou ainda: “uma história de fantasmas para adultos” (Ibid., p. 123). Para Agamben, poderia tratar-se ainda

²² Em uma tradução livre. No original: “Reducing Warburg’s Project to a pure iconology of ‘symbolic meanings,’ as Panofsky, Gombrich, and several others have done, betrays a complete misunderstanding of it.”

²³ Em uma tradução livre. No original: “[...] a reduction of the pathetic gestures to the status of simple rhetorical conventions”

de uma espécie de *ciência sem nome* que, para ele, bem poderia “ser chamada pelo nome grego *Mnemosyne*” — figura mitológica que também inspirou o nome do derradeiro e inacabado projeto warburgiano, o *Bilderatlas Mnemosyne*, Atlas de imagens da Memória.

De algum modo, nós também procuramos encontrar o rastro que conecta uma certa categoria de imagens por meio dos afetos e da memória; procuramos reconstituir, ao menos em parte, algo da dinâmica da distribuição das imagens — uma *eikonomia* (MONDZAIN, 2016, p. 184) — e de uma *história do tempo passando*²⁴; tateamos a possibilidade de estabelecer uma espécie de conversa com pedras, bronzes, blocos de concreto. Atearam fogo sobre essa estátua: pneus; combustível; pedestal; fagulha; um caminhão que buzina e arranca; labareda; barricada; centro e periferia; chapéu e gibão; gramado; uma faixa laranja; uma densa coluna de fumaça negra que engole uma figura, que esconde ou exhibe aquilo que parece esconder. Sabemos que a essa estátua se ligam outros tempos e territórios; outras tantas figuras; outros tantos fogos — como também sabemos que sobre o tipo de gesto que a perturba pesam grandes acusações: ineficácia, anacronismo, violência. E sendo ineficaz, anacrônico e violento o ato de *derrubar uma estátua, ou rasurá-la*, nenhuma outra coisa deveria ser dita ou feita senão aquelas que encaminham o incêndio sobre a estátua inequivocamente para a condenação intelectual, moral e jurídica e para a urgente restauração da norma, ou da normalidade. Que saibamos extrair dessas tentativas de interdição as ferramentas para sua própria superação, que saibamos fazê-las trabalhar a nosso favor. Se assim for, diante das imagens produzidas nas fúrias iconoclastas antirracistas e anticolonialistas contra as estátuas, não nos permitiremos acreditar que o que elas poderiam vir a ser se resumiria àquilo que vemos, como também não nos limitaremos a perguntar o que elas poderiam querer *dizer*. Diante dessa imagem, o *bandeirante incendiado*, o que poderemos enfim perguntar é *o que e como ela pode mostrar*.

²⁴ Que é como Marialva procura caracterizar o próprio campo da Comunicação (BARBOSA, 2016, p. 203)

II. Três tentativas de interdição

2.1 Da ineficácia iconoclasta

Sabemos que a estátua do Borba Gato existe porque há forças sociais que a engendraram, que a sustentaram e que estrategicamente buscaram fazer dela uma parte de um conjunto de símbolos, marcos e expressões importantes para a memória pública dos territórios que ela integra: Santo Amaro, terra natal desse sertanista em específico; mas também a cidade de São Paulo, que absorveu Santo Amaro como um distrito; o estado de São Paulo, que investiu nos bandeirantes boa parte do lastro de sua importância, pleiteando um lugar de prestígio no mito fundacional brasileiro. Sabemos também que o fogo sobre a estátua do Borba Gato não decorre da extinção ou da derrota dessas mesmas forças, assim como sabemos que esse fogo não fará desaparecer aquilo contra que os incendiários se insurgiam, isto é, as lógicas exploratórias e excludentes que fazem o gerenciamento das desigualdades material e racial — em boa medida, uma só e mesma herança perversa do colonialismo. Tudo parece seguir em disputa, estando os movimentos contra hegemônicos ainda em desvantagem. Pois bem: se a revolta se manifesta contra uma imagem de concreto, um grande objeto inanimado no meio de uma pequena praça; e se aquilo que essa revolta produz não parece fazer cessar ou diminuir aquilo que a motiva, alguém poderia dizer que tudo isso, a barricada, os pneus, o fogo, a coluna de fumaça, a faixa, as palavras de ordem, o risco que se corre, as fotografias e os vídeos, as publicações nas mídias sociais digitais, bem, tudo isso seria apenas ineficaz, não serviria de nada. Conforme essa linha de raciocínio, *derrubar uma estátua, ou rasurá-la, ou arrancar seu nariz, ou atirá-la na água; ou incendiá-la*, bem, tudo isso poderia ser, quando muito, fruto de um impulso insuportavelmente insensato, de um impulso ingênuo e mal elaborado; um impulso capaz de acometer apenas a quem não tivesse compreendido o funcionamento próprio das imagens e de sua relação com a memória, a História, a Arte etc. Saibamos que esse tipo de atribuição de ingenuidade é uma reação recorrente, cujo histórico é bastante extenso. Em alguns casos, ela poderá se voltar não mais aos que contestam e destroem imagens, mas aos que as produzem ou as cultuam. Essa tal reação poderá ser ora mais indulgente, quando se dirigir àquilo que considera apenas tolo, ora mais severa, quando motivada por uma perturbação irritante ou ameaçadora, mas será invariavelmente uma reação defensiva, uma aversão à possibilidade de que se opere com as imagens de uma maneira *outra*, isto é, ela trata de reconhecer, isolar e interditar “toda uma teratologia do saber” (FOUCAULT, 2006, p. 33), tudo o que não espelhe sua própria concepção. Será preciso antes contornar essa interdição, realizar

um deslocamento, dissolver a fixação a respeito *do que não poderiam realizar magicamente a produção, o culto, a contestação ou a destruição de imagens para que possamos enfim começar a compreender o que efetivamente se realiza*, no plano social e sensível, por meio da estátua incendiada de um bandeirante ou de outras tantas estátuas contestadas e de tantas maneiras distintas.

Nesse sentido, poderia nos ajudar o projeto de Alfred Gell, que procurou elaborar uma “teoria antropológica da arte”, apresentada no seu livro postumamente publicado chamado “Arte e Agência”, e cujos princípios centrais em alguma medida já se anunciavam ao menos desde o artigo “A rede de Vogel²⁵” (GELL, 2001), publicado pela primeira vez em 1996. O título do artigo refere-se à inclusão de uma rede de caça Zande em uma exposição de arte contemporânea realizada quase dez anos antes, em 1988, no *Center of African Art*, em Nova Iorque, sob a curadoria da antropóloga Susan Vogel. Gell não chegou a visitar a mostra, mas a reação do crítico de arte e filósofo Arthur Danto, resistente em considerar a rede como sendo efetivamente um objeto artístico, motivaram-no a pensar as possibilidades de uma teoria da arte desde a antropologia, ou ainda, uma antropologia (alternativa) da arte. Ele procurou, a partir de então, formular uma concepção que não assumisse o que é ou não arte exclusivamente com base no que a comunidade e as instituições de arte tradicionais do ocidente reconhecem como tal. Sua percepção sobre o funcionamento dessa validação era de que “aceitar a definição de arte que vigora no mundo da arte obriga o antropólogo a fazer pesar um referencial abertamente metropolitano sobre a arte de outras culturas” (GELL, 2020, p.29). Assim, Gell busca propor uma teoria que “se baseia na ideia de que a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz social-relacional na qual se inscrevem” (Ibid., p.31), ou seja, para ele, os objetos de arte o são graças ao seu modo de inserção em um dado contexto, que poderia ser, inclusive, o das instituições ocidentais da arte, mas não apenas. Assim, seu interesse de estudo se concentra nas “relações sociais que acontecem no entorno de *objetos que atuam como mediadores de agência social*” (Ibid., p. 32, grifo nosso). É preciso dizer ainda que o antropólogo empregou termos como “objeto de arte” e “obra de arte” com fins didáticos, uma vez que a própria ideia de arte como categoria social fortemente marcada pela concepção desenvolvida na Europa, sem que obrigatoriamente haja, em outras sociedades, categorias semelhantes. Levando em conta a limitação dos termos “arte”, “obra de arte”, “objetos de arte” e correlatos, Gell tomou emprestado da semiótica peirceana o termo “índice” (Ibid., p. 39 e 40) — oportunamente situado no limiar turbulento entre a percepção da materialidade e a organização das sensações

²⁵ “Vogel’s net”, no original. O título parece especialmente provocativo quando nos damos conta de que *vogel* não é apenas o sobrenome da curadora Susan Vogel, mas também a palavra alemã para *pássaro*.

em um entendimento — e o empregou nas ocasiões em que exigiu de si próprio um maior rigor na exposição. Sua relação com a semiótica, contudo, é atravessada por certas negociações. Por um lado, acreditava “haver algo de irredutivelmente semiótico na arte”, por outro, preocupava-se em “evitar a todo custo qualquer insinuação de que a arte (visual) é ‘como uma linguagem’ e de que as formas relevantes de semiose são ‘como uma linguagem’” (Ibid., p. 42 e 43). Para o historiador Ulpiano Meneses, que discute sobre as possibilidades de uma “História Visual”, “os problemas assumem gravidade quando se fala de linguagem das imagens, não num sentido metafórico, mas técnico, confundindo potencial lingüístico com natureza lingüística” (MENESES, 2005, p. 5) — mais uma vez, não perguntaremos o que uma estátua *quer dizer*, ou o que *quer dizer* uma estátua incendiada. Sobre esse ponto, primeiro, gostaríamos de observar que, pelo modo como o argumento de Gell se constrói, recusando a ideia de “gramáticas”, podemos entender que Gell se referia ao que entendemos como língua, equivalendo à *langue* no pensamento saussuriano ou ao “sentido técnico” apontado por Meneses — o que levaria o trato com as imagens a um exercício de decodificação iconográfica receitada, operacional, mecanicista. Para evitar o reducionismo lingüístico sobre o qual alertam os autores, reservaremos aqui o termo “linguagem” para tratar de expressões manifestas e relativamente organizadas no fluxo de experiências partilháveis, sem a necessidade de um código ou de um regramento social rígido estabelecido de antemão — o que compreendemos que seja o que Meneses trata como o sentido metafórico da linguagem. Em segundo lugar, sublinhamos a preocupação de Gell em não perder de vista a materialidade, não apenas por evitar passar precocemente à esfera mais abstrata da língua — não bastando dizer, por exemplo, *fogo*; é preciso notar como ele se realiza —, mas também por ter elegido como o centro de sua teoria sobre arte não o *ícone*, recorrente nas discussões sobre arte e imagem pela remissão às semelhanças, mas o *índice*, signo formado na contiguidade material com seu próprio objeto, uma presença. Interessa ainda e sobretudo o modo como o índice está relacionado à categoria da agência. É nesse ponto, inclusive, que Gell estabelece um recorte dentro do imenso conjunto de signos que poderiam ser descritos como índices, selecionando aqueles que interessariam à sua *teoria antropológica da arte*. “Para restringir o escopo dessa discussão”, escreveu ele, “proponho que a categoria de índice relevante para nossa teoria seja aquela que permite a abdução da ‘agência’ e, especificamente, da ‘agência social’, de modo que, dentro dessa sistematização, “o índice é ele próprio visto como resultado e / ou o instrumento da agência social” (GELL, 2020, p.44, grifo do autor). Com efeito, Meneses aponta que “muitas imagens, por exemplo, existem para agir e não para comunicar sentidos”. Precisamos perceber que a ideia informacional de comunicação a que o historiador parece ter se referido em seu artigo,

publicado já há quase duas décadas, não é mais tão ajustada à direção que nos orienta, já que ele parece tomar a comunicação mais como transmissão do que como práxis — ainda assim, mesmo hoje e no próprio campo da Comunicação, as duas concepções coexistem bem mais do que se gostaria de admitir. Feitas essas ressalvas, precisamos reconhecer que a preocupação apresentada por Meneses é também a nossa, ou seja, considerar as imagens mais pelos sentidos que elas podem produzir socialmente do que por um significado pré-definido. Tentativa de superação, portanto, da noção ascética e tecnicista da comunicação exclusivamente como transmissão de informação; busca por encontrar uma espécie de passagem — aberta muito antes de ser descrita aqui, mas que é agora reencenada —, uma passagem à consideração do *agir*, da pragmática, naquilo que se entende por *comunicar*.

Para nos aproximarmos de um modo de realizar essa tentativa, voltemos ao caso da rede de caça em uma exposição de arte. Gell considera que a armadilha possui agência, ou melhor, que é ela é capaz de receber e exercer a agência projetada pelo caçador que a constrói. “É claro que a armadilha não é, em si mesma, inteligente ou enganosa”, diz ele, “mas, uma vez montada a armadilha, a habilidade e o conhecimento do caçador estão efetivamente inscritos nela, de forma objetificada; caso o contrário a armadilha não funcionaria” (GELL, 2011. p. 184). Ao nos propormos pensar a possibilidade de descrever estátuas e monumentos como dispositivos do tipo imagem-armadilha, teríamos que considerar o caçador não como uma metáfora do artista/artífice, mas de um agente ainda mais abstrato. Como nos lembra Braga, quando consideramos o conceito foucaultiano de dispositivo, e estamos muito perto disso, devemos estar cientes de que “[...] as estratégias não são desenvolvidas por um estrategista previdente — Foucault trata mesmo de estratégias sem sujeito” (BRAGA, 2018. p.84). Como poderíamos limitar a agência que é inscrita nos monumentos como originária apenas de quem o confeccionou, no seu sentido mais estrito? Em todo caso, o que se descreve é mesmo um tipo de correia de transmissão: caçador, armadilha, presa, caçador. Com efeito, Gell sublinha que a armadilha seria capaz de “representar parâmetros do comportamento natural do animal, que são subvertidos a fim de aprisioná-lo” (GELL, 2001, p. 184). Correia e não linha; nesse sentido, podemos pensar que não apenas o *caçador* atua sobre a *presa* por meio da *armadilha*, mas também a *presa* pretendida atua sobre aqueles que a buscam, condicionando seu proceder, sua forma etc., uma vez que é em função dela, da *presa*, que o *caçador* ajusta suas ações, respondendo “antecipadamente à resposta que vai produzir” (FRANÇA, 2008, p. 79), em uma dinâmica comparável à reflexividade que marca a comunicação — a estátua de Cecil Rhodes, que ocupava escadaria da Universidade da Cidade do Cabo, ou a estátua do bandeirante Borba

Gato, ainda hoje na entrada de Santo Amaro, não teriam sido instaladas também em função das pessoas que passariam por elas diariamente?

A obra de arte, o monumento e a armadilha, após construídos, precisam conviver com uma relativa fixidez material, de tal modo que a possibilidade se inscrever em uma dinâmica reflexiva passa a depender, em grande medida, da capacidade de antecipação. Ainda assim, como é próprio dos dispositivos, um monumento é formado por diversos elementos e está inscrito em um *sistema de relações* (BRAGA, 2018); poderíamos considerar que existe efetivamente uma parte exterior aos monumentos que possui uma limitada, mas ainda assim relevante capacidade de adaptação — uma estátua instalada no espaço público é atravessada e atravessa a História e a historiografia; as grandes narrativas territoriais e as pequenas narrativas pessoais; a constituição da cidade e da paisagem etc., e tudo isso pode passar e passa por transformações conforme o que se apresenta como realidade. Como dispositivo, tanto a armadilha quanto o monumento atenderiam a uma certa urgência: "Não uma questão ideal ou universal para o ser humano, atemporal — mas questão constatada em um momento histórico, concreta, singular, vivida e não apenas 'pensada'. Uma urgência, justamente" (BRAGA, 2018. p.83). Contudo, Braga nos lembra repetidas vezes que é preciso cautela para não tomar o dispositivo sempre como algo pronto, completamente estabilizado. Ao caracterizar as relações que se dão entre os seus elementos, ele diz que "o que pode ou não se estabelecer se caracteriza como um tipo de jogo, um arranjo que vai se organizando entre componentes" (BRAGA, 2018. p.82), o que nos leva a presumir que, nesse sentido, a armadilha poderia ser mais bem compreendida na sua qualidade de dispositivo se a observada não como um objeto específico, individuado, mas como forma cultural. Ela seria, nessa acepção, passível de sofrer adaptações ao longo do tempo, de aprimorar-se, de gerar uma espécie de resposta mesmo ante a eventual concretização de sua própria falha — sendo, portanto, inevitável e proveitoso que possamos nos perguntar a que tipo de urgência atendia a imagem de um gigantesco bandeirante naquela avenida de um bairro suburbano, no início dos anos 1960, quando foi inaugurada, como também depois. Em outras palavras, assim como poderíamos pensar a armadilha como um dispositivo no sentido mais estrito, um aparelho, um conjunto articulado que pode ser acionado, que deve funcionar de um certo modo etc., também seria possível razoável pensar a armadilha como integrante de um dispositivo mais amplo. Nesse sentido, consideremos que uma dada armadilha — a rede Zande, por exemplo — tem lugar onde uma certa cultura é manifestada em um *saber fazer*; e que esse saber fazer é voltado a atender a uma certa urgência, seja ela a alimentação, ou um ritual, ou uma atividade social diversa, mas enfim, uma urgência que passe pela caça,

pela captura. Por isso mesmo, esse dispositivo, do qual faz parte a armadilha propriamente dita, precisaria continuamente ajustar-se aos modos daquilo que se quer capturar, à disponibilidade material daquilo que é necessário para construir o artefato da armadilha etc. É importante sublinhar que, ao integrarem um sistema de relações, armadilhas, a obras de arte ou monumentos são atravessados pelas linhas desse mesmo sistema, ou seja, exercem e estão sujeitos a agências de toda ordem. Uma estátua é produzida conforme um conjunto de técnicas, materiais e repertórios visuais disponíveis; é instalada em um sítio específico que condiciona sua visibilidade e sua ritualidade; articula-se com outros tipos de representação; encarna e modula-se conforme a escolha por prestigiar certos personagens, acontecimentos e valores em detrimento de outros; articula-se com os demais elementos da cultura tanto com os demais elementos da paisagem, da cidade, do país etc.

Tratamos então de certos sistemas de relações que se organizam como um *dispositivo* e se integram em uma multiplicidade de agências, um *agenciamento*. Gilles Deleuze disse certa vez que sua tarefa e a de Félix Guattari, seu parceiro de escrita, “era analisar estados mistos, *agenciamentos*, aquilo que Foucault chamava de *dispositivos*” (DELEUZE, 2010, p. 109, grifos nossos), e isso poderia nos levar a supor que os dois termos são livremente intercambiáveis. Porém, Deleuze avisa:

“o que ele [Foucault] chamava de dispositivo, e o que Félix e eu chamamos de agenciamento, não têm as mesmas coordenadas, já que ele constituía sequências históricas originais, enquanto nós dávamos mais importância a componentes geográficos, territorialidades e movimentos de desterritorialização” (DELEUZE, 2010b, p. 188).

Proximidade, portanto, entre os dois conceitos, *dispositivo* e *agenciamento*, porque falamos de sistemas de relações, de multiplicidades, de elementos heterogêneos que atuam uns sobre os outros etc.; mas também sutis deslocamentos, variações de ênfase — uma coisa é pensar como os elementos materiais e imateriais que concorrem para que a armadilha capture a presa variam, falham e se ajustam *ao longo do tempo*; outra, bastante complementar, poderia ser pensar como as armadilhas relacionam-se *territorialmente* com suas eventuais presas, como certos caçadores poderiam travar relações de colaboração ou disputa com outros, como a armadilha busca assumir o domínio sobre o território sem deixar de disfarçar a si própria. Quando, em uma entrevista, Foucault foi provocado a pensar sobre a geografia, chegou a dizer que

“Metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar, ao contrário, decifrá-lo por meio de suas metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os

discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder” (FOUCAULT, 2021 p. 252).

Nossa tentativa deveria ser, portanto, a de realizar uma articulação entre *temporalidades* e *territorialidades*, processualidade dos dispositivos e processualidade dos agenciamentos.

Poderíamos, então, considerar as agências dobradas umas sobre as outras, formando arranjos. Isso porque que estamos interessados, afinal, nas *interações*; precisaríamos, portanto, buscar inscrever a ação, ou melhor, perceber como uma dada ação já se realiza inevitavelmente em um certo território e num certo tempo, em que participam sujeitos e objetos como *agentes* e *pacientes* — termos tão empregados por Gell —, não apenas respectivamente, mas também alternadamente, simultaneamente, de maneira contínua ou intermitente, enfim, em maior ou menor intensidade, mas sempre e sobretudo sujeitos e objetos concretamente existentes cujas agências são capazes de afetar-se umas as outras. O que não é o mesmo que dizer que isso ocorra de maneira simétrica. Ao contrário: podemos aceitar a ideia de que agências são capazes não apenas de colocar em marcha a realização da própria potência como também de interpor restrições. Estamos a todo tempo lidando com a limitação das nossas possibilidades de agência frente às contingências; em outras palavras exercemos agência e somos agenciados, tomamos parte em uma multiplicidade de agenciamentos. Caso isso pareça ainda abstrato, basta considerar que agora mesmo alguém poderia decidir ir de um ponto a outro em uma cidade, escolhendo um destino, um trajeto, uma finalidade etc., sem que com isso deixassem de atuar sobre esse alguém seduções e constrangimentos de toda ordem: lugares por onde é proibido passar; sinalizações de trânsito que procuram determinar quando avançar e quando esperar; letreiros e anúncios que demandam atenção; pessoas e veículos que cedem lugar ou forçam a própria passagem; leis instituídas e juízos morais sobre o comportamento etc. — poderíamos seguir indefinidamente. Essas seduções e constrangimentos, essas agências, bem, elas seguirão atuando sobre nós, ainda que de maneiras variadas, mesmo que as ignoremos ou busquemos contrariá-las — e isso será uma espécie de repostas, uma adequação no modo como nos conduzimos e organizamos a nossa própria agência.

Se acreditamos que nesse programa que aqui vai se construindo há um aspecto tipicamente comunicacional é o fato de que ele busca atender-se “à ‘atividade organizante’ conjugada dos atores sociais, por meio da qual um mundo comum, um ‘espaço público’, um campo prático, um sentido compartilhado de uma realidade comum são continuamente modelados e mantidos como condições e resultados da ação” (QUÉRÉ, 2018, p.16). Tanto quanto seja possível (tomadas as nossas próprias limitações, visto que também elas muito concretas), procuraremos considerar uma dada *agência* — ou seja, a capacidade de realizar uma

ação e/ou influenciar outras ações — no conjunto complexo em que ela toma parte, um *agenciamento*. Vejamos então que, em um agenciamento, “a expressão devém um *sistema semiótico*, um regime de signos, e o conteúdo, um *sistema pragmático*, ações e paixões” (DELEUZE e GUATTARI, 2012d, p. 233, grifo dos autores), de tal modo que esses dois sistemas ou ainda, a expressão e o conteúdo, devem aparecer conjugados para que efetivamente se possa falar em *agenciamento*. Dessa maneira, há mais um outro modo de buscar circunscrever, ao menos momentaneamente, o escopo do nosso interesse: reconhecer como é que na materialidade (dos objetos, dos gestos etc.) poderia vir a realizar-se o aparecimento de um sentido partilhável, de modo que possamos começar a compreender melhor não somente a que se referem os signos colonialistas, como os retratos dos seus heróis erguidos sobre pedestais, mas a que tipo de paixões ou afetos esses signos correspondem. O mesmo poderia ser feito se considerarmos esses signos contra hegemônicos que emergem, por exemplo, nos ataques às estátuas de tipo colonialista — nesse sentido, a teoria da arte de Gell considera que um índice que sofre esse outro tipo de agência a que temos chamado de ataque chega efetivamente a constituir um novo índice, de tal maneira que poderíamos distinguir o *Borba Gato* de Júlio Guerra e o *Borba Gato incendiado*, de Paulo Galo, do *Revolução Periférica* e, involuntariamente, do próprio Júlio Guerra²⁶.

Uma estátua instalada no espaço público toma parte em um *ritornelo* — e aqui convocamos esse termo originário da teoria musical de que Deleuze e Guattari se apropriaram para designar “*todo conjunto de matérias de expressão que traça um território*” (Ibid. p. 139, grifo dos autores), de modo que “jamais uma matéria de expressão é vestígio ou símbolo” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 141). Eles falavam justamente sobre o modo como a conjunção entre o signo e a pragmática era já uma outra formação, espécie de gesto encarnado, presentificado — aversão, portanto, à redução da linguagem à sua porção estritamente linguística, e mais: desconfiança sobre o funcionamento substitutivo da lógica da representação que orienta até mesmo a semiótica peirceana. Veremos que o ritornelo, esse agenciamento territorial (Ibid., p. 124), opera pela criação de repetição e de diferenças, algo como um ritmo, ou um refrão — daí a sua ligação com a música —, variação das intensidades, alívios e tensões, lembrança e esquecimento etc. Será fácil pensar no calendário como um lugar do ritornelo, porque as datas comemorativas reiteram, a intervalos regulares, as relações que estabelecemos

²⁶ Ver, por exemplo, as considerações de Gell sobre a *Vênus ao espelho “esfaqueada”*, de Mary Richardson e de Velázquez, realizada a partir da *Vênus ao espelho*, de Velázquez e sucedida pela *Vênus ao espelho*, de Velázquez e da equipe de restauração da *National Gallery*, em Londres. Para efeito de análise, o antropólogo as considera como três índices distintos (GELL, 2020. p. 108 - 111).

com o lugar onde se vive. É claro que há casos em que as estátuas podem estar associadas a essas datas, mas é possível pensar que as estátuas se animam também por outros ritmos mais discretos. A estátua do Borba Gato encontra-se, como dissemos, nessa praça engolida por uma avenida por onde trafegam, naturalmente, pedestres e automóveis, onde há residências e comércios, uma avenida, afinal, como outra qualquer e que, por isso mesmo, afeta a experiência de quem, mesmo distraidamente, passa por ali. A figura do bandeirante, mesmo imóvel, aparecerá para tantos como parte da constituição desse ritmo base a que chamamos rotina.

Quanto mais compreendemos um território como atravessamento de diversas agências, mais nos aproximamos da proposição que W.T.J. Mitchell apresenta na introdução de *Landscape and Power* (Paisagem e Poder): transformar o nome *paisagem* em verbo, “o que requer que pensemos na paisagem não como um objeto a ser visto ou um texto a ser lido, mas como um processo pelo qual identidades sociais e subjetivas se formam”²⁷ (MITCHELL, 1994b, p. 1) — e isso implica um modelo de abordagem menos ocupado em definir a ontologia e o significado, e mais interessado pela ação, ou seja, por aquilo que a paisagem faz (MENESES, 2005, p.6). Nesse sentido (e mais uma vez em diálogo com Mitchell), o historiador Ulpiano Meneses afirma que “[...] é indiscutível o papel que ela [a paisagem] desempenhou como componente na fixação das identidades nacionais” (MENESES, 2002, p. 41) — o que será perfeitamente inteligível desde este país, o Brasil, porque sabemos como o seu agenciamento territorial tem início precisamente pela produção de uma paisagem, a anúncio de um avistamento de terra, Terra de Vera Cruz, relatada na conhecida carta de Pero Vaz de Caminha, bem como seu consequente agenciamento dos sujeitos, sua sujeição de tipo colonialista, introjeção de um ritornelo que vai agenciando um território que sobreescreve outros. Sabemos também que a tudo isso se segue a reiteração das paisagens na constituição de uma identidade nacional, porque “é através da paisagem que o território se torna visível aos cidadãos, o território como rede de belas paisagens que dão crédito à bondade da nação” (RONAI, 2015, p. 252). A praia, o mangue e a baía; a serra e o vale; a vereda; o semiárido; os rios e os charcos; os sertões, as matas, a floresta etc.; espécie de ritornelo que se estende desde a já mencionada carta de Caminha até aos vídeos das campanhas publicitárias ou eleitorais, as telenovelas ou os telejornais mostrando e ressoando: *este é o Brasil, assim é o Brasil, conheça o Brasil* etc.

Caso possamos afirmar, como Anne Cauquelin, que uma paisagem é um “*conjunto ordenado de valores em uma visão*” (CAUQUELIN, 2007, p. 16, grifo da autora), notamos que

²⁷ Em uma tradução livre. No original: “It asks that we think to landscape, not as an object to be seen or a text to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed.”

aí se insinua mais marcadamente a conjunção entre olhar e vida social, conformação continuada de um pelo outro. A noção de *paisagem* nos permite, portanto, recortar um certo conjunto de aspectos importantes do *território* relativos aos modos como os elementos territoriais se apresentam à visão ou mesmo determinam, em menor ou maior grau, as condições objetivas para essa mesma visão — matéria que devém matéria de expressão; delimitação de um campo. Daí decorre o segundo motivo para acionarmos a noção de *paisagem*: o ato de ver é de tal maneira “um fator de construção da paisagem” (MENESES, 2002, p. 46) que a sua própria incidência sobre o que se dá a ver produz já um terceiro. Consideremos um dos mais célebres meios de conhecimento e constituição do que chamamos *paisagem*, a pintura: o que se pode encontrar em uma paisagem pintada “é a concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma ‘ordem’ à percepção do mundo” (CAUQUELIN, 2007, p. 13 e 14). Uma espécie de lente se interpõe entre nós e a visão uma determinada serra, mata, praia ou montanha: esses entes parecerão ter constituído um espírito próprio que reconheceremos como calmo e belo, ou como alegre e desafiador, ou mesmo triste e agourento — tudo isso conforme os processos históricos e bastante concretos de ocupação, exploração, preservação etc., pois parece ser verdade que é “[...] nos usos é que se concentram os significados mais profundos da paisagem” (MENESES, 2002, p. 40). Se pudermos desnaturalizar a noção de paisagem, mesmo diante da visão daquilo que mais despreocupadamente tomamos como sendo a própria natureza, estaremos melhor preparados para lidar com as paisagens onde a ação humana é mais evidente, dos menores jardins às maiores cidades. Assim, perceberemos a tensão entre natureza e artificialidade que existe na expressão *paisagem urbana* (Ibid., p. 38), sem precisar, contudo, tomá-la como uma contradição em termos.

Com efeito, deslizamos continuamente de um conceito a outro, ou seja, do *território* à *paisagem*. Podemos observar como a paisagem se constitui territorialmente, à maneira do ritornelo, “porque é verdade que aquilo que chamamos paisagem se desenvolve em torno de um ponto, em ondas ou em vagas sucessivas, para voltar a se concentrar sobre esse único objeto, reflexo no qual vêm se dar, ao mesmo tempo, a luz, o odor ou a melancolia” (CAUQUELIN, 2007, p. 22). Habitamos um campo e ele constitui também nosso campo de visão e o campo mais geral da nossa experiência. Se nada interrompe o ritmo desse ritornelo, “como uma *fáisca violenta* que indica ter acontecido algo” (PEIRCE, 1984, p. 18, grifo nosso)²⁸, como poderíamos

²⁸ É assim que Peirce descreve o Índice, conceito que, como dissemos, é retomado mais tarde por Alfred Gell na sua *teoria antropológica da arte*.

chegar a pensar que ele não é exatamente e apenas o que as coisas são, o mundo como tal, pura natureza?

Já sabemos que, com uma boa dose de atenção e algum esforço poderíamos nos dar conta, novamente, a cada vez, de que a cantilena da paisagem, que ora nos embala, ora nos repele, produz um ritmo que vai se disfarçando a si mesmo, ou seja, vai se passando por aquilo que é perfeita e indiscutivelmente natural, vai confundindo-se com os estratos. Com isso, podemos dizer uma vez mais, a paisagem e, de modo geral, aquilo que se apresenta à visão, com frequência o faz como se fosse auto evidente — um convite à tautologia: *o que vemos é o que vemos*. Não é que não consigamos responder à suposta pergunta que uma paisagem qualquer nos imporia: é que, na maior parte das vezes, ela, a paisagem, sequer chega a suscitar a dúvida. “Para que eu tome consciência de que se trata aqui de um projeto, de que essa paisagem é construída por sua definição”, diz Anne Cauquelin, “é preciso *que algo manque*, que algo deixe de ser evidente, que, de repente, *uma perturbação se produza*” (CAUQUELIN, 2007, p. 104, grifo nosso). Assim, percorremos brevemente um dos tantos caminhos que conduzem ao objeto de nosso interesse, modalidade de perturbação deliberada e reveladora na paisagem das cidades: *derrubar uma estátua, ou então rasurá-la, ou incendiá-la etc.*

Podemos assumir que, ante a visão de uma estátua que tenha sido rasurada, queimada, banhada em tinta vermelha, melhoraram as nossas chances de perceber não apenas o monumento, mas também a praça, a avenida, a cidade com suas regiões e bairros, a disposição dos elementos, a organização dos fluxos, o agenciamento das visões que se oferecem a um ou outro tipo de sujeito. Uma espécie de projeto, se quisermos retomar o termo empregado por Cauquelin — mais uma vez, com o cuidado de não supor um “estrategista previdente” (BRAGA, 2018. p.84). Poderíamos, aliás, considerar que os agentes que promovem ou tomam parte em um certo agenciamento frequentemente poderão enfrentar dificuldades em determinar com grande precisão o que poderá surgir a partir de sua própria agência; são elas, as agências, que se ajustam mutuamente, com menor ou maior grau de conflito, buscando selecionar conveniências dentro de sua margem de possibilidades, tendendo, enfim, ao funcionamento de uma multiplicidade relativamente estável — aquele homem de concreto, com seu chapéu e seu gibão, com sua arma e suas botas, terá sido tantos, terá figurado em tantas narrativas, passado por várias e sutis transformações apesar de sua materialidade rígida — até que, *de repente, uma perturbação se produza*. A praça, a cidade, os fluxos, sim, tudo isso é parte dessa paisagem-projeto; ela se eriça quando algo funciona mal, disso já sabemos.

Derrubar uma estátua, ou rasurá-la, pendurar objetos sobre ela etc.: vimos que isso faz vibrar um território, como também não devemos deixar de perceber que isso se dá em um

elemento da paisagem que é também retrato, um corpo que aparece por meio da produção de uma semelhança. Marie-José Mondzain nos convidaria a retroceder ainda mais aquém de Peirce: “é importante saber que as coisas”, não todas, mas muitas coisas que condicionam nosso vocabulário e nosso trato com as imagens “primeiramente foram ditas em grego. [...] Quando Platão ou, mais tarde, os padres da Igreja falam de *eikon*, eles não designam uma coisa. Eles designam um modo de aparição no campo do visível” (MONDZAIN, 2016, p. 177). Nesse sentido, a tentativa iconoclasta não seria capaz de promover muito mais do que uma descontinuidade limitada e reversível desse *modo de aparição no campo do visível*. A iconoclastia bizantina dos séculos VIII e IX fornece o modelo da disputa entre adoradores e detratores das imagens sacras no contexto das religiões abraâmicas, em que se condena o culto a ídolos — “desse embate, surge a concepção complexa de imagem que herdamos, a imagem entendida por aquilo que ela dá a ver para além de sua forma sensível – pela marca de uma ausência, portanto”, diz Laura Erber (2021, p. 162), corroborando a relevância desse tópico ainda hoje. Com paciência, poderemos perceber que a distante Bizâncio efetivamente se conecta às disputas em torno das estátuas a que assistimos contemporaneamente nas cidades — isso nos ajudará, entre outras coisas, a compreender essa primeira interdição, a da acusação de ineficácia.

Pois bem: por mais que o ícone seja aparição, essa aparição só é possível por meio de sua existência material: “os iconoclastas dizem que todo *eikon* só se deixa conhecer como *eidolon*, portanto, há idolatria” (MONDZAIN, 2016, p. 179). Os iconófilos, na direção contrária, buscam desfazer a coincidência entre a aparição e sua contraface física, de tal modo que sua resposta “é dizer que entre *eikon* e *eidolon* há incompatibilidade, uma distinção definitiva; há até mesmo uma contradição. *Eikon* designa uma relação, *eidolon* designa um objeto” (Ibidem). Com isso, os iconófilos operam uma cisão; eles habilmente afirmam sua relação com o sagrado por meio do visível sem que isso implique propriamente o culto ao objeto que permite a relação. Isso permitirá ainda remeter a acusação de idolatria — identificação entre o sagrado e a matéria — de volta aos iconoclastas: “Vocês é que, ao destruírem os ícones, são idólatras, uma vez que diante da fragilidade e aparência do ícone vocês veem apenas o objeto. [...] É o seu olhar que reifica o objeto da fragilidade, da aparência” (MONDZAIN, 2016, p. 179). De maneira um tanto distinta, Alfred Gell considera que a idolatria é também um modo de estabelecer relações com o sagrado, variando, porém, a natureza dessas relações. Segundo o antropólogo, “a essência da idolatria é que ela permite que *interações físicas verdadeiras* ocorram entre pessoas e divindades” (GELL, 2020, p. 208, grifo do autor), mesmo que essas interações não sejam diretas. Ninguém espera que um ídolo mastigue e engula os alimentos

ofertados a ele, mas um ídólatra estará investido da crença de que a oferta ritualística contribui efetivamente para que sua divindade tenha sua fome saciada. “Podemos distinguir entre o uso de imagens idólatras e não idólatras”, continua Gell, “somente porque a idolatria não é, em um sentido importante, em absoluto ‘simbólica’, ao passo que o uso de imagens como meios para a devoção, mais do que veículos físicos da divindade, é simbólico” (Ibidem.) — fronteira nem sempre bem demarcada entre um regime da práxis e um regime da representação; expressão encarnada e mediação por meio de um signo. “Diz-se que Abraão, aos seis anos de idade, destruiu a oficina de ídolos de seu pai, Terah, quando ela estava temporariamente a seu encargo. Que ótimo *iconoclash!*” — Bruno Latour (2008, p. 128) recorre a esse episódio exemplar do caldo cultural que informa a relação do ocidente com as imagens sacras para, em seguida, mostrar a fragilidade das vertentes ascetas ou mesmo iconoclastas a partir da voz de Terah:

“Que espécie de loucura você vai adentrar se começar a acreditar que eu, seu pai, *ingenuamente* acredito nestes ídolos que fiz com minhas próprias mãos, cozi em meu próprio forno, esculpi com minhas próprias ferramentas? Você realmente acredita que eu ignoro sua origem? Você realmente acredita que essa origem baixa *enfraquece* a reivindicação da realidade? Sua mente crítica é *tão ingênuo assim?*” (Ibidem., grifos do autor).

De maneira mais geral, “a partir do momento em que apreendemos os índices figurativos – os ídolos – como outros sociais, como repositórios de agência e sensibilidade, surge a questão das crenças e das práticas ‘aparentemente irracionais,” (GELL, 2020, p. 191). Escapando à atribuição de ingenuidade — que Latour demonstra ser, ela própria, bastante ingênuo —, Alfred Gell caracteriza o tipo de agência que se pode encontrar nos ídolos como uma *agência social*. Essa agência, por sua vez, “não é definida em termos de atributos biológicos ‘básicos’ (como coisas inanimadas versus pessoa encarnada), mas sim relacionais — não importa, ao atribuir o status ao ‘agente social’, o que uma coisa (ou uma pessoa) ‘é’ em si mesma; o que importa é onde ela se encontra em uma teia de relações sociais” (Ibid., p. 192). O que Terah, reencenado por Latour, parece apontar é que aquilo que dá ensejo à fúria abraâmica não se sustentaria, uma vez que o uso das imagens sacras em que ele, Terah, está engajado não é propriamente ídólatra, ou seja, não se pretende capaz de promover um acesso físico à divindade, e sim devocional, de ordem simbólica, representativa: “o uso cristão de imagens religiosas pertence a essa categoria, embora na prática muitos usos cristãos de imagens sejam de fato idólatras, ainda que não se admita”, diz Gell (Ibid., p. 208). Mesmo que considerássemos a possibilidade de que Terah, adorando as imagens, estabelecesse uma conexão de tipo ídólatra, ainda assim seria preciso considerar que, de modo geral, “aqueles que seguem tais práticas [de idolatria] têm tanta consciência quanto nós da ‘estranheza’ de seu comportamento, mas sustentam, de modo

diverso, que o culto ao ídolo é religiosamente eficaz” (Ibid., p. 191). A atribuição de uma ingenuidade absurda, de uma profunda inabilidade e um enorme desconhecimento dos modos de mediação por meio das imagens, bem, essa acusação desliza de um polo ao outro, de Terah a Abraão; ela própria se revela de uma ingenuidade absurda, *espécie de loucura*. Esse caminho é percorrido pela demonstração de conhecimento da materialidade e do trabalho de realização dos ídolos, o conhecimento de que eles não são aparições mágicas, mas objetos produzidos. “Mediações são necessárias em todos os lugares”, diz Latour, “Se alguém as proíbe, você pode se tornar louco, fanático, mas não há maneira de escolher entre opostos bipolares: ou é feito ou é real. Essa é uma impossibilidade estrutural, um impasse, um dilema, um frenesi” (LATOUR, 2008, p. 126) — sim, um dilema muito próprio das imagens, a que retornamos sempre.

“As imagens não são puros conteúdos em levitação ou meras abstrações, mas, antes de mais nada, constituem coisas materiais, objetos físicos, *artefatos*. [...] Isto, é claro, traz inúmeras exigências heurísticas.”, afirma Ulpiano Menezes (2005, p. 6, grifo do autor). Sublinhando esse duplo estatuto, W.J.T. Mitchell trabalha com os termos *picture* e *image* que, no inglês corrente, apontam respectivamente para os aspectos materiais e imateriais da imagem — com uma vaga semelhança com o *significante* e o *significado* saussurianos. No português, como em outros diversos idiomas, parece não haver palavras na vida cotidiana da língua que sejam capazes de sublinhar esses mesmos atributos. Quando perguntado sobre possibilidades de contornar esse obstáculo de tradução, Mitchell relativiza a distinção entre as palavras, mostrando que ela é, acima de tudo, um artifício didático:

“É claro que a oposição ‘material/imaterial’ é somente uma conveniência para nos ajudar a assimilar a distinção *picture/image*. [...] a imagem mental, por exemplo, precisa da mente-corpo do observador como suporte material; e a mais sólida imagem material – uma estátua de bronze – transmite uma imagem que pode ser copiada em outro meio, por exemplo, uma fotografia, uma descrição, uma memória” (MITCHELL, 2009, p.6).

O imbricamento entre materialidade e imaterialidade seria, para W.T.J. Mitchell, “parte da ontologia fundamental das imagens” (Ibidem). Não há nada de trivial nessa afirmação. Estamos, ao contrário, sempre diante da sensação de que a articulação entre essas duas dimensões da imagem possam nos escapar, como descreve Didi-Huberman: “inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.29). As atitudes que mais imediatamente se ofereceriam como possibilidades seriam ou permanecer aquém dessa *cisão do ver* ou, ao contrário, buscar ultrapassá-la. Respectivamente, abrigar-se sob “anteparo da tautologia” que insiste “na afirmação fechada, congelada, de que não há *nada mais que um volume*, e que esse volume não é senão ele mesmo” (DIDI-

HUBERMAN, 2010, p.39, grifo do autor), ou buscar “fazer da experiência do ver *um exercício da crença*” (ibid., p. 41, grifo do autor), “produzir um *modelo fictício* no qual tudo [...] poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado” (Ibid., p. 40, grifo do autor). Dito de outro modo pelo mesmo Didi-Huberman, o dilema em que nos encontramos *diante da imagem* poderia ser sinteticamente descrito como “*saber sem ver* ou *ver sem saber*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186, grifo do autor). Se a cisão do ver nos coloca entre a posição tautológica do *ver sem saber* ou a posição de fazer da imagem uma construção da crença, *saber sem ver*, é preciso desfazer sempre essa *escolha alienante* — em que se abdica ou do ver ou do saber— e, vendo, “saber permanecer no dilema” (Ibid., p.190).

Permanecer no dilema, manejar essas duas instâncias fundamentais da imagem que ora parecem ser de fato duas, ora são indiscerníveis uma da outra: isso exige um certo esforço e uma certa astúcia, tudo isso poderá vir a ser um tipo de saber, oferecendo algum ganho ou vantagem, sem deixar de implicar também riscos e incertezas. Klein, escrevendo no final da década de 2000, ou seja, possivelmente ainda sob o impacto da visão de aviões se chocando contra as gigantescas torres gêmeas do *World Trade Center*, diz com propriedade que “a imortalização do gesto iconoclasta não se dará apenas pela sua migração para o universo da imagem, mas pela potencial repetição *ad eternum*”, para, em seguida, dizer que, nos iconoclastas contemporâneos “a tolice permanece em razão da impossibilidade de fuga dos suportes imagéticos”, de modo que “os efeitos desejados pelo gesto iconoclasta estarão”, ou melhor dizendo, estariam, “sempre fadados à frustração” (KLEIN, 2009, p.9). *Ingenuidade, irracionalidade, tolice*: como deixar de perceber nessas repetições o “preconceito ocidental segundo o qual o terrorismo islâmico agiria sem inteligência ou sem o domínio dos códigos visuais do Ocidente” (ERBER, 2021, p. 160), bem como a tentativa — ingênua, irracional e tola — de uma retaliação inócua aos que chamamos, também um pouco como quem se vinga, de *terroristas, extremistas*, e que poderiam ser ainda, em outras circunstâncias, *destruidores* de toda ordem, *vândalos, incivilizados* etc.? Tanto o iconoclasta de Bizâncio quanto o iconófilo contemporâneo expressam essa espécie de aflição: ambos tentam demonstrar que as imagens, cultuadas ou destruídas, não têm *eficácia*, isto é, tentam demonstrar que as imagens não parecem alterar a realidade tangível por meios mágicos, instantâneos e sobrenaturais — a grande frustração é que não há alguém que efetivamente necessite desse aviso.

Atribuição de ingenuidade sobre as imagens, dissemos — é preciso notar ainda que interdições e segregações semelhantes podem ocorrer mesmo nas situações aparentemente amistosas e celebrativas. O *Center of African Art*, em Nova Iorque, mesma instituição que, em 1988, realizou a já mencionada exposição com a rede Zande que motivaria o artigo de Gell

(2001), abrigava, um ano antes, uma outra mostra chamada *Perspectives: Angles on African Art*. O processo curatorial, conduzido pela mesma Susan Vogel que mencionamos antes, contou com uma pequena lista de co-curadores, que Kwame Appiah introduz brevemente, seguindo a ordem em que os respectivos nomes apareceram no índice do catálogo:

“Ekpo Eyo, ex-diretor do Departamento de Antiguidades do Museu Nacional da Nigéria; Wiliam Rubin, diretor de Pintura e Escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York e organizador de sua controvertida exposição *Primitivismo*; Romare Bearden, pintor afro-americano; Ivan KArp, curador de Etnologia Africana do [Instituto] Smithsonian; Nancy Graves, pintora, escultora e cineasta euro-americana; James Baldwin, que certamente dispensa comentários adjetivos; David Rockefeller, colecionador de arte e amigo dos poderosos; Lela Kouakon, artista e adivinho baúle da Costa do Marfim (essa é uma justaposição deliciosa: o mais rico e o mais pobre, lado a lado); Iba N’Diaye, escultor senegalês; e Robert Farris Thompson, professor de Yale e historiador de arte africana e afro-americana” (APPIAH, 1997, p. 193).

Cada um desses recebeu um conjunto de cem fotografias de obras de arte africana com origens diversas, a fim selecionar dez. A exceção foi Lela Kouakon, o artista baúle, que recebeu apenas imagens de artefatos baúles para avaliar. Isso se deu sob a alegação de que ele, e apenas ele, seria incapaz de avaliar objetos de arte senão segundo seus próprios critérios e sua própria tradição — exatamente assim procederam os demais, mas a tradição e os critérios ocidentais, tomados como manifestação universal, tornaram-se imperceptíveis aos que estão imersos neles. Depois de enumerar algumas das frivolidades ditas por Rockefeller, Appiah afirma que o banqueiro filantropo estadunidense

“está autorizado a dizer qualquer coisa sobre arte da África por ser um comprador e por estar no centro, ao passo que Lela Kouakou, que meramente produz arte e vive na periferia, é um africano pobre cujas palavras só vêm ao caso como parte da mercadologização” (APPIAH, 1997, p. 195).

Como deixar de ver no acúmulo dessas repetições o enrijecimento das fronteiras de um território de um saber sobre as imagens que procura excluir a consideração de qualquer outro? Dizemos que a fronteira é rígida sobretudo porque opera por meio de decalques (ver DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 29-30), como é a atribuição de uma suposta inabilidade em compreender e operar com as imagens, que seria característica de todo aquele que está nas periferias ou do mundo, ou do capitalismo, ou das cidades etc. É também um decalque a transposição direta e sobredeterminada do modelo iconoclasta bizantino a eventos de iconoclastia contemporânea diversos, como a destruição de imagens em contextos de vitórias militares ou nos chamados atentados terroristas. O problema não reside na diferença entre temporalidades — mais adiante procuraremos nos deter sobre a interdição ao anacronismo para encontrar nele, sob certas condições, uma ferramenta heurística —, mas nas importantes

diferenças entre as lógicas e as dinâmicas que caracterizam cada uma dessas modalidades de contestação. Klein ora parece sugerir que se trata de uma diferença de perspectiva, uma vez que “para o iconoclasta midiático, não há contradições [entre o desejo de destruir uma imagem e a reinserção da imagem resultante em um circuito midiático], pois ele mesmo pode ser um iconófilo diante de suas imagens” (2009, p. 3), ora assinala peculiaridades das sociedades contemporâneas no trato com as imagens e com os meios de comunicação de massa, escapando à decalcomania. Isso o permitirá identificar, por exemplo, que “o regime da visibilidade [...] pauta não somente a construção e permanência de certas imagens no cenário midiático, mas também, e principalmente, os gestos destrutivos” (Ibidem.). Trata-se, nesse ponto, não mais da especulação sobre a psicologia de um iconoclasta tipificado, mas de comentário acerca de um *regime de visibilidade*. Nesse regime, verifica-se que, “se o investimento simbólico da imagem, sua alta capacidade de mobilização psíquica, exige na maioria dos casos, em sua sintetização imagética, alta visibilidade, por outro lado, a erradicação simbólica”, ou sua tentativa, “não poderá abdicar de processos e estratégias midiáticas que redundarão em grandes espetáculos de destruição” (Ibidem.). O atentado contra o *World Trade Center* em 2001, “um crime real, com vítimas de carne e sangue”, lançou mão desse mesmo expediente, que é o de oferecer “à idolatria do inimigo ocidental um espetáculo: o da sua vulnerabilidade por via de seus símbolos”, conforme escreve Mondzain (2009, p. 7). Para a filósofa, “o criminoso iconoclasta dava claras provas do seu *perfeito conhecimento* e da sua total conformidade com o mundo que destruiu. Moldando-se à figura do inimigo, ele obrigou-o a desaparecer ou a recompor a sua imagem numa nova *distribuição de poderes*” (Ibidem, grifos nossos). Ultrapassemos, portanto, a ideia reativa de que os iconófilos, ou idólatras, ou mesmo os iconoclastas, destruidores das imagens, simplesmente não compreenderiam tão bem — *tão bem quanto nós?* — a dinâmica em que eles buscam se inserir. Essa dinâmica, como diz Mondzain, é a da *distribuição de poderes*: ela retoma uma vez mais o grego para lembrar que a lei da *oikos*, a casa, e a lei do *eikon*, o ícone, levam a dois termos homófonos — “para o grego, ‘oi’ e ‘ei’ são ambos pronunciados como ‘i’” — e aproximáveis: *oikonomia*, *eikonomia*, iconomia (MONDZAIN, 2016, p. 184). Se a constatação de que “todo ato de destruição de ícones gera um ícone da destruição” (ERBER, 2021, p. 156) poderia soar como uma contradição incontornável do gesto iconoclasta, como aponta Klein (2009, p. 3-4), essa impressão se dissolverá ao nos darmos conta de que, afinal, “os iconoclastas não são *an-icônicos*” (MONDZAIN, 2016, p. 185) — eles apenas buscam, a exemplo do que fazem os iconófilos ou os idólatras, disputar a circulação das imagens, isto é, dos imaginários. É fácil perceber como a aparição do *Borba Gato incendiado* espanta.. Esse estranhamento poderá ainda se alargar — como uma *rasgadura*, que deixa

entrever; como uma rachadura, que toma rápidos desvios e ameaça a solidez —, conferindo a todos nós uma possibilidade renovada de desnaturalizar também a imagem que vinha logo antes e logo depois, a figura do bandeirante Borba Gato sobre um pedestal. O choque da súbita desestabilização de uma imagem outra — um lampejo — coloca em jogo também uma condição outra de legibilidade (BENJAMIN, 2018, p. 768; DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 18), faz circular um outro valor, ou um valor de outro sinal; a *eikonomia*, a economia das imagens, pode assumir, em certos casos, uma outra natureza, pois “é uma *economia da dúvida* que se instala com o pensamento do sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 237).

2.2 Do pecado do anacronismo

Consideremos, então, o território e a paisagem como agenciamentos, objetos de construção expressiva e discursiva. Os elementos que os compõem, incluindo o espaço físico, em si e por si mesmos, não poderiam, portanto, vir a ser território ou paisagem antes que algo os organizasse nesse sentido. “O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território”, apontam Deleuze e Guattari (2012, p.128), enquanto, de maneira análoga, Cauquelin afirma que “o objeto paisagem não preexiste à imagem que o constrói para um desígnio discursivo” (CAUQUELIN, 2007, p.49). Pensemos nisso a que também chamamos paisagem, a paisagem urbana: vimos como ela carrega uma tensão entre *natureza* e *artificialidade* (MENESES, 2002, p.38), pois, embora se possa sublinhar a distância que existe já entre a ideia mais geral de paisagem e aquilo que chamamos natureza, bem, na paisagem urbana seguramente é possível perceber com mais nitidez que se trata de uma construção. As cidades — territórios e paisagens com ruas, calçadas, muros, edifícios os mais diversos, praças etc. — são evidentemente construções também do ponto de vista mais concreto possível; desenhos materializados segundo projetos menos ou mais rigorosos que vão se ajustando, organizando a si próprios como também regulando fluxos e designando posições. Necessário buscar reencontrar sempre o vínculo entre estes termos: desenho, *design*, desígnio (DERDYK, 2010). *Derrubar uma estátua, ou então rasurá-la, ou então* produzir sobre ela, a partir dela e com ela uma perturbação na paisagem; isso nos convoca a lembrar que elas, as estátuas, tomam parte em um projeto que é também regulação da visibilidade e da visualidade, um desenho urbano e um desígnio discursivo e, poderíamos dizer ainda, uma retórica. Sim, porque também a retórica desenvolveu há muito esse tipo de expediente, o da correlação entre imagens e espaços determinados:

“o princípio central da mnemotécnica antiga consiste na memorização dos fatos através da sua redução a certas imagens [...]. Essas imagens deveriam ser estocadas na memória em certos locais (*loci*) imaginários ou inspirados em arquiteturas de prédios reais. O importante é que o retor tivesse domínio sobre esses espaços da memória que deveriam ser percorridos no ato de sua fala, quando cada imagem seria traduzida em uma palavra ou em uma idéia” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 35)

Há, sem dúvida, importantes diferenças entre os modos como um orador e uma cidade buscam gerar, organizar e preservar as imagens do seu discurso: um caso de *memorização* e outro de *memorialização*, poderíamos dizer. Não se trata, portanto, de produzir equivalência, mas paralelo: dizer, então, que um discurso emerge nas cidades também a partir do entrecruzamento dos seus locais e das suas imagens. É o que se verifica nas atividades mais triviais que se alguém possa realizar em uma cidade, essa correlação é o que nos possibilita navegar com alguma habilidade pelo espaço urbano; é o que transforma o *local*, um ponto desse espaço a que corresponde uma coordenada, em um *lugar*, que somos capazes de efetivamente ver e que nos permite nomear, descrever etc., posto que, afinal, “um lugar é sempre um lugar ‘dito’” (CAUQUELIN, 2007, p.52). Dizemos, por exemplo, que moramos em um certo bairro, vamos a uma certa farmácia ou mercado, passamos por uma praça, evitamos alguma rua e escolhemos outra. Todos esses lugares são ditos porque têm nomes, como também porque, com esses nomes, dizemos ainda mais outras coisas sobre eles, e os reconhecemos porque deles fazemos uma imagem, uma inscrição no imaginário. É certo que tratamos ainda de *memorização* mais do que de *memorialização*, ou seja, do aprendizado que nos habilita a nos conduzirmos pelo espaço da cidade como um retor que se conduz pelos locais da sua arquitetura discursiva, solicitando as ideias conforme a fala se desenvolve. A considerar, portanto, que na técnica mnemônica empregada na oratória, é o retor quem prepara de antemão a disposição das imagens (*design/projeto*), como é ele também quem prepara e ajusta o percurso durante a execução da fala, modulando sua performance reflexivamente, respondendo à sua própria avaliação de si mesmo e ao que é possível perceber dos demais (desenho), mas, ainda assim, guardando para si a elaboração e a condução na persecução de um efeito retórico, persuasivo (*desígnio*).

O orador, para efeito de comparação, é tanto o arquiteto ou o arquiteto urbanista quanto o guia habilidoso. Não é o que se passa conosco, quando nos deslocamos pela cidade. Como transeuntes comuns, nossa agência sobre a correlação entre as imagens e os locais no espaço urbano é evidentemente muito mais limitada. A disposição dos lugares ao longo dos trajetos que nós mesmos configuramos passam por diversas determinações muito além do nosso controle. Mesmo os trajetos propriamente ditos são, com frequência, determinados pela

contingência: se não estamos no papel de turista ou de *flâneur*, a necessidade pressiona a maior parte das escolhas sobre nossos deslocamentos e, assim, podemos precisar ir de um ponto a outro para trabalhar, ou estudar, ou comprar alimentos, ou buscar ajuda médica etc., procurando, ao menos na maior parte das vezes, pelo caminho menos extenuante e dispendioso possível, por exemplo. Não parecerá absurdo dizer que essas rotas vão se ritualizando, constituindo gradualmente aquilo que consideramos familiar e habitual; como também nos acostumamos com a sucessão de correspondências entre as imagens e os espaços, recordamos a localização de uma certa fachada, ou de uma placa comercial, ou uma estátua (não nos esqueçamos das estátuas). Por extensão, assimilamos também os lugares e seus nomes; passamos a reconhecê-los e sabemos, com menor ou maior profundidade e alcance, mas sabemos, positivamente sabemos, ou percebemos, ou fabulamos algo sobre eles — do contrário, não seríamos capazes de individuar nada; não faríamos diferença entre uma ou outra rua, uma ou outra praça; os edifícios pareceriam todos os mesmos e não seríamos capazes de nos situar. Nos abrimos, portanto, à expressão que produz o território, ao seu agenciamento territorial, seu ritornelo; é por essa abertura que a *memorização* pode ir se realizando também como *memorialização*, organização das formas que se dá não apenas sobre o espaço, mas ao longo do tempo.

Sabemos que nem todos os marcos memorializados assumem essa vocação por meio da sedimentação gradual da ritualidade. Jacques Le Goff ensina que uma das características do monumento é “ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas” (LE GOFF, 1990, p. 537). Dito de outro modo, é certo que nem sempre a ritualidade produz a aglutinação da memória em pontos determinados; ocorrem também casos em que um lugar é designado, marcado precisamente para buscar reter uma memória que se esvai. Pensando especialmente nesse último caso, a afirmação, feita por Pierre Nora, de que “os lugares de memória são, antes de tudo, restos” (NORA, 1993, p.12) poderia soar tão pertinente quanto desconcertante, já que os restos, via de regra, não têm gozado de grande prestígio entre nós. Os lugares de memória são tantas vezes construídos com fins de homenagem, e notadamente a ideia de monumento, no uso corrente, aproxima-se tanto do grandioso e do admirável, que a tarefa de encontrar neles o indício de uma fragilidade poderá parecer estranha. O caso é que “se o que eles [os lugares de memória] defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los” (NORA, 1993, p.13). Sabemos também que tantas coisas desaparecem sem que alguém tente salvá-las ou disponha dos meios suficientes para isso. Sentimos e sabemos que nessas tentativas de preservação há algum tipo de triunfo, apesar de tudo, ou seja, apesar da possibilidade de transformação do monumento em ruína,

resto, ou mesmo qualquer coisa ainda mais infame. Não vejamos apenas vulnerabilidade, mas também potência. Retomemos a possibilidade de *derrubar uma estátua; ou então rasurá-la; ou então* etc. e poderemos perceber que aí se realiza uma marca expressiva que, de maneira pontual, reanima e reconfigura um território; que esse gesto é um desenho e um desígnio que assinala um lugar; que esse lugar é *um lugar dito* em que agora pode tomar parte também o interdito; que, sob certas circunstâncias, em um *lugar de memória* pode emergir uma outra memória, uma memória do dano. Fazer reaparecer o dano, em especial o dano colonial do qual se beneficiam ainda hoje as classes dominantes nas sociedades capitalistas, não ocorrerá sem provocar algum temor ou descontentamento; isso também não será difícil perceber — *lágrimas brancas* (NGCOBO, 2016, p. 53), mas também outras duras retaliações, como veremos. Entram em marcha uma série de interdições, inclusive procurando regular os modos de tratar a memória e a História, que efetivamente requerem cuidados. É preciso pensar em como se poderia, então, lidar com isso que aparece menos como um juízo e mais como uma acusação: a afirmação de que os episódios de contestação de estátuas no espaço público buscariam negar ou apagar o passado, operando o que seria uma inadequada projeção dos critérios de um tempo presente sobre um passado encerrado. Em resumo, acusação do que seria uma atitude anacrônica.

Como ocorre com boa parte das disciplinas que constituem aquilo a que se tem chamado Humanidades, também a História é atravessada por linhas de impulso positivista, para as quais a instabilidade que há pouco reconhecemos na memória e no monumento seria intolerável. Aversão conectada, em boa medida, ao que Le Goff descreveu como um lento “triunfo do documento sobre o monumento” (LE GOFF, 1990, p. 537, grifos do autor). Isso implica, por sua vez, as transformações e disputas em torno termo documento: o *documentum* latino, derivado “de *docere*, ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’” (Ibid., p. 536) e assume, para a escola positivista na passagem do século XIX para o XX, o papel de “fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador” (Ibidem.). Sobre o apagamento dos rastros desse tipo de escolha expressiva e interessada, dessas escolhas que se introduzem, inclusive, na produção do documento escrito, bem, não nos caberia decidir se isso é fruto involuntário de um recalque ou um movimento taticamente empreendido. É o caso de dizer apenas que, ao que parece, uma vertente positivista não poderia prescindir dessas operações que fazem o documento escrito passar por um processo de fetichização, ou ainda, *rarefação do discurso* (FOUCAULT, 2006) — do contrário, seria possível, como o é para nós, perturbar o imperturbável, abrir a possibilidade interpretativa no sentido pretensamente unívoco do dado positivado. A predileção pelo escrito e o escamoteamento da sua qualidade expressiva são, portanto, parte indispensável na produção de um efeito de objetividade do documento que,

como identifica Le Goff, “parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho *escrito*” (LE GOFF, 1990, p. 537, grifo do autor). A escola dos *Annales*, corrente historiográfica em que figuram Le Goff e Nora, buscou alargar as fronteiras do que se poderia entender como documento desde a sua primeira geração, com Bloch e Le Febvre. Um passo necessário para o que viria se apresentar, na segunda metade do século XX, como uma *revolução documental*, com a introdução de outras histórias possíveis, com diferentes durações ou mesmo descontinuidades (Ibid., p. 540 e 541). Foucault sintetiza esse movimento dizendo que, a uma certa altura, a História, que “se dispunha a ‘memorizar’ os *monumentos* do passado, transformá-los em *documento*” passa então a ser “o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra [...] uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos” (FOUCAULT, 2006, p.8).

Embora a História como disciplina seja consideravelmente antiga, nem por isso ela chega a converter-se em um maciço homogêneo e pacificado. Ao contrário: segue sendo um campo de divergências, proposições que entram em contradição, revoluções, desacordos, atravessamentos feitos por outros territórios — vejamos como a História regula sempre sua abertura à Economia, à Arqueologia, à Geografia, ao Direito, às Artes ou a tantas outras áreas. Reconfiguração contínua que faz com que ora se fale em cronologia e causalidade dos grandes eventos; ora dos movimentos quase imperceptíveis que se acumulam durante *longas durações*; ora de *jogos de escala*; ora de continuidades; ou mesmo de descontinuidades, rupturas, latências etc. É preciso dizer, sempre e a cada vez, o que afinal é História, como também as unidades que a constituem (como, por exemplo, o documento e o monumento). A variação das linhas historiográficas constituem um ritmo que vai, ao longo do tempo, definindo e redefinindo esse território: um ritornelo. A partir desse exemplo, a consolidação de um campo não parece ser causa nem efeito da fixidez de seus princípios ao longo de um período suficientemente extenso.

Interessa perceber também que a História se encontra, vez por outra, oscilando entre a conversão do monumento em documento e vice-versa. Dito em termos mais generalizáveis: também a História é constantemente desafiada a tomar posição ante as possibilidades da produção de um efeito de verdade positiva ou da tentativa um tanto insólita de compreensão dos aspectos mais instáveis da experiência e da memória; desafiada a decidir entre depurar-se ou amplificar a importância seus fragmentos, vertigens, contradições, movimentações sutis, ambiguidades etc. Essa questão não se resolve simplesmente produzindo e ultrapassando binarismos bem contrastados como, por exemplo, escolhendo entre uma ou outra linha historiográfica. Dissemos há pouco que a escola dos *Annales* buscou tornar mais abrangente a

noção de documento, ou seja, expandindo um território, tornando suas fronteiras mais permeáveis, acolhendo outros fluxos. Pensemos, mais uma vez, na dinâmica do ritornelo, no modo em que ele, *simultaneamente*, institui um centro estável, delimita um campo de ação, produz aberturas nesse limite. A escola dos *Annales*, com efeito, abre outras possibilidades de consideração do documento, e isso não quer dizer que essa mesma linha não possa provocar também cristalizações, recrudescimentos, delimitações menos ou mais rígidas — sim, ela o faz. “A interdição ao anacronismo é amplamente conhecida. Ela foi estabelecida, principalmente, por Lucien Febvre” (DE SÁ AVELAR e SVAMPA, 2022, p. 65) ora de maneira exuberante e anedótica, como no “exemplo surrealista” em que Febvre diz que o anacronismo poderia produzir asserções como “César morreu com uma corohnada de *browning*” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 34), ora de maneira profundamente proibitiva ante o que seria “o pecado dos pecados – o pecado entre todos irremissível: o anacronismo” (FEBVRE, 2009, p.33). *Pecado, pecado, pecado* — a escolha de palavras evidencia que não se trata de uma posição somente historiográfica, mas também de uma posição de fundo moral. Com efeito, não é difícil compreender contra que forças Febvre procurava resguardar o campo desenhado e designado pelo ritornelo da História. Deveriam permanecer fora toda sorte de falsificações, inversões temporais, narrativas perigosamente teleológicas. Como poderíamos discordar desse intento? Acontece que banir todo e qualquer anacronismo foi se revelando um gesto demasiadamente abrangente e duro; um gesto irrealizável; um gesto que, contraintuitivamente, afastava o conhecimento histórico de uma ferramenta heurística da qual ele, afinal, não seria sequer capaz de prescindir.

*

Dissemos que “o princípio central da mnemotécnica antiga consiste na memorização dos fatos através da sua redução a certas imagens” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 35) e que estas, por sua vez, poderiam ser reconduzidas ao domínio da palavra por um orador habilidoso. Sabemos, é claro, que esse artifício não servirá como modelo para todas as modalidades da memória: sua função é instrumental e seus fins são bastante demarcados. Ainda assim, é curioso notar como a conversão das imagens em palavras segue sendo um poderoso artifício retórico, capaz de produzir um poderoso efeito de verdade, de *rarefação do discurso*. Tão poderoso que é difícil pensar em como, afinal, seria possível produzir um conhecimento acerca das imagens que não passasse por essa operação de busca daquilo que nas imagens se poderia decifrar, decodificar, ler — assim como lemos as letras, as palavras e as frases, pois elas *querem dizer*

alguma coisa. Pensemos no artifício didático empregado por Saussure para nos mostrar sua proposição acerca da estrutura de um signo (2006, p. 81): desenhar duas elipses divididas horizontalmente em duas, estando cada uma das elipses ladeada por um par de flechas em que uma aponta para o topo e a outra para o pé da página, sinalizando a reciprocidade entre as partes que correspondem a significado e significante — a possibilidade de ir de um a outro e vice-versa. No diagrama da esquerda, a palavra latina *arbor* aparece ocupando o pólo inferior da figura geométrica; no superior, vemos a palavra “árvore”, aspeada, de modo a sinalizar que se refere não à palavra *árvore*, mas ao conceito a ela atribuído. No diagrama à direita, *arbor* ocupa a mesma posição, mas, no campo superior, onde na outra elipse se via “árvore”, aparece então uma figura, um desenho que sugere a silhueta de uma árvore de tronco robusto sustentando uma copa volumosa e maciça. Conforme o raciocínio apresentado pelo próprio Saussure, somos perfeitamente capazes de deduzir que, embora essa silhueta e a palavra “árvore” ocupem a posição de *significado* no diagrama, isso tem finalidade meramente didática e, a rigor, ambos só poderiam ser *significantes* — não haveria como ser de outro modo, uma vez que o conceito pode ser apenas referido e mesmo a sua suposta aparição é já a evidência incontornável de que estamos diante de sua parte sensorialmente apreensível, seu significante. Não é difícil imaginar, porém, que um deslize, uma distração qualquer, poderia nos fazer aceitar ingenuamente que “árvore” — que Saussure provavelmente terá grafado como *arbre* — seria a manifestação imediata do significado referido pela palavra. Com ingenuidade, impaciência, ou mesmo com desdém, poderíamos atestar que as imagens podem ser atravessadas sem maiores cuidados; espécie de *transmissão quase sem ruídos* — o que poderia nos lembrar o modelo matemático da Comunicação e o modo insidioso com que a paixão pela positivação ainda assedia este mesmo campo em que nos abrigamos. Por isso mesmo, em muitos casos, ler as imagens como quem decifra um código de fundo linguístico talvez pareça e seja o suficiente. Tudo isso que viemos articulando até aqui poderá parecer um tanto aborrecido a quem queira saltar da imagem à palavra ou vice-versa sem grandes preocupações; ir de um significante a um significado com a velocidade de uma flecha, deixando de levar em conta que, nesses casos, o alvo não deixa nunca de se mover, ignorando que

“essa distância entre as imagens e as coisas não é a mesma do traço que separa o significante do significado, mas aquela que realiza um salto radical entre a presença e a ausência das coisas para ocupar o lugar indesignável desse próprio traço: o limiar, a linha, o fio onde o visível e o invisível se mantêm num equilíbrio indecível.” (MONDZAIN, 2022, p. 129).

Assim se constituem as iconografias ou mesmo as noções mais estritas de iconologia: “No fundo, Panofsky”, historiador e crítico de arte que se tornou referência em iconografia e

iconologia, “tentava ler as imagens, traduzindo-as em termos linguísticos”, diz Didi-Huberman (2011, p.18). É em Benjamin que o filósofo francês encontra uma alternativa, uma outra noção de legibilidade (Ibidem.) — e essa noção seguramente nos interessa. Para Benjamin, “o que distingue as imagens das ‘essências’ da fenomenologia é seu índice histórico” (BENJAMIN, 2018, p. 767), e o *índice histórico da imagem*, por sua vez, “diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só *se tornam legíveis* numa determinada época.” (Ibid., p.768, grifo nosso). Assim, estão em jogo os aspectos materiais e históricos das imagens, fazendo da relação destas com a temporalidade não um ponto fixo, mas um atravessamento, uma linha movente, de tal modo que a legibilidade não seja característica ontológica da imagem, mas um limiar que pode vir a ser alcançado: “atingir essa ‘legibilidade’ constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior” (Ibidem.). Para melhorar nosso entendimento sobre essas noções, observemos como elas encontram eco no modo como o próprio Benjamin sumariza o método marxista, o materialismo histórico-dialético:

“Sobre a doutrina elementar do materialismo histórico. 1) Um objeto da história é aquele em que o conhecimento se realiza como sua salvação. 2) a história se decompõe em imagens, não em histórias. 3) Onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada. 4) A apresentação materialista da história traz consigo uma crítica imanente do conceito de progresso. 5) O materialismo histórico baseia seu procedimento na experiência, no bom senso, na presença de espírito e na dialética.” (BENJAMIN, 2018, p. 788 e 789)

Com isso, assumamos desde já que o *movimento interior* das imagens poderia ser bem entendido como o movimento próprio da dialética materialista no tempo, e que a noção de legibilidade se apresenta como o grau de possibilidade para que se realize o que Benjamin chama de uma *crítica imanente* — uma crítica que busca compreender não apenas as relações em que se pode situar um determinado objeto de análise, ou seja, tomando o objeto em relação a outros objetos, mas uma crítica que se dedique também àquelas relações que, material e historicamente, constituem o próprio objeto de análise como síntese de forças associadas e conflitivas, tomando o objeto na relação consigo mesmo. Para tanto, é preciso que essa mesma crítica realize também um movimento: o movimento em direção ao “conhecimento que se realiza como sua salvação”, no contrafluxo da sucessão de acontecimentos; “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2020, p.13) — essa formulação benjaminiana tão difundida e que Didi-Huberman descreve como “*contrariar* violentamente o sentido do ‘pelo’, ou seja, o movimento espontâneo pelo qual um historiador constitui, em geral, a própria historicidade de seus objetos de estudo” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 102). A crítica histórica deveria,

portanto, realizar um movimento próprio para vislumbrar o movimento interior da imagem; à essa descrição que tanto privilegia a dinâmica soma-se ainda outra asserção que momentaneamente poderá soar como conclusão contraintuitiva: “a imagem é a dialética na imobilidade” (BENJAMIN, 2018., p.767). Movimento e imobilidade; não uma coisa apesar da outra, mas uma coisa em função da outra, “pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética — não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta.” (Ibidem.). A imobilidade ou “a ‘pausa’ da qual fala Benjamin deve, primeiro, ser pensada no modo de uma cesura”, de modo que “[...] esse corte na continuidade não é simplesmente uma interrupção de ritmo: ele faz emergir um contrarritmo, ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história.” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 129).

Para lidar com isso, Benjamin encaminha o procedimento da montagem como princípio e método (BENJAMIN, 2018, p. 764 e 765, respectivamente) para “romper com o naturalismo histórico vulgar” (Ibid., p. 765). Para o autor alemão, “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (Ibid. pp. 766-767) — e, no sentido mais estrito, uma constelação é efetivamente uma montagem, um desenho produzido para organizar elementos dispersos, um conjunto de corpos celestes. Estrelas que compõem uma mesma constelação podem guardar enormes distâncias umas das outras, muito maiores do que aquilo que poderíamos intuir observando-as como pontos em um plano celeste. A distância espacial implica também uma distância temporal, pois as luzes que vemos em um determinado instante no céu noturno, apresentando-se simultaneamente, foram emitidas em momentos possivelmente bastante distintos entre si e seguramente distintos do instante em que somos capazes de observá-las. Se ainda assim dizemos que uma constelação, mais uma vez no sentido estrito, compõe um conjunto, é apenas por conta das relações que somos capazes de estabelecer a partir de um olhar situado, a partir de onde realizamos essa tal organização, operamos uma montagem. Alguém poderia dizer, contudo, que não há nesse gesto a possibilidade de construir conhecimento sobre a realidade?

Consideremos, então esta operação: buscar a legibilidade da História na imagem que se apresenta no lampejo, no raio, no relâmpago, no encontro súbito entre temporalidades distintas, crepitação, chama, coluna de fumaça. Ela parece especialmente apropriada para lidar com isso a que chamamos de contemporâneo ou de contemporaneidade; a saber: um tempo em que o presente não é intermediário entre nós e um futuro, mas dobra-se sobre o próprio tempo, deixando de ser “um ponto de transição do passado para o futuro”, tal qual ansiava o projeto

moderno, “tornando-se, em vez disso, um lugar de permanente reescritura tanto do passado quanto do futuro” (GROYS, 2010, p. 122)”. Agamben, por sua vez, argumenta que deveríamos ser, em um certo sentido, *anacrônicos*, pois “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p.59). Como poderíamos então deixar de seguir a marcha de nossos projetos, ou dos projetos em que somos alocados, para finalmente poder relê-los, atuar sobre eles, redesenhá-los à luz de novas contingências, achados, entendimentos? Para Boris Groys, “o contemporâneo na verdade é constituído pela dúvida, hesitação, incerteza, indecisão – pela necessidade de reflexão prolongada, de um *adiamento*” (GROYS, 2010, p.120, grifo nosso), o que não significa necessariamente dizer que não estamos sujeitos a *urgências*; a bem da verdade, essa dúvida, essa hesitação, essa incerteza, essa indecisão, bem, elas próprias poderiam mesmo aprofundar esse estado de ansiedade generalizada, porque vivemos todos os tempos a um só tempo e nossas urgências são também urgências voltadas às elaborações do passado.

Dizemos, então, que as imagens aparecem e reaparecem, repetem a si mesmas de maneira ritmada, em intensidades distintas — o ritornelo, o ritornelo, ritmo e contrarritmo, urgência e adiamento. Se as condições de legibilidade variam no tempo e no espaço, isso implica a compreensão de que ocupamos um lugar cujas especificidades impactam nossas possibilidades, desejos, necessidades etc., ou ainda: “reconhecer a historicidade de nosso ponto de vista é também assumir sua contingência”, como aponta Rosa Belvedresi (2021, p.87). Parece cada vez menos viável não se implicar na história que se constrói, como também é cada vez mais difícil negar aquilo que Febvre chamou de pecado, afinal, “todo esforço de compreensão histórica é necessariamente retrospectivo e, portanto, não pode ser imune à intromissão de elementos que correspondem a épocas posteriores ou àquela desde a qual buscamos compreender o passado”²⁹ (Ibidem.). Para Didi-Huberman, “o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo”, o que leva o anacronismo a “um estatuto renovado, dialetizado: *parte maldita* do saber histórico, ele encontra em sua própria negatividade — em seu poder de estranhamento — uma chance heurística que o faz, eventualmente ascender ao estatuto de *parte nativa*, essencial à emergência dos objetos desse saber” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.43, grifos do autor). Ante a ampliação das acepções de

²⁹ Em uma tradução livre. No original: “Reconocer la historicidad de nuestro punto de vista es, también, asumir su contingencia y por ello, la necesidad de su constante justificación racional frente a quienes puedan disputarla. Todo esfuerzo de comprensión histórica es necesariamente retrospectivo y, por lo tanto, no puede ser inmune a la intromisión de elementos que corresponden a épocas posteriores o a aquella desde la cual intentamos comprender el pasado.”

anacronismo operada por Didi-Huberman especialmente a partir de Walter Benjamin e Aby Warburg, Lucila Svampa sublinha que aquilo que “a permanência de rastros do passado” nos oferece não é, afinal, “uma via de acesso a outro tempo, mas um sinal de uma simultaneidade do não simultâneo”³⁰ (SVAMPA, 2021, p.78) — ecoando a formulação de Reinhart Koselleck, que considerava que uma dentre as tarefas conferidas à modernidade seria precisamente a formulação de uma resposta à essa condição de “simultaneidade do não simultâneo” (KOSELECK, 2002, p. 168).

Somos, então, impelidos a nos perguntar: “a compreensão histórica é possível sem anacronismo?”³¹ (BELVEDRESI, 2022); é possível pensar o movimento das imagens — uma *eikonomia* —, o movimento dos signos e das matérias de expressão na sua variação ao longo do tempo, pensar nos agenciamentos territoriais que fazem ressoar agora o ritornelo que o funda, pensar, enfim, tudo isso sem incorrer nessa transgressão, sem incorrer no pecado de que acusam, por exemplo, quem se atreva a *derrubar uma estátua, ou rasurá-la, ou incendiá-la?* O que aparece aí, subitamente, violentamente, como um lampejo, um relâmpago, não será uma imagem dialética por excelência? Pode ser que estejamos assistindo à emergência de uma outra legibilidade, há muito latente. Estamos, então, diante dessas imagens, diante das imagens de estátuas ligadas à violentíssima história das colonizações, das explorações, em especial àquelas que se deram por meio dos processos de racialização, bem como das imagens dessas mesmas estátuas que surgem pintadas, rasuradas, mutiladas, torcidas, derrubadas etc. — estamos em boa posição para notar o que repentinamente elas exibem: o índice das tensões que as constituem. Olhamos para as fendas, as falhas que se abrem nesse pilar que se retorçe: vemos então uma silhueta, uma figura que se revela parte por parte, sofregamente. Quanto mais o fogo se agita, menos podemos escapar disso que agora é já uma obviedade: esse chapéu e esse pedestal, essa barba, esse bacamarte, esse par de botas, os braços e as pernas, tudo nessa figura é construção; são construções essa paisagem e esse território. Sabemos, é claro, que aquilo que, ao menos a princípio, se buscaria representar, isto é, o bandeirante santamarense, é consideravelmente mais antigo do que o projeto e a concretização dessa estátua, posto que cerca de dois séculos se passaram até que o primeiro esboço fosse realizado, até que a estrutura metálica fosse preparada, até que a massa fosse concretada, até que os minérios fossem

³⁰ Em uma tradução livre. No original: “La permanencia en el presente de rastros del pasado, materializados en monumentos, pero también en archivos, imágenes, documentos fragmentarios o ruinas no son, *in strictu sensu*, una vía de acceso a otro tiempo, sino una señal de una simultaneidad de lo no simultáneo, es decir de la superposición de temporalidades disimiles.”

³¹ Em uma tradução livre. No original: “Es posible la comprensión histórica sin anacronismo?” — a pergunta provocativa é o título do já citado artigo de Rosa Belvedresi (2022).

reduzidos a pequenas pedras coloridas e encrustadas sobre a superfície etc. Bem mais antiga é a forma a que se recorre, a da figura sobre o pedestal, embora continuamente reapropriada. Oportunamente veremos também como é reapropriada e remodelada a própria ideia sobre os bandeirantes, incluindo suas vestimentas, sua aparência e sua importância. Vejamos que, de maneira geral, essas estátuas agora contestadas se fundam nesse mesmo tipo de tempo compósito: o tempo referido por aquilo que é figurado; o tempo de sua produção e realização material; o tempo de sua duração e de sua atualidade — se o *eikon* designa uma relação (MONDZAIN, 2016, p. 179), então ela precisará ser continuamente atualizada conforme os termos se alteram. Por fim, saibamos que o fogo que queima a estátua é também muito anterior à sua própria aparição. Se perseguimos a materialidade dessa tal construção, do *Borba Gato incendiado* de Paulo Galo precedido pelo *Borba Gato* de Júlio Guerra, se buscamos rastrear a materialidade, concreta e simbólica, dessa estátua que queima, o que encontraremos é um arranjo entre temporalidades. Isso nos desafia a procurar apreendê-las na complexidade de sua coexistência, escapar à tentação simplificadora de uma espécie de dissecação que poderia conduzir ao equívoco de considerar que o todo, nesse caso, equivaleria à soma das partes isoladas, uma vez que, com frequência, “reduziu-se a *polirritimia* histórica a uma recensão, cuja pobreza faria sorrir qualquer músico: ‘tempo rápido’ da história factual; tempo das ‘realidades que mudam lentamente’; ‘história quase imóvel’ da longa duração. [...] Enfim, e sobretudo, privilegiou-se uma abordagem separada desses diferentes ritmos, quando o verdadeiro problema consistia em pensar sua formação compósita – isto é, seu anacronismo. (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 44 e 46).

O que se busca retomar e fazer notar aqui é, portanto, a condição inescapavelmente anacrônica do fazer histórico, bem como os regimes de temporalidade distintos implicados na materialidade de nossos objetos de estudo. Não se trata de abrir a possibilidade para afirmar seriamente o exemplo caricato de Febvre — afirmar que “César morreu com uma coronhada de *browning*” — ou coisas do gênero; não se trata de abrir o flanco para o risco da falsificação histórica contra a qual Febvre, muito sensatamente, buscava se precaver. Rosa Belvedresi nos lembra que o anacronismo, mesmo quando inevitável, “requer uma constante vigilância epistemológica para evitar simples traduções ou justaposições de marcos conceituais que operam sem que estejamos conscientes deles”³² (BELVEDRESI, 2022, p. 93). Ainda assim, ela também assinala a importância do anacronismo de um ponto de vista historiográfico, mas

³² Em uma tradução livre. No original: “[...] el anacronismo, aun cuando inevitable, requiere una constante vigilancia epistemológica para evitar simples traslaciones o yuxtaposiciones de marcos conceptuales que operan sin que seamos conscientes de ellos.”

também prático, servindo “como o exercício de uma forma de justiça” e permitindo a revisão do passado para que se possa “exercer alguma reparação a partir do presente”³³ (Ibidem.). Condição inescapavelmente anacrônica da história, dissemos, porque, ainda de acordo com Didi-Huberman (2019, p. 43), “[...] o objeto cronológico não é pensável senão em seu contrarritmo anacrônico” — uma proposição dessa natureza já não nos parecerá tão estranha: discutimos há pouco como ritmos e contrarritmos também compõem um agenciamento territorial, um ritornelo. “Só há história anacrônica”, diz Didi-Huberman, e dizer isso ainda não será o bastante: “Como nomear esse objeto, se a palavra ‘anacronismo’ só qualifica eventualmente uma vertente de sua oscilação?”, e aqui vamos nos permitir trazer uma outra noção com a qual se poderá notar mais facilmente a imbricação dos ritmos e das temporalidades, das continuidades e descontinuidades etc.: “Arrisquemos um passo a mais – arrisquemos uma palavra para tentar dar corpo à hipótese: *só há história de sintomas*” (Ibidem.).

2.3 Da violência ilegítima

Sabemos que “um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 44); um sintoma aparece mal ajustado no tempo e esse desajuste poderá fazer pesar sobre ele a acusação de um pecado, como vimos há pouco. Há ainda outras acusações que, de maneira semelhante, buscam fazer retornar à latência o sintoma, isto é, buscam interditar sumariamente a fúria contra as estátuas, fazê-la desaparecer o quanto antes — porque esta é mesmo uma questão que passa fortemente pela aparência e pelo aparecimento. Vimos que não faltou ou faltará quem venha oferecer a explicação, infantilizante e não solicitada: a de que *derrubar uma estátua, ou rasurá-la, ou mutilá-la, ou fazê-la sangrar, ou fazê-la arder* seriam gestos ineficazes, isto é, eles não poderiam, vejamos só, operar nenhuma mudança irresistível e instantânea na realidade imediata ou passada. Quando se entra no teor dessas contestações, ou seja, nas permanências e adaptações da colonialidade e da racialização ainda hoje, os humores se transformam e a atitude antes indulgente ou desdenhosa se transforma na severa acusação do pecado do anacronismo, como vimos há pouco. Se, mesmo à revelia de todo esse esforço de dissuasão, ainda pudermos ouvir as contestações, se ainda pudermos ver as fezes escorrendo pela poltrona de Cecil Rhodes, ou ver o sangue lavando os olhos de

³³ Em uma tradução livre. No original: “[...] el anacronismo puede servirnos como el ejercicio de una forma de justicia que se funda en la alteración de la sucesión temporal y, así, revisa el pasado para poder ejercer alguna reparación desde el presente.”

Leopoldo II, ou ver o fogo chamuscando os joelhos de Borba Gato, dirão então: *violência!* Aí encontramos também a denúncia de um pecado, tal como ocorre na acusação de anacronismo, com o agravante de que ao desejo de uma condenação moral soma-se, com frequência, o desejo de uma condenação de ordem jurídica; portanto, acusação de um pecado bem como acusação de uma contravenção ou mesmo de um crime. Poderíamos buscar nos desvencilhar deste lugar incômodo traçando uma linha que separe o ataque a objetos e o ataque a corpos de *carne e sangue*. Essa é, evidentemente, uma diferença fundamental e não devemos deixar de mencioná-la sempre e ainda uma vez mais. Dizer simplesmente que esses são dois tipos distintos de ação, contudo, não parece nos ajudar a sustentar que o ataque a objetos, como *derrubar uma estátua, ou rasurá-la*, não seria também uma expressão violenta. Poderíamos levar adiante esse intento — expurgar a violência disso a que chamamos fúria —, mas a que preço? Diremos então: *sim, violência!* O que acontece a partir daí é que será preciso operar com a entrada dessa força de marca destrutiva, linha de fuga que parece nos acenar com a ruína dos outros e com a nossa própria — *um pecado, um pecado!* Se assumimos esse risco, se passamos a considerar a violência como fator produtivo da comunicação e não como sua falência e sua negação, é por acreditar que seria precisamente esta a nossa melhor chance: fazendo com que a noção de violência seja tomada como parte da discussão que pretendemos realizar é que poderemos poupar os esforços de uma posição sempre defensiva, uma exaustiva e reiterada negação — e que, em todo caso, não chegam a afastar a polícia, o tribunal etc. É assim que poderemos, aqui, direcionar nosso ânimo à perseguição do entendimento acerca das violências que efetivamente compõem a dinâmica das *interações significantes*, das *trocas simbólicas* ou das *matérias de expressão*; das violências constitutiva de uma *história do tempo passando*; de um sintoma.

*

Walter Benjamin, ao submeter o conceito de violência a um escrutínio crítico, naturalmente o faz desde o alemão, produzindo o ensaio *Zur Kritik der Gewalt*, e esse título, em uma edição brasileira de 1986 traduzida por Willi Bolle, aparece como uma dupla formulação: “Crítica da Violência – Crítica do Poder”. Bolle justifica:

“Optei por esta tradução do original ‘Zur Kritik der Gewalt’, uma vez que todo o ensaio é construído sobre a ambiguidade da palavra *Gewalt*, que pode significar ao mesmo tempo ‘violência’ e ‘poder’. A intenção de Benjamin é mostrar a origem do direito (e do poder judiciário) a partir do espírito da violência. Portanto, a semântica de *Gewalt*, neste texto, oscila constantemente entre esses dois pólos; tive que optar, caso por caso, se ‘violência’ ou ‘poder’ era a tradução mais adequada, colocando um asterisco quando as duas acepções são possíveis. (BENJAMIN, 1986, p.160)

Trazer aqui essa nota cumpre ao menos três funções. Apresentar a razão da notação gráfica (*) junto às palavras *poder* ou *violência*, preservada nas citações diretas que aparecerão a seguir; sublinhar a explicação de Bolle sobre a potente e reveladora ambiguidade de *gewalt*, ou seja, sua *oscilação constante entre dois polos*; antecipar que a crítica da violência empreendida por Benjamin passa fortemente por uma crítica do direito.

O autor alemão parte do postulado de que “a violência, inicialmente, só pode ser procurada na esfera dos meios, não na dos fins” (BENJAMIN, 1986, p. 160), ao que poderia suceder um critério de avaliação da violência como meio precisamente pela qualidade de seus fins, podendo estes serem justos ou injustos. “Mas não é bem assim”, avisa, “pois esse tipo de sistema – supostamente acima de quaisquer dúvidas – não incluiria um critério da própria violência como princípio, mas apenas um critério para os casos em que ela fosse usada” (Ibid, p. 160). Contrapõem-se então estas duas grandes correntes da filosofia do direito, a saber: a do *direito natural*, ocupada apenas com a avaliação sobre a justiça dos fins, e a do *direito positivo*, que se interessaria, em princípio, pela legitimidade dos meios. A segunda é aquela que Benjamin considerou “aceitável como base hipotética no ponto de partida da investigação, uma vez que estabelece uma distinção básica quanto aos tipos de poder*, independentemente dos casos de seu uso” (Ibid., p. 161), o que não significa — e isto é de fundamental importância — uma adesão, “pois numa crítica do poder* o critério do direito positivo não pode ser aplicado, mas apenas avaliado” (Ibidem.). Ou seja, interessa saber como opera o direito positivo do que reproduzir seu expediente. Ocorre que o direito positivo não apenas está empenhado em decidir sobre a legitimidade dos meios, como também busca fazê-lo com exclusividade. Isto é, busca concentrar os meios autorizados da violência e do poder para reprimir o que julgar ilegítimo. Dessa maneira,

“[...] talvez deva se levar em consideração a surpreendente possibilidade de que o interesse do direito em monopolizar o poder diante do indivíduo não se explica pela intenção de garantir os fins jurídicos, mas de garantir o próprio direito. Possibilidade de que o poder, quando não está nas mãos do respectivo direito, o ameaça, não pelos fins que possa almejar, mas pela sua própria existência fora da alçada do direito.” (Ibid., 1986, p. 162)

Por esse motivo, não deixa de ser também surpreendente que o direito permita que um poder/violência tenha lugar fora de seus domínios, ainda que isso possa vir a ser uma ameaça. Um exemplo dessa espécie de concessão seria o “caso da luta de classes na forma do direito garantido de greve” (Ibid., 1986, p. 163). De início, “[...] segundo a concepção do Estado (ou do direito), o direito de greve concede ao operário não um direito de exercer o poder*, mas de se subtrair ao poder* (onde esse possa ser exercido de maneira mediatizada pelo patrão)”

(Ibidem.); esse não será, contudo, o entendimento do operariado, para o qual “o direito de greve é o direito de usar a violência* para alcançar determinados objetivos” (Ibidem.) — com efeito, a paralisação coordenada do trabalho impõe um prejuízo ao patrão até que demandas sejam atendidas, procura obrigá-lo a mudar de posição. A ideia de que a greve, sob essa perspectiva, constitua uma forma de poder/violência não perturbará fortemente o direito, mas “o conflito das duas concepções se mostra de maneira pungente diante da greve geral revolucionária” (Ibidem.): a esse tipo de empreitada o direito e o Estado irão se opor obstinadamente. Isso porque na greve geral revolucionária o operariado “exerce um direito que lhe cabe para derrubar a ordem jurídica pela qual tal direito lhe foi outorgado” (Ibidem.). Disso se poderia concluir que, quando suficientemente ameaçado, mesmo o direito positivo, que a princípio deveria ter como matéria a verificação da legitimidade dos meios, se verá forçado a realizar, em algum grau, uma avaliação sobre os fins e reagir a eles — mal disfarçadamente, violentamente —, pois “se a primeira função da violência passa a ser a instituição do direito, sua segunda função pode ser chamada de manutenção do direito” (BENJAMIN, 1986, p. 165).

É de se esperar, portanto, que, diante de uma fúria iconoclasta, o direito procure, em um primeiro momento, concentrar-se sobre a parte positiva da imagem, isto é, sobre sua materialidade, a *picture*, o *eidolon*. Não é que o direito não procure regular também aquilo que a imagem possui de intangível, a *image*, a aparição icônica. Ele o faz de maneira rotineira e, em muitos casos, socialmente desejável. Contudo, isso será sempre mais difícil e escorregadio, posto que aquilo que se dá a ver tenderá sempre a ser menos mensurável e mais discutível do que o dano físico. Este será, preferencialmente, a grande trincheira do direito positivo. *Derrubar uma estátua, ou rasurá-la, ou atirá-la no fundo de um rio, ou incendiá-la*; tudo isso estaria, afinal, bem ancorado na esfera dos meios. Bastaria, então, avaliar os meios empregados em cada situação; dizer, por exemplo, que seria menos *legítimo*, ou seja, estaria em maior desacordo com a *lei* o ato de arrancar o nariz de uma figura de bronze do que cobrir sua cabeça com uma bandeira ou um cone de trânsito? Possivelmente, se falamos sobre a ocorrência de depredação recreativa, ou episódica e desarticulada. Ocorre que as lutas emancipatórias antirracistas e anticolonialistas também oferecem “à idolatria do inimigo ocidental” o espetáculo “da sua vulnerabilidade por via de seus símbolos” (MONDZAIN, 2009, p. 7); elas atingem o Estado e o direito no núcleo violento de sua formação histórica e de sua manutenção. Sendo devidamente atingidos, o Estado e o direito serão compelidos a uma avaliação, bastante interessada e pouco admitida, dos fins pretendidos por aqueles que promovem sua perturbação. Desse juízo derivam atos jurídicos que poderão também ser levados ao limite da hostilidade, de tal modo que *ver sem saber* vem a se tornar, portanto, uma dissimulação obstinada. Sabemos que o direito

procurou tratar a queima do *Borba Gato* a partir do dano à materialidade, de modo que a acusação principal foi a de incêndio³⁴, indiferente a qualquer tipo de ofensa à memória ou à imagem do bandeirante. Mas com que furor o direito se moveu nesse caso! Tanto que excedeu seus próprios limites e foi necessário recuar, reconhecendo que não havia razões técnicas que justificassem as prisões preventivas de integrantes do *Revolução Periférica*. "Não se pode admitir a prisão cautelar como uma punição antecipada ou uma resposta aos anseios da sociedade", declarou o ministro do STJ Ribeiro Dantas quando concedeu o *habeas corpus* a Paulo Galo, com efeito extensivo a Danilo Biu e Thiago Zem (Géssica Barbosa já havia sido solta àquela altura)³⁵.

*

Didi-Huberman retoma Freud para dizer que essa “espécie de ‘solidez’ do sintoma” se explicaria “pelo fato de ele se situar precisamente no ‘posto de fronteira’ de duas violências confrontadas — e que o esforço de luta contra o sintoma nunca fará senão acentuar essa solidez” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 233). Diremos, então, que a fúria contemporânea, antirracista e anticolonialista contra as estátuas está situada entre *a violência da manutenção* de um modelo de Estado e de direito e *a violência da instituição* desses modelos. Sobre esta última, Fanon nos lembra que “o regime colonial legitima-se pela fôrça e em nenhum instante procura usar de astúcia com essa natureza das coisas. Cada estátua [...], todos êsses conquistadores empoleirados no solo colonial significam apenas uma coisa: ‘Estamos aqui à fôrça de baionetas...’” (FANON, 1968, p. 65). Não apenas há estátuas desse tipo que sobreviveram ao fim do colonialismo como também há outras que são posteriores à descolonização dos territórios onde foram produzidas e instaladas. Para um exemplo local, basta lembrar que não apenas o *Borba Gato*, mas todos os monumentos públicos em homenagem aos bandeirantes, *ao menos até agora*, foram erguidos no século XX. O que isso sinaliza, dentre tantas outras coisas, é que a articulação entre tempos distintos, a colônia e o contemporâneo, não acontece apenas na contestação, mas também na proposição das imagens, dos símbolos, das narrativas históricas etc. O que muda são as finalidades e os sujeitos que operam essa articulação.

³⁴ As demais acusações foram formação de quadrilha, uma vez que o coletivo teria se constituído para incendiar a estátua do Borba Gato, uma ação ilegal; corrupção de menores, já que haveria adolescentes no coletivo; e adulteração de veículos, o que poderia ter ocorrido para procurar dificultar a identificação do caminhão que realizou o frete dos pneus utilizados na queima.

³⁵ Ver: <https://www.stj.jus.br/sites/portalp/Paginas/Comunicacao/Noticias/10082021-Relator-revoga-nova-ordem-de-prisao-contra-motoboy-acusado-de-incendiar-estatuade-Borba-Gato.aspx> (acesso: 12 de novembro de 23022)

Algo conecta essas *duas violências confrontadas*, visto que “a *atmosfera de violência*, depois de ter impregnado a fase colonial, continua a dominar a vida nacional” (FANON, 1968, p. 59, grifo nosso). Quijano atesta também uma permanência desse tipo ao dizer que “a *Colonialidade* tem vindo a provar, nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoira que o *colonialismo*. Mas foi, sem dúvida, engendrada dentro daquele” (QUIJANO, 2010, p. 73, grifos nossos). O termo *colonialismo* poderia ser entendido como referindo-se “a uma estrutura de dominação/exploração onde o controlo da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial”. A *colonialidade*, por sua vez, é considerada por Quijano como sendo “um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista”, sustentando-se “na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo” e operando “em cada um dos planos, meios e dimensões materiais e subjetivos, da existência social quotidiana e da escala societal” (Ibidem.). Como essas imposições sobreviveriam às independências das nações colonizadas em relação às suas antigas metrópoles? Ora dizemos de *duas violências confrontadas*, separadas no tempo e portanto distintas entre si, ora de uma mesma *atmosfera de violência*, que permanece — uma contradição, sim, mas não fomos nós que a inventamos, ela está no mundo. Pois se ninguém nega que tantas nações se libertaram, de uma forma ou de outra, de sua relação exploratória com a colônia, também não será difícil concordar com Fanon quando ele aponta, didaticamente, a processualidade dessa imposição que veio se engendrando muito antes do fim do próprio colonialismo: “o sistema colonial, com efeito, interessava-se por certas riquezas, por certos recursos, precisamente aqueles que lhe alimentavam as indústrias” (FANON, 1968, p. 79)., de tal modo que

“a jovem nação independente vê-se obrigada a continuar os circuitos econômicos estabelecidos pelo regime colonial. Pode, com certeza, exportar para outros países, para outras zonas monetárias, mas a base de suas exportações não se modifica fundamentalmente. O regime colonial cristalizou circuitos, e a nação é obrigada, sob pena de sofrer uma catástrofe, a mantê-los” (Ibidem.).

Não é preciso, portanto, que a metrópole — ou que o bloco de metrópoles — faça muito mais: chegou-se a tal ponto que o simples ato de eximir-se é suficiente para que aí se exerça um tipo de poder ou de violência, se quisermos retomar a ambivalência da noção de *gewalt*. Positivamente, as metrópoles deixam de agir como tal, mas o modo como se dá essa omissão constrange as ex-colônias a se portarem, em alguma medida, de maneira bastante conveniente para a manutenção do estado de coisas. A cristalização das relações do período colonial não diz

respeito apenas às relações externas e comerciais, afetando, como dissemos há pouco “cada um dos planos, meios e dimensões materiais e subjetivos, da existência social quotidiana e da escala societal” (QUIJANO, 2010, p. 73). Há países em que isso teria sido menos um percalço do que um projeto, uma vez que passaram por transições relativamente brandas, de modo que a motivação de certos processos de independência poderia ser descrita como uma reacomodação dos interesses de grupos hegemônicos locais buscando atender à própria “necessidade imperiosa de nacionalizar o roubo da nação” (FANON, 1968, p. 36). Isso é, fazendo com que parte dos ganhos mudassem de mãos, mas preservando todo o resto — o Brasil, cuja declaração de independência não o fez deixar de ser uma monarquia escravagista, talvez seja um dos maiores, senão o maior exemplo dessa natureza. Especialmente nesses casos, não será exagero dizer que ainda há uma burguesia colonialista, ou seja, uma classe abastada que fora beneficiária da violência do *colonialismo* e que segue sendo beneficiária da violência da *colonialidade*. A essa classe Fanon credita a criação da *não-violência* que, “em sua forma bruta, [...] significa para as elites intelectuais e econômicas que a burguesia colonialista tem os mesmos interesses que elas têm e que se torna portanto indispensável, urgente, chegar a um acôrdo para a salvação comum” (FANON, 1968, p. 46 e 47). Chegamos, como no exemplo da greve, às tentativas de dissuasão do exercício da violência por parte dos que participam desse arranjo como parte a ser explorada. Interdição, dissuasão, negação; mas a essa altura já sabemos que “o esforço de luta contra o sintoma nunca fará senão acentuar essa solidez” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 233). Na esfera do direito, Benjamin vê mesmo uma incompatibilidade entre a *não-violência* e o contrato jurídico: “Embora este tenha sido firmado pelas partes contratantes num clima de paz, ele leva, em última instância, à possível violência. Pois o contrato dá a cada uma das partes o direito de reivindicar alguma forma de violência* contra o outro, no caso em que este rompa o contrato.” (BENJAMIN, 1986, p. 167). É verdade que há, na vida social de maneira geral e na composição do que chamamos de colonialidade, inumeráveis modos de pactuação que não chegam necessariamente a tomar a forma do contrato jurídico ou qualquer coisa semelhante. Em menor ou maior grau, de maneira menos ou mais evidente, também eles estarão amparados pela possibilidade cruzada — e muito provavelmente desigual — do exercício de um poder-violência. Consideremos o consenso, ou a conciliação, ou a solução civil, ordeira e, sobretudo, as soluções que adotam critérios cujos entusiastas afirmam ter caráter bastante técnico, objetivo: são promessas muito bonitas e às vezes muito convincentes, mas será difícil negar que, “para o colonizado, a objetividade é sempre dirigida contra ele.” (FANON, 1968, p. 59).

Por tudo isso, acreditamos ser tão limitador tomar a dinâmica das opressões de origem colonial a partir de uma negociação onde a moeda de troca seja a adoção de uma *não-violência*.

Assim construída, a *não-violência* ora é tecnocrática e acusatória, irritando-se com as insurgências que atrapalham o andamento de acordos reformistas, ora é insipidamente ahistórica, chegando às raias da infantilização geral. A exaltação da *não-violência* dissimula a exigência de rendição dos mais prejudicados frente a ameaça da culpabilização moral — *o pecado! O pecado!* —, passando ao largo das violências histórica e sistematicamente operadas, ou melhor, colaborando com elas, pois “o amor estimulado da harmonia e da prudência, formas estéticas do respeito pela ordem estabelecida, criam em torno do explorado uma *atmosfera de submissão e inibição* que torna consideravelmente mais leve a tarefa das forças da ordem” (FANON, 1968, p. 28, grifo nosso).

Atmosfera de violência, atmosfera de submissão; aparece e reaparece no pensamento de Fanon a ideia de atmosfera — a atmosfera é indócil, possivelmente o aspecto mais incontrollável da paisagem. Pensemos nisso como um agenciamento, um grande e informe complexo de agências em que há zonas diferenciadas de pressão, movimentos menos ou mais sutis, longas calmarias bem como acumulações grandiosas e turbulentas — “[o Terceiro Mundo] está no centro da tormenta” (FANON, 1968, p. 59) — ou ainda: súbitas precipitações — “o povo colonizado [...] descobre que a violência é atmosférica, escala aqui e ali, e aqui e ali derrota o regime colonial” (FANON, 1968, p. 59). Isso é claro, será intermitente; a insurreição será, como esperado, brutalmente coibida, mesmo às custas de *vítimas de carne e sangue*. Ainda assim, em momentos breves e intensos: diremos então que se produz aí um relâmpago, um raio, um lampejo: “*a imagem desmonta a história* assim como o raio desmonta o cavaleiro, o faz cair de seu cavalo. Nesse sentido, o ato de desmontar supõe o desconcerto, a queda: a palavra ‘sintoma’ não está muito distante” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 131). *Derrubar uma estátua, ou rasurá-la, ou incendiá-la*, como quem encarna o raio, atravessando estes dois agenciamentos imbricados: o agenciamento da paisagem sobre o território e o agenciamento do retrato sobre os corpos.

*



Figura 10 - Estátua do imperador Marco Aurélio³⁶.
Wikimedia Commons. Mathias Kabel.

Dentre todos os itens da iconografia imperial romana disponíveis, o retrato equestre em bronze do imperador Marco Aurélio [figura 10] é, segundo Víctor Mínguez (2009, p. 77), o que mais teria influenciado a representação do poder durante o Renascimento italiano. Contudo, “a

³⁶ Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Equestrian_statue_of_Marcus_Aurelius_full_view_front_left.jpg (acesso em 11 de março de 2023)

cultura humanista recuperará e atualizará o modelo de retrato equestre da Antiguidade”, investindo-o de um novo sentido “ao converter a montaria em metáfora do Estado governado pelo Príncipe”³⁷ (Ibid., p. 80). Assim, à representação da marcha compassada sugerida pela estátua de Marco Aurelio, segue-se “a tipologia de cavalo empinado que vimos nos projetos de Pollaiuolo e Leonardo, para assim representar a ferocidade e a bravura do povo e o árduo trabalho do governante”³⁸ (Ibidem.). Esse aspecto, isto é, o modo como o cavalo que passou a aparecer como Estado corpulento e povo insurgente, sofre uma remodulação nos retratos produzidos no contexto das monarquias absolutistas, que “pretenderam colocar em destaque a habilidade do ginete principesco para governar o reino. A sincronia entre ginete e montaria mostrava metaforicamente a união entre o monarca e seu povo”³⁹ (Ibid., p. 82). Há razões para crer que não se tratava de uma intuição difusa acerca dessa *economia das imagens*, mas sim de uma consciência aguda, por vezes energicamente manifestada. Um caso exemplar: Luís XIV, vendo-se retratado na estátua equestre de Gianlorenzo Bernini, e ainda, “diante do cavalo agitado e descontrolado de Bernini”, isto é, diante do cavalo talhado em mármore, teria não apenas ameaçado destruir a peça inteira — ela acabou sendo transformada em um retrato do personagem mitológico Marco Cúrcio [figura 11] por outro escultor, Girardon — como também ordenado que se representa-se “o cavalo dominado – seja em posição de passeio ou em corveta — em todas as estátuas equestres que se fizeram do monarca para diversas praças francesas”⁴⁰ (Ibid. p. 90). Não se trata, é claro, de descrever uma trajetória de modelos sucessivamente superados uns pelos outros; as formas do retrato equestre se alternam e se combinam ao longo do tempo, oscilando entre um general que retorna triunfante, um cavaleiro destemido que busca domar e conduzir uma montaria furiosa, um ginete habilidoso que governa os movimentos do animal tal como a consciência luminosa governaria o corpo bestializado.

³⁷ Em uma tradução livre. No original: “la cultura humanista recuperará y actualizará el modelo de retrato ecuestre de la Antigüedad. También le dotará de un significado simbólico, al convertir la montura en metáfora del Estado que gobierna el Príncipe.”

³⁸ Em uma tradução livre. No original: “[...] la tipología de caballo encabritado que ya hemos visto en los diseños de Pollaiuolo y Leonardo, para representar de esta manera la fiereza y bravura del pueblo y lo arduo trabajo del gobernante.”

³⁹ Em uma tradução livre. No original: “En la época de las monarquías absolutas, los retratos ecuestres reales pretendieron poner de relieve la habilidad del jinete principesco para gobernar el reino. La sincronía entre jinete y montura mostraba metafóricamente la unión entre el monarca y su pueblo.”

⁴⁰ Em uma tradução livre. No original: “Frente al caballo agitado y descontrolado de Bernini, Luis XIV ordenó representar el caballo dominado – ya sea em posición de paseo o em corveta – em todas las estatuas ecuestres que se hicieron del monarca para diversas plazas públicas francesas.”



Figura 11 - Estátua equestre de Marco Cúrcio por Girardon a partir de estátua esquestre de Luís XIV por Bernini⁴¹. *Wikimedia Commons*. Vassil.

É notável como a forma do retrato equestre sobrevive ao longo do tempo, reaparecendo uma e outra vez, como demonstram os retratos equestres de Franco e Mussolini, já no século XX (ver *Ibid.* p. 94 e 95), ou mesmo no século XXI — em 2022, por ocasião de seu jubileu de platina, Elizabeth II inaugurou seu retrato equestre na Real Academia Militar de Sandhurst⁴². Também não poderíamos deixar de perceber que essa categoria de representação recuperada pelos italianos e adotada também pelos franceses logrou ainda espalhar-se por outras tantas nações europeias e, conseqüentemente, chegou aos territórios que passaram por processos de colonização. Era um monumento equestre a primeira estátua pública do Brasil, o *Monumento a Dom Pedro I*, inaugurado em 1862 no Rio de Janeiro. Mais tarde, em 1880, Angelo Agostini publicaria na capa da *Revista Illustrada* uma charge [figura 12] que propunha um segundo monumento, com adaptações à realidade daquele jovem império escravocrata: no lugar do ginete, não antigo imperador, mas o chefe do partido liberal; no lugar da montaria, um homem negro acorrentado; em torno do pedestal, hierarquicamente rebaixados, indígenas visivelmente

⁴¹ Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Louis_XIV_Le_Bernin_Louvre_120409_02.jpg (acesso em 11 de março de 2023)

⁴² Ver: <https://www.telegraph.co.uk/royal-family/2022/05/25/statue-queen-favourite-horse-unveiled-sandhurst/> (último acesso: 27 de maio de 2022)

aborrecidos; e por fim, a frase mais célebre da independência brasileira também aparecia modificada: *escravidão ou morte!*⁴³ Como nos lembra Gisele Beiguelman, no Brasil, também “o primeiro monumento da república (1894) é uma estátua equestre em homenagem ao General Osório, implantada na praça XV de Novembro, no Rio de Janeiro, para homenagear a ação da Tríplice Aliança na Guerra do Paraguai” (BEIGUELMAN, 2016, p. 135).



Figura 12 - Charge de Angelo Agostini⁴⁴. Revista Illustrada n. 222.

Contudo, é bastante evidente que há também muitos monumentos de origem ou referência colonial não derivam diretamente dessa espécie de fórmula reservada, via de regra, aos líderes militares: a do cavaleiro sobre o cavalo. Assumem outra conformação as estátuas de Manuel de Borba Gato, Cristóvão Colombo, Pedro Álvares Cabral, Cecil Rhodes, Thomas “Stonewall” Jackson etc. É preciso, portanto, atentar para o fato de que a colonialidade acionou outras tipologias, apresentou outras necessidades — como, por exemplo, a de escamotear a

⁴³ Encontramos a indicação dessa charge, uma leitura crítica bastante precisa a respeito dos monumentos marcados pela colonialidade, na conferência de abertura *Cavalo e Cavaleiros: para uma política da forma e do monumento colonial*, apresentada por Afonso Dias Ramos como parte do *Seminário Internacional Arte e Cultura na História Pública*, organizado pelo Departamento de História da UFMG em 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iVpor-Q2tMM&list=PLUiq2feHKINCHPjF9UJgLKgi-HmR6w5DE&index=1&t=610s&ab_channel=DepartamentodeHist%C3%B3riadaUFMG (acesso em 9 de março de 2023)

⁴⁴ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/332747/per332747_1880_00222.pdf (acesso em 9 de março de 2023)

origem militarizada, imperial e violenta do poder. Isso se deu com tal sucesso que aquilo que Albert Memmi escreveu há mais de meio século parece seguir valendo, pois ainda hoje será possível notar que:

“muitos ainda imaginam o colonizador como um homem de grande estatura, bronzeado pelo sol, calçado com meias-botas, apoiado em uma pá — pois não deixa de pôr mãos à obra, fixando seu olhar ao longe, no horizonte de suas terras; nos intervalos de sua luta contra a natureza, dedica-se aos homens, cuida dos doentes e difunde a cultura, um nobre aventureiro, enfim, um pioneiro” (MEMMI, 1977, p. 21).

É uma descrição bastante acurada de um pioneiro ideal, de um colono abnegado e trabalhador. Começamos por prestar atenção ao que poderá parecer um detalhe, a fixação do olhar ao longe. Sim, porque já não podemos subestimar a potência do olhar; sabemos que o agenciamento territorial pode ter início precisamente aí, o avistamento de terra é já a antevisão da dominação e, assim, *fixando seu olhar ao longe* é que o *pioneiro* se prepara para retomar, a cada vez, *sua luta contra a natureza*. A conformação do território que ele vai refundando sobre outros territórios conforme produz e reproduz o próprio agenciamento de que ele, colono, faz parte; um ritornelo, que converte a materialidade disponível em matérias de expressão: entre outras coisas, o *pioneiro* constrói uma paisagem, uma experiência do território razoavelmente programada. Ainda segundo Memmi, mesmo o mais ingênuo colonizador poderia notar que:

“o país é ritmado pelas suas festas tradicionais, mesmo religiosas, e não pelas dos habitantes; o feriado semanal é o do seu país de origem, é a bandeira de sua nação que flutua sobre os monumentos, é sua língua materna que permite as comunicações sociais; mesmo seu traje, sua pronúncia, suas maneiras acabam por impor-se à imitação do colonizado” (MEMMI, 1977, p. 28).

Sim, *o país é ritmado* por suas matérias de expressão: o ritornelo ou o agenciamento territorial se realiza também aí, nos trajes, na língua, na pronúncia etc. O agenciamento do território é também, portanto, o agenciamento dos corpos e da sua experiência, aí incluída a dimensão da visibilidade. Se entendemos a paisagem como produção expressiva da visibilidade de um agenciamento territorial, ela estaria, em algum grau, atrelada ao agenciamento dos modos de aparição e visibilidade dos corpos que existem nesse território — o agenciamento *território-paisagem* passa também por uma série de agenciamentos do tipo *corpo-retrato*.

Produção do retrato e marco na paisagem: sobre “estátuas e monumentos aos mortos”, que a princípio seriam exemplos tão consistentes desse atravessamento, Nora escreveu que, no entanto, eles “conservam seu significado em sua existência intrínseca; mesmo se sua localização está longe de ser indiferente, uma outra encontraria sua justificação *sem alterar a deles*” (NORA, 1993, p.26, grifo nosso) — que possamos, então, sustentar uma ligeira e

importante divergência. Relembremos: Gabi Ngcobo conta sobre um busto do poeta português Fernando Pessoa, que costumava ter lugar na sua cidade natal, Durban, na África do Sul: “o nome de Pessoa e as datas de nascimento e morte estão gravados no pedestal de mármore branco do busto, acompanhados dos primeiros versos do poema ‘Mar português’: ‘Ó mar salgado! Quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal?’” (NGCOBO, 2016, p. 51). Seria bastante difícil dizer que sua *existência intrínseca* é capaz de seguir indiferente à *localização*; a imagem de Pessoa é tomada de empréstimo para entrar em relações de sentido muito peculiares — a contingência faz com que o busto seja muito menos a aparição de um sujeito do que a de um país. O que Ngcobo nos mostra é que o pranto a que se referia aquele busto, naquele lugar da cidade de Durban, na África do Sul, não poderia ser compreendido como sendo o mesmo pranto a que um dia Pessoa, o indivíduo, se referiu: é possível supor que a estátua tenha sido “erigida para celebrar o poeta e marcar a trágica perda da era de ouro portuguesa. [...]” e que tenha passado a ocupar “um domínio fantasmagórico”, passando a ser, por isso mesmo, “um marco de perda, perda que não é atemporal e nem sempre cabe no contexto” (NGCOBO, 2016, p. 52). Dizer das lágrimas das metrópoles no solo das ex-colônias — isso, contudo, não parecerá tão absurdo para o colono ou para o herdeiro e beneficiário da colonização, pois “o colono faz a história e sabe que a faz. E porque se refere constantemente à história de sua metrópole, indica de modo claro que êle é aqui o prolongamento dessa metrópole” (FANON, 1968, p. 38).

Bem, nessa dinâmica retórica e econômica, segundo a perspectiva daqueles que dominam ou se beneficiam da situação de dominação, o ginete deveria guiar o cavalo, dominá-lo com o uso da força se assim for necessário — e certamente será —, transformá-lo em um ente dócil e servil, inclusive e sobretudo para o proveito do próprio cavalo, demasiadamente estúpido para organizar a própria potência. Pois também ao colono pioneiro caberia enfrentar um desafio semelhante, isto é, sua grande tarefa seria civilizatória, passaria inevitavelmente pela subjugação de uma natureza selvagem, ainda exterior ao esquadramento do espaço das cidades. A imagem do colono pioneiro pressupõe, como numa espécie de extracampo, aquilo que na imagem do ginete militar e imperial está expresso na forma da montaria: uma grande potência aflita e confusa, podendo ser menos ou mais dócil, mas certamente incapaz de guiar a si própria, uma potência estúpida, bestializada, ingênua, perigosa, amoral, ahistórica, inábil, tão abundante quanto vazia. Sim, vazia, pois: “o colono faz a história. [...] Êle é o comêço absoluto: ‘Esta terra, fomos nós que a fizemos’. É a causa contínua: ‘Se partirmos, tudo estará perdido, esta terra regredirá à Idade Média’” (FANON, 1968, p. 38). Alguém poderia objetar que essa aproximação entre o ginete-general-imperador e o colono-pioneiro-aventureiro sofre de uma inegável desproporção. Mas seria possível dizer que essas duas figuras não são animadas pelo

mesmo projeto? Comentando sobre a possibilidade de comparar o *colonialista*, o *colonizador* e o *colonial*, Albert Memmi diz que este último

“seria o europeu vivendo na colônia porém sem privilégios e cujas condições de vida não seriam superiores às do colonizado de categoria econômica e social equivalente. Por temperamento ou convicção ética o colonial seria o europeu benevolente, que não teria em face do colonizado a atitude do colonizador. Muito bem! Digamos desde logo, malgrado o aparente exagero da afirmação: *o colonial assim definido não existe, pois todos os europeus das colônias são privilegiados*” (MEMMI, 1977, p.26, grifo do autor).

Que não sejam, então, uns tão privilegiados quanto os outros: ainda assim colaboram decisivamente para que o dispositivo de tipo colonial siga funcionando, pois em que pese a variação de proporções, o colonial de ontem e seu herdeiro de hoje percebem que a realidade social assim condicionada trabalha a seu favor. Se a colônia interessava por conta das vantagens econômicas que ela poderia oferecer aos empreiteiros do projeto colonial, se “nela ganha-se mais, gasta-se menos” (MEMMI, 1977, p. 22), então a arrogada missão civilizatória metropolitana deveria, como parte de seu próprio projeto, seguir sempre falhando; a *urgência* da salvação deveria seguir sendo sempre *adiada*; a *luta contra a natureza*, natureza do cavalo, da floresta, dos colonizados, dos racializados, dos bestializados etc., essa luta deveria ser sempre sustentada e nunca vencida, para que assim não cessassem os lucros, pois o colonizador “nem mesmo pode decidir-se a evita-los [isto é, aos colonizados]: deve viver em relação constante com eles, pois é essa relação mesma que lhe permite esta vida, que decidiu procurar na colônia; é essa relação rendosa que cria o privilegio” (MEMMI, 1977, p. 25). O cavaleiro fustiga o cavalo, esforça-se para dominá-lo de todas as formas, e não poderia, ainda que dispusesse dos meios para tal, chegar a exterminar sua montaria, posto que, eliminando-se o cavalo, também o cavaleiro deixaria de ser o que é.

Pois bem, não nos custará muito perceber que uma vez passadas as descolonizações, as nações exploradas chegaram a ser, com raras exceções, *países em desenvolvimento*, de tal modo que esse desenvolvimento nunca acumula boas chances de chegar a termo, ou ainda: *economias emergentes* que nunca alcançam a superfície, pois, como convém repetir, “o regime colonial cristalizou circuitos,” — circuitos de natureza produtiva, sem dúvida, mas também de natureza expressiva, imagética, cultural etc. — “e a nação é obrigada, sob pena de sofrer uma catástrofe, a mantê-los” (FANON, 1968, p. 79). Se imaginarmos um país que, ao longo de décadas ou mesmo séculos, tenha sido empobrecido e conduzido para a produção agrícola, para a exportação de matérias primas, para a exploração de mão-de-obra barata, concordaremos que a mudança dessas bases não seria apenas difícil e lenta, mas dependeria ainda de imensos recursos

financeiros e humanos. Ao passarmos da escala das nações para a escala das cidades, veremos que um quadro semelhante se articula, com zonas bem definidas de concentração e de exclusão em que a herança familiar e a marca da racialização têm ainda um peso enorme. Há continuidade, é verdade, mas há também uma brutal descontinuidade, um processo muito bem-sucedido de *rarefação*. O nexos entre a empreitada colonial e o capitalismo neoliberal foi ativamente afastado, denegado, tornou-se vago. Também por isso sua reaparição pode ser tão desconcertante, parecer tão abrupta: ela emerge como um sintoma. *Derrubar uma estátua, ou rasurá-la*; articulação entre *duas violências*, dissemos, mas também o exercício de uma violência ou de um poder. Fúria contra as imagens, dissemos, seguramente uma fúria! Mas não fazamos disso apenas o nome para o gesto de ira insensata, gesto reativo e desesperado, à semelhança do cavalo indócil. Fanon apontou que, para o colonizado, “os símbolos sociais — gendarmes, cornetas soando nos quartéis, desfiles militares e a bandeira arvorada — são ao mesmo tempo inibitivos e excitantes Não significam: ‘Não se mexa’, mas: ‘Prepare bem o seu golpe’.” (FANON, 1968, p. 40). Preparação essa que demandará articulação política, engenhosidade, negociações e esperas — sim: para que se alcance esses momentos em que percebemos tanta *urgência*, passa-se antes por um *adiamento*, tempo de decantação, de organização, ao passo que é a própria *urgência* o vetor que orienta o *adiamento*, trabalho lento da acumulação de forças, da preparação das circunstâncias etc. Como aponta M-J Mondzain, “trata-se antes de transformar essa violência sem diminuir sua energia, e fazer surgir dela a exigência de emancipação inerente à juventude, assim como, na verdade, é inerente a todo sujeito cuja dignidade e cujos direitos são confiscados” (MONDZAIN, 2022, p. 66). Paul Galo, liderança no *Revolução Periférica* e nos *Entregadores Antifascistas*, diz ter feito da organização do ódio o seu trabalho: “Eu estou organizando meu ódio e estou ajudando os meus companheiros a organizar o ódio, o ódio de classe”⁴⁵.

Derrubar uma estátua, rodeá-la de pneus e incendiá-la, atuar sobre o índice material de uma imagem, produzir uma *faisca violenta*⁴⁶; atuar sobre a simbologia que atravessa essa mesma imagem, claro, mas sobretudo promover a realização alegre e viva do ódio e da fúria; fazer disso uma *matéria de expressão* — e jamais uma matéria de expressão é vestígio ou símbolo” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 141). Vemos no *Borba Gato incendiado* e em

⁴⁵ Em entrevista a Breno Altman, no canal *Opera Mundi*, a partir de 41’24’’. Disponível em: <https://youtu.be/lndlC7jvL28?t=2484> (acesso em 12 de novembro de 2022).

⁴⁶ Retomando a expressão usada por Peirce para caracterizar o que seria um índice (PEIRCE, 1984, p. 18). Para nós, ela é duplamente conveniente: primeiro, por sua ligação com o fogo e o incêndio; segundo, por sugerir que a violência constitui o índice, ou seja, seria parte do choque com a experiência sensível.

tantos outros ataques a estátuas o exercício de um ato de poder e, já podemos dizer, de um ato de violência. Isso porque o ataque funciona mesmo como uma ferramenta de *desterritorialização* (FRANK e RISTIC, 2020, p. 556) e isso se dá à força, isso exhibe e é feito para exibir sua própria força — um incêndio no meio da avenida. O que essa *desterritorialização* faz aparecer é que a sua *territorialização* imediatamente anterior é também violenta, um território sempre se funda sobre outro. E por isso falamos na emergência de um sintoma, situado *entre duas violências*, e tudo isso faz mancar a paisagem, aparece como perturbação, faz surgir uma *economia da dúvida*, muito própria do sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 237). Digamos, então, que uma estátua incendiada faz circular a dúvida onde antes havia indiferença ou certeza de que tudo seguiria sem grandes alterações; o aparecimento dessa dúvida, dessa fenda, bem, para alguns isso será motivo de estranheza, é claro; para outros, uma espécie de gozo; e para ainda alguns mais, um estorvo, um inconveniente e, no limite, uma ameaça. Se as relações de poder e de violência organizam os territórios e os fluxos, deveríamos admitir de uma vez que a porque “a conjuração do medo é o desafio radical em um sistema fobocrático” (MONDZAIN, 2022, p. 101).

Fúria, ódio, violência, dúvida, medo: será muito grave colocar tudo nesses termos? Sobre *derrubar uma estátua, ou derramar tinta sobre sua cabeça, ou mesmo arrancar sua cabeça inteira*, diremos então: frente às polícias e aos tribunais, frente à duradoura e sistemática manutenção das oligarquias; frente às imensas desigualdades dos fluxos na economia e nas *eikonomia*; frente à concretude das explorações colonial e neoliberal, com *vítimas de carne e sangue*, bem, *derrubar uma estátua, ou dez, ou cem* poderá parecer muito pouco. De fato é — tanto em termos de duração quanto em termos de força de transformação. Falamos da catalização das tensões atmosféricas, um relâmpago: poderoso, violento, mas também fugidio. Falamos de momentos breves e isso seguramente será pouco diante grandes violências com séculos de idade. Se em um primeiro momento veremos o animal eriçar os pelos, fazendo, por exemplo, que o direito chegue às raias de negar suas próprias premissas, em seguida será preciso lidar com os modos de um dispositivo que se adapta e reconduz habilmente todos os seus elementos de volta a uma terrivelmente convincente sensação de normalidade — como não pensar agora na vontade de dominação do ginete sobre a montaria? Nossa crença resiste na possibilidade de que a marca desse tipo de perturbação — fissura, relâmpago, serpente — não se apague por completo; aí se produzem imagens emblemáticas e, com alguma sorte, elas retornaram a uma legibilidade fulgurante, em algum momento.

III Borba Gato incendiado

3.1 fogo, estátua, nariz

Barricada, crepitação, vozerio, fogo, palavras de ordem nessa pequena praça, entre as pistas de uma avenida. Toda essa agitação se dá em torno dessa aparição, dessa coluna que vai sendo expelida das chamas para então começar a expulsar de si própria os volumes incertos que logo são reaglutinados, de modo que os expurgos vão se transformando na constituição provisória dessa mesma coluna, ora flutuante, ora turbulenta. Essa formação oscila com o vento e se inclina, abre clareiras, passa por agitações ritmadas que deixam entrever o que há sob a massa escura, e inevitavelmente o olho procura e se espanta com o que vê nessas breves falhas, mesmo que tantos de nós já saibamos o que se poderia ver ali: um sentinela de concreto, com cerca de dez metros de altura, sobre um pedestal. Não seria absurdo pensar que, naquele mesmo dia 24 de julho em que ocorriam protestos contra o então presidente brasileiro Jair Bolsonaro, em diversas capitais do país, um grupo, em algum lugar, pudesse montar uma barricada e atear fogo a uma pilha de pneus, manifestando assim sua insatisfação muito justificável e sua disposição revoltosa. Ao aproximar *fogo* e *estátua*, podemos nos permitir oscilar nos dois sentidos dessa associação *fogo—estátua*, isto é, poderíamos pensar tanto que *o fogo é ateadado sobre a estátua* sem deixar de considerar que, simultaneamente, *a estátua é posta no centro de um fogo*. O incêndio tem, por assim dizer, uma certa autonomia simbólico expressiva nas tensões políticas — não por um essencialismo do tipo significado/significante, mas pelo tipo de relações em que o fogo foi envolvido desde tempos imemoriais, isto é, o inesgotável histórico de seu uso em momentos de insurgência e conflito. Desse modo, o fogo não poderia ser tomado simplesmente como um elemento secundário, subordinado àquilo que queima, “pois há algo que pode existir apenas quando as chamas explodem em uma coreografia incontrolada de intensidades variáveis” (SAFATLE, 2016, p. 5). Isso, por sua vez, não significa que a presença de um objeto deliberadamente escolhido — nesse caso, uma estátua — não possa conferir ao fogo outras tantas forças muito peculiares. Muito pelo contrário.

Levemos então esse raciocínio um pouco mais adiante: assim como a estátua no centro do fogo importa nas relações estabelecidas com esse mesmo fogo e a partir dele, também as relações de sentido em que essa estátua participa também poderiam ser modificadas, em maior ou menor grau, por aquilo que ela própria abriga no seu interior. Assim, não deveríamos considerar trivial uma informação discreta, mas curiosamente recorrente a respeito do *Borba*

Gato de Júlio Guerra: a de que foram utilizados trilhos para a sustentação do concreto⁴⁷. É mesmo bastante incomum que a descrição de uma escultura ou qualquer outro tipo de obra de arte ultrapasse as técnicas, os materiais e o suporte utilizados para mencionar também algo mais detalhado sobre estruturas físicas internas. Para efeito de comparação, consideremos que saber se uma certa tela foi afixada ao chassi por meio de grampos ou cravos seria um dado que importaria menos para a fruição do que para os fins especializados da conservação e da restauração, ou mesmo para certas investigações históricas sobre técnicas e materiais. Na imensa maioria das vezes, indicar que se trataria, por exemplo, de uma pintura a óleo sobre linho será suficiente para caracterizar essa obra em termos de linguagem e expressão. Ainda assim, não é difícil encontrar na imprensa este detalhe pouco trivial: dentro da estátua do Borba Gato há trilhos de bonde. Poderia ser difícil dizer com certeza se isso se repete por atender algum critério de noticiabilidade — jornalistas podem considerar essa informação tão curiosa quanto nós também consideramos — ou se o que percebemos é apenas o efeito de um impulso produtivista que faz reaparecerem aqui e ali redações muito semelhantes de fragmentos derivados de fontes confiáveis e comuns⁴⁸ (como grandes agências de notícias, órgãos oficiais etc.). Do mesmo modo, também não se poderia desconsiderar a possibilidade de que os trilhos tenham sido empregados na construção sobretudo por razões de conveniência, porque eram um material suficientemente adequado e disponível. Ainda assim, quem arriscaria afirmar que a progressiva desativação das linhas férreas não teria sensibilizado sequer minimamente o escultor, Júlio Guerra, ele próprio nascido em Santo Amaro quando este ainda era um município independente? Pois bem, nada disso muda o fato de que a menção é reiterada, sussurrada: “consistência de um ritornelo, de uma *musiquinha*, seja sob a forma de melodia mnêmica que não precisaria ser inscrita localmente num centro,” — mas que, no nosso caso, está mesmo no centro da estátua — “seja sob a forma de um motivo vago que não precisaria estar já pulsado ou estimulado” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 153, grifo nosso), porque esse *motivo vago*, os trilhos na estátua do Borba Gato já ensejariam a sua possibilidade de ativação ou intensificação como parte de um agenciamento territorial.

Há mesmo casos em que a valorização simbólica do interior de uma estátua será ativamente produzida: é o que se poderia dizer de uma das estátuas em homenagem ao general

⁴⁷ O que se pode confirmar, por exemplo, no *site* da prefeitura de São Paulo:

https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4520%20target=blank (acesso em 17 de novembro de 2022).

⁴⁸ Vejamos, por exemplo, que a matéria da CNN utiliza termos muito semelhantes aos empregados na descrição disponível no site da Prefeitura de São Paulo, referenciado na nota anterior. Ver:

<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/estatuadeborbagatoeincendiadaemsao-paulo/> (acesso em 17 de novembro de 2022) (acesso em 17 de novembro de 2022).

confederado Robert E. Lee, nos E.U.A. Após o assassinato de George Floyd, asfixiado no meio da rua por um policial em Minneapolis, no estado de Minnesota, uma onda de insatisfação se voltou contra símbolos e estátuas ligadas ao racismo, eventualmente alcançando o monumento equestre do general Lee em Richmond [figura 13], capital da Virgínia, levando à sua remoção. Pois graças a registros mantidos na Biblioteca da Virgínia, já se sabia que o monumento continha uma pequena caixa com algumas dezenas de objetos cedidos por moradores da cidade no final do século XIX, apenas alguns anos após a derrota dos sulistas na Guerra da Secessão⁴⁹. Portanto, já no instante em que o monumento é erigido, já se sabia que a *cápsula do tempo* que ele continha só poderia vir a cumprir o seu destino (ser encontrada e aberta) por ocasião da remoção desse mesmo monumento. Uma estátua erguida para permanecer e para não permanecer — estranha ambivalência, por mais que, a essa altura, já saibamos que os lugares de memória são construídos também porque aquilo que defendem se encontra ameaçado (NORA, 1993, p.13). Consideremos, então, que a estátua de Borba Gato cumpre uma função de preservar algo sobre um certo lugar: *o que se vê*, figura à semelhança das elaborações que compõem o imaginário bandeirante, e *o que se sabe*, os trilhos de bonde de uma Santo Amaro que ia deixando de existir como tal e se transformando em alguma outra coisa. Mas, de maneira bastante diferente daquilo que se esperaria de uma cápsula do tempo, os trilhos do *Borba Gato* não se prestam a revelar coisa alguma — como cartas, moedas, bandeiras ou algo do tipo — e, assim, caso essas hastes metálicas sejam, algum dia, desentranhadas do corpo de concreto, ou elas se salvarão por meio de alguma nostalgia interessada, ou virão a se tornar aquilo que teriam se tornado nos anos 1960: sucata, entulho, despojo. Percebemos, então, que os trilhos dentro da estátua do Borba Gato estão investidos de um valor e que esse valor não é o de uma possibilidade futura da possível reparação literal, mas o de uma paulatina reparação discursiva como ferramenta de um agenciamento persistente, embora quase imperceptível durante a maior parte do tempo. Mesmo a cápsula na estátua do general Robert E. Lee, que gera um pico de interesse quando finalmente é possível acessá-la, não deixou de agir de maneira continuada — a tal *musiquinha* — sobre aqueles que sabiam e eram, de tempos em tempos, lembrados de sua existência; essa cápsula, cuja presença poderia ser apenas presumida, não deixou de agir por meio da imagem que a abrigava, investindo aquele monumento do índice material que corroborava um vínculo bem delimitado com um certo estrato social, em um momento histórico, em um dado território: os escravagistas do sul dos EUA no século XIX. Tudo isso, é claro, entra em consonância com aquilo que se constrói visualmente, a expressão visual da

⁴⁹ Ver: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-59817383> (acesso em 2 de novembro de 2022).

ideologia da *causa perdida* sulista: o militar com as costas eretas e a cabeça erguida, mas moderadamente apenas; derrotado, mas esforçadamente digno e resiliente; um homem branco sobre um cavalo que parece nem sequer trotar, um cavalo que apenas caminha; o cavalo, este sim, visivelmente cabisbaixo — nos lembremos de como a montaria pode vir a sugerir a atitude de um povo ou de um território nas representações equestres.



Figura 13 - Estátua equestre do general confederado Robert E. Lee, em Richmond, com imagem projetada do rosto de George Floyd sobre o pedestal⁵⁰. *National Geographic*. Kris Graves.

Dizemos então que nessas estátuas, a do Borba Gato e a do gen. Lee, o bandeirante e o confederado constroem semelhanças e evocam certas iconografias das quais eles próprios passam a fazer parte, em uma elaboração que é visível e discursiva. Também já podemos perceber, logo de saída, como há certos elementos que começam a escapar à interpretação mais rígida da iconografia entendida como aparelho de decodificação: a rigidez das linhas em um, o passo lacônico da montaria em outro; tudo isso começa a fazer parte de um campo mais

⁵⁰ Disponível em: <https://i.natgeofe.com/n/033096d4-2d57-4ca4-8c2c-407d99c2e946/monument-avenue-richmond-renovation-05.jpg> (acesso em 11 de março de 2023)

expressivo do que convencional — passível de fabricar fórmulas, mas fórmulas patêmicas, como aprendemos com Warburg —, nos impelindo assim a passar de uma investida iconográfica à uma investida iconológica. Há, portanto, algo que trabalha nas imagens e que não é propriamente visível, e é esse algo que os trilhos ou a cápsula do tempo parecem corroborar, atestando um certo tipo de apelo à veracidade material, por assim dizer. Assim, mesmo a cápsula, projetada para vir a ser algo *que se vê*, não está inerte, aguardando sua reaparição; ela trabalha antes e longamente como aquilo *que se sabe*. Seria possível dizer ainda que, nesses dois exemplos, encontramos um vínculo ainda mais estreito do que o *ver* ou o *saber*. Façamos, então um breve paralelo: quando Gell, comenta sobre certos tipos de feitiçaria que se utilizam de imagens representacionais de suas vítimas/pacientes, ele recorre à obra de outro antropólogo, James Frazer, para assinalar que “a feitiçaria baseada em imagens está intimamente ligada a outro tipo de feitiçaria que depende de exúvias: pelos, aparas de unhas, restos de comida, excreções e afins” (GELL, 2020, p. 165). Gell afirma ainda que “a feitiçaria de exúvias funciona (ou parece funcionar) em razão do íntimo nexos causal entre as exúvias e a pessoa responsável por elas. Essas exúvias [...] são fragmentos separados da ‘personidade distribuída’ da vítima” (Ibid., p. 166). Evidentemente não se trata de sugerir que o modo como a cápsula do tempo modificava o monumento do gen. Robert E. Lee está ligadas a intenções de interferências sobrenaturais ou que Júlio Guerra pretendesse realizar qualquer tipo de feitiçaria ao produzir a estátua do Borba Gato. O ponto da nossa analogia é perceber e fazer perceber que a contiguidade material entre uma imagem e aquilo que ela busca expressar investe essa mesma imagem de um certo efeito, real ou presumido, de efetividade. Por isso, insistimos, a cápsula no interior da estátua do general confederado já operava muito antes de ser aberta e não apenas representa os ideais e o modo de vida do sul escravagista dos EUA, como é materialmente parte daquele território e daquele tempo; os trilhos de bonde da antiga cidade de Santo Amaro, encerrados na estátua do Borba Gato, não apenas representam uma história, como são um fragmento material daquele território em um dado tempo. De maneira semelhante, o fogo provocado pelos ativistas do *Revolução Periférica* não opera apenas como representação, mas encerra um fragmento que mantém um *íntimo nexos causal* entre uma fúria e aquilo que a provoca. Em um certo sentido, a estátua do Borba Gato poderia ser pensada como uma espécie de exúvia, algo como *pelos, aparas de unhas, restos de comida, excreções* dos territórios superpostos que a produziram — Santo Amaro, São Paulo, Brasil — e mesmo dos territórios não conexos — Portugal, ou a península ibérica, ou a Europa.



Figura 14 - Estátua de Edward Colston levada a um rio por manifestantes⁵¹.
The Sun. London News Pictures.

Falamos então do modo como o interior não visto age sobre a exterioridade visível nas estátuas, mas é verdade que encontraremos muitos casos em que uma estátua não é, ao menos a princípio, depositária de nenhum tipo de objeto que pudesse ser considerado especialmente significativo. É o que se viu com a estátua de Edward Colston em Bristol, na Inglaterra, derrubada em 2020 [figura 14]. Quando os protestos do *Black Lives Matter* atingiram aquela cidade britânica, descobriu-se que o filantropo imortalizado em praça pública havia conquistado sua fortuna por meio de um empreendimento infame: o tráfico negreiro. O monumento então foi puxado com cordas e derrubado diante de uma multidão agitada; o corpo figurado de Colston foi rasurado com tintas de diversas cores; rolado pelas ruas seguido por um grande cortejo que eventualmente chegou a um parapeito que margeia o rio Avon. A estátua foi então erguida uma vez mais e empurrada por sobre o tal parapeito e, uma vez tendo alcançado o outro lado, foi empurrada com alguma dificuldade através das grades, voltando a rolar desajeitadamente pelo trecho final da margem concretada para então precipitar-se uma vez mais, atingindo a água e submergindo. Nesse ponto da margem do rio, afixou-se uma placa, projetada por um artista local chamado John Parker, em memória da derrubada [figura 15]. Nela se viam (ou se veem,

⁵¹ Disponível em: <https://www.thesun.co.uk/wp-content/uploads/2020/06/NINTCHDBPICT000587851918-2.jpg> (acesso em 11 de março de 2023)

se a essa altura ainda estiver instalada) um desenho, baseado no momento em que a estátua tombava do pedestal em meio à multidão, além de uma nota que relata o que ocorreu, pontuando que as várias tentativas de remoção pelos “canais oficiais” haviam sido frustradas. Por fim, a placa inclui ainda uma versão abreviada do poema *Hollow*, escrito por ocasião da derrubada por uma poeta daquela cidade, Vanessa Kisuule: “Você caiu fácil no fim. / Enquanto você aterrissava / Uma parte sua tombava, / se rompia, / e dentro, nada além de ar. / O tempo inteiro, você estava vazio”⁵². O que esse trecho assinala é aquilo que é revelado pela queda: a percepção da fragilidade material dessa imagem (*picture, eidolon*) a despeito da sua pesada e duradoura incidência (*image, eikon*). Quando o monumento é tracionado pelas cordas, é possível notar que o pedestal é formado por dois níveis distintos: um grande bloco bem aterrado e de topo chato onde se apoia essa segunda peça cujas quatro laterais sobrem ainda um pouco mais e se estreitam, ajustando-se à pequena base de cobre da figura. Pois essa peça extra — podemos vê-la inclusive na ilustração que mais tarde Parker incluiu na placa —, espécie de cumeeira, cai junto com a estátua e se desprende assim que atinge o solo. A partir desse instante, é possível notar que a parte de baixo da figura de Colston abriga cavidades bem profundas onde os pés ficam plantados; Kisuule e todos nós podemos nos dar conta de que o vazio não apenas coincide com a posição dos pés, mas sobe por dentro das pernas e se estende indefinidamente, talvez até mesmo escavando todo o corpo. Agora se sabe que esse mesmo corpo é, afinal, um arranjo de finas cascas metálicas moldadas que, empurradas de modo a girar desengonçadamente sobre si próprias e contra o asfalto, vão avançando ruidosamente, aos solavancos, como um amontoado bastante vulgar, uma tralha. E se é assim de fato, como essa imagem que precede o *Colston derrubado*, isto é, como a imagem de Edward Colston sobre o pedestal pôde, em algum momento ter exercido algum tipo de poder ou de agência? A estátua é *oca, vazia [hollow]*, como escreveu Kisuule, mas não é o caso de dizer que ela não pôde realizar nada; não é o caso de pensar que ela teria sido completamente ineficaz: ela efetivamente logrou se manter de pé por *todo* esse tempo; por esse tempo *inteiro [whole]* aquela cidade oscilou entre o endosso e a indiferença frente à virulenta homenagem pública a um escravocrata, aceitando a estátua como uma parte sua, assim como seriam os trilhos de uma linha férrea ou como são as unhas nas mãos

⁵² Em uma tradução livre. No original: “You came down easy in the end. As you landed / A piece of you fell off, broke away, / And inside, nothing but air. / This whole time, you were hollow.”. A semelhança entre os sons de *whole* e *hollow* talvez fosse mais bem preservada com a tradução para *todo* e *oco*, mas *inteiro* e *vazio* talvez sublinhe melhor essa antítese sobre a qual o verso se articula. As informações mencionadas e ainda outras relativas à derrubada da estátua e à placa mencionada podem ser encontradas, por exemplo, em matéria do *The Guardian* disponível em: <https://www.theguardian.com/uk-news/2021/jun/07/campaigners-try-to-block-edward-colston-display-at-bristol-museum> (acesso em 3 de dezembro de 2022). O poema na íntegra pode ser lido e ou ouvido em https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poems/poem/103-30428_HOLLOW (acesso em 3 de dezembro de 2022)

e nos pés. Em outras palavras, a cidade tolerou que a imagem de Colston fizesse parte de sua própria imagem; isso até que uma outra atmosfera se formasse, até que se acumulassem as condições objetivas necessárias para a emergência de uma outra legibilidade.

O que o jogo de palavras [inteiro, *whole* \longleftrightarrow *hollow*, vazio] no poema de Kisuule nos permite alcançar é, entre outras coisas, a percepção de que esse vazio ocultado não é apenas a falta de algo, mas também uma espécie de presença processualmente constituída, isto é, a efetiva constituição de uma farsa: farsa capaz de fazer nublar a atividade do traficante de escravos para apresentá-lo por meio da reputação que, em vida, o próprio Colston comprou para si, ou seja, apresenta-lo como filantropo, benfeitor; farsa que faz parecer que aquele homem, sua herança e sobretudo os valores e as forças que sustentaram taticamente a sua imagem seriam inegavelmente sólidas e valorosas. A imagem daquele homem era oca, mas o vazio que ela continha é, afinal, alguma coisa bem importante. A exibição desse tal *vazio* é menos a desmoralização de um certo estatuto das imagens — à maneira dos iconoclastas bizantinos — do que um tipo de escárnio catártico que se volta contra o dispositivo mais amplo em que a estátua tomava parte. Essa estátua, como as outras instaladas no espaço público, está contida em uma paisagem, na elaboração da visualidade de um território, e esse mesmo território, por sua vez, a contém: uma imagem dentro de outra imagem; naturalmente em proporções e intensidades que variam entre si e ao longo do tempo, a estátua e a paisagem se constituem mutuamente. Mostrar e dizer do vazio que o monumento a Edward Colston encerrava é também confrontar uma cidade inteira com “sua vulnerabilidade por via de seus símbolos” (MONDZAIN, 2009, p. 7); é colocar a cidade, ela também um arranjo de relações, em posição de fazer de si própria um ajuste ao menos ligeiramente diferente. A cidade deverá, *de alguma maneira*, reagir à derrubada — resistindo, dissuadindo, reprimindo, grunhindo, barganhando, adiando, intensificando ou arrefecendo os ânimos, conduzindo a uma ou outra esfera de discussão e deliberação etc. Com frequência não se tratará de uma coisa *ou* outra; porque o mais provável é que os dois movimentos se justaponham, ritmo e contrarritmo, de modo que as lutas e reivindicações antirracistas e anticolonialistas avancem sem que, por isso, falte quem obstinadamente se prenda às bandeiras e às medalhas confederadas, aos trilhos do Borba Gato, ou mesmo ao vazio de um *Colston* derrubado.



Figura 15 - Placa em memória da derrubada da estátua de Edward Colston⁵³ (acima) e registro fotográfico do momento da queda⁵⁴ (abaixo). Montagem do autor.

⁵³ Fonte: The Sun. Fotografia: Guerilla Historians. Disponível em: https://static.independent.co.uk/2021/06/07/14/Plaque_3.jpg (acesso em 11 de março de 2023)

⁵⁴ Fonte: The Times. Fotografia: SWNS. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/imageserver/image/%2Fmethode%2Ftimes%2Fprod%2Fweb%2Fbin%2F516a0f4c-ab47-11ea-8500-5aff29860cfl.jpg?crop=1976%2C1112%2C0%2C103&resize=1500> (acesso em 11 de março de 2023)



Figura 16 - Busto de Cecil Rhodes desfigurado⁵⁵. Página do *Rhodes Must Fall* no Facebook. Reprodução.

A essa altura, será oportuno pensar ainda sobre busto instalado no *Rhodes Memorial*, na África do Sul, porque veremos que isso nos coloca um desafio ainda mais insólito,

⁵⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/RhodesMustFall/photos/1630920373850121/> (acesso em: 11 de junho de 2021)

embaralhando qualquer conclusão apressada que eventualmente tenhamos começado a formular. Durante o pico de protestos *RMF*, em 2015, aquele *Cecil Rhodes* foi encontrado sem nariz [figura 16], e “remover aquele nariz deve ter exigido uma ferramenta elétrica séria”, especula Hedley Twidle (2021, p. 4), professor na Universidade da Cidade do Cabo (UCT), bem próxima do memorial. Ele conta que a fagulha de seu interesse pelo episódio vem de uma congruência bastante sugestiva: quando o busto foi encontrado desfigurado em 2015 o assunto de suas aulas de literatura era precisamente o conto *O nariz*, do russo Nikolai Gogol, em que o major Kovalióv “acorda e encontra *um vazio*, ‘bastante plano, como uma panqueca recém-assada’, no meio de seu rosto”⁵⁶ (TWIDLE, 2021, grifo nosso). Pois bem: sabemos que o vazio da estátua de Colston descrito por Kisuule (*hollow*) e o vazio do rosto do major Kovalióv descrito por Twidle (*blankness*) guardam diferenças importantes, já que o primeiro designa um volume interior e o segundo, uma superfície. Anos mais tarde, em 2020, a cabeça da estátua de Rhodes seria quebrada, fazendo com que finalmente se pudesse ver a parte oca abrigada por aquela espessa carapaça, mas, ao menos por ora, nos concentremos nesse enigmático *Rhodes sem nariz* de 2015: um rastro de fuligem atravessava o monumento de cima abaixo e alcançava ainda a parede logo atrás do monumento, tornando-se muito mais escuro bem acima da cabeça; os olhos foram pintados com vermelho — talvez como se chorasse *lágrimas de sangue* — e a mesma tinta foi usada para sobrescrever os dizeres no pedestal com estes outros, grafados à mão: ‘*the master’s nose betrays him*’, ‘o nariz do mestre o trai’. Vemos então que esse Rhodes nada colossal apoia os cotovelos com displicência sobre a própria base como se esta fosse uma mesa ou um balcão; a mão direita, espalmada, se ergue o suficiente para alcançar a lateral do rosto e suportar o peso da cabeça que se abandona, mas a construção é pouco convincente nesse aspecto: a bochecha não se deforma com a pressão; as pálpebras e a sobancelha não são comprimidas nem mesmo levemente; o peso da cabeça sobre a mão não afeta em nada aquele rosto [figura 17]. O realismo naturalista da figuração se permitiu burlar a si próprio, evitando essa mínima desfiguração mesmo que esse fosse o caminho mais consistente para a verossimilhança. Com efeito, esse desvio não deixa de ser também uma pequena traição; um esforço sutil mas vigilante. Questão de *eikonomia*: se a representação colonialista pagou o preço de trair a si própria para evitar a mínima deformidade, que custo não terá tido a exibição daquela face mutilada? Nesse sentido, parece mesmo certo dizer que o nariz que se descola da cabeça à trai, porque deixa atrás de si esse vazio *bastante plano, como uma panqueca*, que ridiculariza a seriedade do semblante inteiro. Esse vazio plano, com efeito, parece tão ou mais traiçoeiro do

⁵⁶ Em uma tradução livre. No original: “He wakes up to find a blankness, ‘quite flat, just like a freshly cooked pancake’, in the middle of his face”.

que o próprio nariz desaparecido; traiçoeiro ou ambivalente ou indeterminado. O centro desse rosto de bronze escurecido e oxidado passava a exibir então a superfície brilhante do metal recém exposto: ruptura da ilusão do efeito de representação da carne, é verdade, mas também revelação de uma constituição matéria de aparência ainda mais duradoura e resistente do que aquela carne aludida — constituição metálica e não apenas sólida, mas de aspecto maciço; *vazio*, sim, mas também *cheio*. A displicência daquele busto de *Rhodes* permanece ainda quando ele se torna esse outro, o *Rhodes sem nariz*, de tal maneira que isso parece também se voltar cinicamente contra o próprio nariz bem como contra quem o removeu, ou ainda: contra quem, diante desse gesto, poderia querer encontrar aí o germe de uma profunda e efetiva transformação. Vai-se o nariz, mas ele é apenas a menor porção de uma pilha robusta de riquezas espoliadas, e essa estátua não será nada mais do que uma ínfima metonímia do saque colonial — isso é algo que esse *Rhodes sem nariz*, tão traído quanto traiçoeiro, poderia ainda sugerir.



Figura 17 - Busto de Cecil Rhodes sem nariz, após remoção da tinta⁵⁷. *The San Diego Union Tribune*. AP Photo/Schalk van Zuydam

Um *Rhodes* desfigurado, ainda assim — o que, para alguns, será intolerável. Conforme relata Twidle (2021), o nariz foi clandestinamente removido não apenas uma, mas diversas vezes após 2015. Ainda segundo o professor da UCT, a tarefa de providenciar as sucessivas substituições foi assumida por Gabriel Brown, presidente de uma associação local chamada

⁵⁷ Disponível em: <https://www.sandiegouniontribune.com/sdut-south-african-bust-of-cecil-rhodes-loses-nose-to-2015sep21-story.html> (acesso em 14 de junho de 2021)

Amigos do Memorial Rhodes (Friends of Rhodes Memorial). O esforço envolveu a produção de réplicas do nariz original por meio de impressão 3D, mas as dificuldades apareceram de fato com a fixação. Quando fitas e outros adesivos não se mostraram tão efetivos, Brown enfim decidiu lançar mão de um procedimento mais invasivo, realizando uma perfuração na área plana deixada no centro do rosto da estátua afim de afixar ali um pino estabilizador. “Um pó preto saiu da estátua”, Brown teria dito a Twidle, “Pensei: sou a primeira pessoa a inalar isso em cem anos, como a tumba de Tutancâmon. Foi o maior momento da minha vida”⁵⁸ (TWIDLE, 2021). Ultrapassando o *vazio bastante plano* produzido na desfiguração, Brown se aproximaria daquilo que, para muitos de nós, seria apenas algo semelhante àquela outra forma de *vazio* de que fala o poema de Kisuule, isto é, a parte oca de um monumento cujo prestígio, mostrando-se artificial, também decaiu drasticamente. Não é isso o que se passa, muito pelo contrário: o que sobrevém é um estranho gozo mitificador que se projeta, reveste e anima aquele objeto — para Brown, o busto de C. Rhodes passa a ser algo próximo do que aquela cápsula do tempo na estátua do general confederado é hoje para os supremacistas brancos estadunidenses e afins. Sim, uma relíquia: a matéria mesma da estátua que se desprende durante o processo mecânico da perfuração, ela própria ainda mais vã do que os trilhos descartados da antiga Santo Amaro, mas que, como eles, é o bastante para que se encontre a sugestão de uma narrativa de origem, de causa, de organização do espaço — o eco de uma *musiquinha*. Não parece ser o caso de dizer que a poeira metálica, ou os trilhos de bonde, ou mesmo os objetos diversos do sul confederado tenham algum tipo de propriedade especial intrínseca, mas neles se consegue projetar e produzir um sentido rememorado, com diferentes graus de abrangência, recorrência, elaboração, intencionalidade etc., mas um sentido razoavelmente partilhado e reiterado. em tudo isso se conseguiu encontrar ou elaborar qualidades do que poderíamos chamar de matérias de expressão, capazes de estabelecer, para alguns ou para muitos, o nexos entre cada estátua e as forças sociais que organizam a memória e o poder em dado território. Sob essa ótica, a imagem de Edward Colston será comparativamente muito mais frágil. Em primeiro lugar, porque, diferentemente de Cecil Rhodes, seu enriquecimento por meio da exploração da situação colonial não provocou transformações amplas e estruturais, não influenciou o modo como o império via a si próprio e era visto pelo mundo; em segundo, porque os gestos de filantropia realizados por Colston foram, até onde se sabe, pontuais, localizados, finitos. A fortuna de Rhodes, por sua vez, converteu-se em fundações e bolsas capazes de perpetuar as benesses do seu espólio. Tanto o *RMF* quanto o *BLM* chegaram até a *Oriel College*, que é parte da

⁵⁸ Em uma tradução livre. No original: “‘A black dust came out of the statue’, he said. ‘I thought I’m the first person to inhale this for a hundred years, like Tutankhamun’s tomb. It was the greatest moment of my life.’”

Universidade de Oxford e que tem Rhodes como um de seus egressos notáveis. Contudo, a despeito de passeatas, palavras de ordem, cartazes e petições, a instituição ainda mantém uma estátua sua alojada em um nicho bem acima de uma das entradas de seu prédio [figura 18]. Um tanto diferente das poses aborrecidas representadas no busto do *Rhodes Memorial* ou na estátua removida da UCT, ali, em Oxford, aquele homem aparece de pé, dando um passo adiante, até mesmo ultrapassando ligeiramente a plataforma que o sustenta, de modo que alguém que, passando por aquela entrada, levante os olhos, poderá ver parte do que seria a sola do seu sapato. Seja para impedir que Rhodes termine seu passo e se precipite lá do alto, ou para evitar que o alcancem com cordas e façam dele o que se fez com Colston, a estátua fica protegida por uma nem tão discreta tela de proteção — o máximo que se conseguiu até então foi a instalação singela, para não dizer inócua, de uma pequena placa que informa que aquele homem figurado em lugar de honra na instituição foi de fato um colonialista que explorou recursos naturais bem como povos do continente africano⁵⁹. Romper com a reverência à memória de Rhodes significaria, nesses casos, colocar em risco o recebimento das vantagens financeiras que ela oferece ainda hoje. Ao que parece, o *vazio profundo* das imagens de Cecil Rhodes é menos preenchido por qualquer matéria física — que, como no caso do busto na Cidade do Cabo, apareceu sob a forma de uma *superfície lisa muito brilhante* ou de um *pó negro muito antigo* — do que pela nostalgia perversa e pervertida de um projeto colonial que se arrogou civilizatório e que se mostrou indubitavelmente lucrativo para as metrópoles, incluindo-se aí o império britânico. Será, portanto, ainda bastante difícil derrubar ou desfigurar um *Rhodes* na periferia de sua zona de influência, e ainda mais difícil fazê-lo no centro. Se em muitos aspectos o centro de um território será irradiador de organizações, reorganizações e avanços diversos, para outras tantas, especialmente aquelas ligadas à manutenção de sua própria diferenciação vantajosa, ele será o exato oposto: zona em que a correlação de forças tende a ser desfavorável às transformações.

⁵⁹ Conforme artigo publicado no *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/education/2021/oct/11/oxford-college-installs-plaque-calling-cecil-rhodes-a-committed-colonialist> (acesso em 12 de janeiro de 2023)



Figura 18 - Estátua de Cecil Rhodes na Oriel College⁶⁰. *Independent*. Rex

A percepção da dinâmica que produz centros e periferias poderá variar tanto quanto variem os recortes e suas escalas, isto é, *centro* e *periferia* são, naturalmente, categorias relacionais, de modo que um mesmo ente possa variar entre um e outro conforme as relações em que se encontre implicado. Na relação com o país, a narrativa ficcionalizada a respeito dos bandeirantes procura assinalar o estado São Paulo como origem e ponto de partida dos sertanistas, portanto o lugar a partir de onde o território se organiza e amplia seus limites. Na escala da cidade, a capital do estado, como se poderia esperar, produz também suas zonas diferenciadas. Isso se verifica, inclusive e não apenas, na distribuição de seus monumentos: o *Borba Gato* de Santo Amaro, frequentemente apontado como sendo obra de gosto duvidoso, não deixou de tomar parte em uma comparação explícita ou tácita, mas seguramente bastante desvantajosa para si, que é a comparação com o *Monumento às Bandeiras*, no Ibirapuera. Enquanto o primeiro apela à nostalgia de uma vida provincianismo que se desfazia, o segundo toma parte no discurso que procurou fazer do bandeirantismo a indicação primeira de um

⁶⁰ Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/cecil-rhodes-statue-black-lives-matter-protest-oxford-university-a9555611.html> (acesso em: 11 de junho de 2021)

espírito pioneiro e de uma sina de progresso com amplitude nacional, em que se poderia encontrar alguma semelhança com a ideologia do imperialismo estadunidense do *destino manifesto* ou com o futurismo italiano, de inclinação sabidamente fascista. Ao menos no que diz respeito a formulações estéticas, a influência de vanguardas europeias é sabidamente uma influência de Brecheret; uma influência forte o suficiente para que ele viesse a alterar o projeto inicial de seu *Monumento* e adotasse uma estilização geométrica em lugar dos primeiros esboços mais naturalistas. Não se trata de uma escolha vazia. Isso corroborou um desejo cosmopolita, mostrou-se capaz de expressar a imponência, o racionalismo e a velocidade como manifestações perceptíveis do desenvolvimento posto como ideologia. Aposta-se na falaciosa narrativa da democracia racial brasileira para fazer aparecer na figuração uma massa diversa mas coesa — embora hierarquizada por essa própria diversidade —, que se projeta para frente com consistência e força. Não é que não haja nada no interior do monumento, mas, sim, o monumento de granito está cheio de si próprio, cheio da matéria que exhibe e a partir da qual também se pode construir sentidos. Os blocos de granito do *Monumento às Bandeiras* não permitem adivinhar nenhuma falta de algo que o abasteça de uma temível consistência, nenhum *vazio profundo* sob a pedra esculpida que não esteja já preenchido por essa mesma matéria pesada, e também ela, a massa de pedra, encontra sua ressonância com o ritornelo que ia se preparando desde muito para aquele território. Não é que o *Monumento* represente São Paulo: eles passam a constituir-se mutuamente — já sabemos que “o território não é primeiro em relação à marca qualitativa” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 128).

Diferentemente do que se passa com o *Rhodes* de Oxford — e há quem possa lamentar por isso — não se poderia apoiar o *Monumento às Bandeiras* no alto de uma fachada ou no parapeito de uma janela para então cercá-lo com tela metálica. Assim, a despeito de toda vigilância, de repressões e de sanções, mesmo essa figuração bandeirante, tão cara ao projeto político hegemônico daquele estado e sobretudo daquela cidade, não deixou de receber uma série de intervenções não autorizadas. Algumas delas foram mesmo explicitamente indexadas a lutas políticas que iam de encontro aos valores que aquele marco encarna, a exemplo de 2013, quando se derramou tinta vermelha sobre diversas figuras do monumento em protesto contra as mudanças nas regras para demarcação de terras indígenas no Brasil. Embora não se possa desconsiderar as dificuldades objetivas de se realizar uma ação sobre o mais célebre monumento bandeirantista, também não se pode ignorar que a queima de uma estátua bandeirante em Santo Amaro é uma escolha deliberada pela periferia, pela *revolução periférica*. A figura do bandeirante — assim como o poeta português ou colonizador britânico — pertence à história e ao imaginário, existindo no plano social como um ente um tanto etéreo, mas sua

concretização será sempre situada em um espaço físico, territorializado, paisageificado. As implicações expressivas e discursivas de cada conjunção entre monumento e território não devem ser subestimadas. “O Borba Gato é um recado da burguesia”, diz Danilo Biu, “É a elite dizendo: sempre que você passar dessa linha, vai existir um bandeirante na porta de vocês, com uma arma, pronto pra matar, roubar, abusar sexualmente”⁶¹. Essa linha pode ser entendida como interdição ou delimitação espacial que orienta a distribuição das riquezas, do acesso a direitos e dos estratos sociais, de modo que ela, a linha de separação territorial, não é menos importante do que a própria estátua incendiada, ao contrário: sua localização é fundamental para perceber o discurso que se articula na forma — e “tentar [...] decifrá-lo por meio de suas metáforas espaciais, estratégicas”, como faz Biu, “permite perceber os pontos pelos quais o discurso se transformam em, através de e a partir das relações de poder” (FOUCAULT, 2021 p. 252).

Crepitação, vozerio, fumo, clarão: o incêndio no *Borba Gato* opera tensionando as linhas; desorganizando as linhas, ao menos temporariamente, para então sugerir o potencial de sua rearticulação. Vimos ainda que o incêndio começou a produzir uma série de vazios: o vazio superficial que começa a surgir como um líquen à medida que o mosaico se desprende da escultura; o vazio da densa coluna de fumaça que faz da estátua uma silhueta bruxuleante, que perturba desordena a paisagem; o vazio profundo de uma estátua parece subitamente vulnerável e despropositada. “Falam que suas linhas são muito retas. Ora, um bandeirante tem que ser austero, tem que ter dignidade. O meu Borba Gato não é um bailarino” (ENTINI, 2023); contudo, contraintuitivamente, a excessiva rigidez contribui para que no *seu Borba Gato* em nada pareça se afetar pela massa que se deduz que ele tenha, como a cabeça de Rhodes que, não se deixando recair, parece flutuar sobre a própria mão; e assim a estátua bandeirante, embora muito grande, causa a impressão de carecer de algum peso que a ancore — daí se pode começar a compreender por que alguns dizem, com certo escárnio, que estátua se parece com um boneco. Essa crítica, o próprio escultor procurou absorver e redirecionar: “Ele é muito parecido com as figuras de barro da arte popular brasileira. E ninguém viu isso, nem mesmo os críticos de arte. Meu Borba Gato parece um boneco inflado, você não acha?” (ENTINI, 2023). O esforço que se faz é o de vincular essa formalização à uma expressão que tem história e território; no limite, o boneco inflado está ao menos cheio de ar, mas o que se pode começar a supor no *Borba Gato* de Guerra é aquela outra espécie de vazio, o vazio profundo que Kisuule identificou no *Colston derrubado*. Para superar essa aflição, tenta-se a todo custo preencher esse vazio com a

⁶¹ Em entrevista concedida em conjunto com Paulo Galo a Gabriel Gaspar e Vanessa Oliveira, da Elástica. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/paulo-galo-borba-gato-fogo-ativismo-danilo-biu/> (acesso em 16 de janeiro de 2023)

materialidade; é preciso dizer, uma e outra vez, como num ritornelo, que ali dentro daquela imagem há uma substância que atesta seu poder e sua vinculação a um tempo e a um território. Diz-se, por exemplo, que

“Para construí-lo, Júlio gastou 20 toneladas de gesso (modelagem), um trilho de bonde que segura os braços e várias toneladas de pedra colorida que vieram de São Carlos. A figura tem 10 metros de altura, além dos dois da base. Pesa quarenta toneladas. O gibão (espécie de paletó) é feito com pedras vermelhas; o culote, com amarelas; as mãos e o rosto são de mármore rosa (veio de Portugal), e a camisa branca e preta (mármore do Paraná)” (ENTINI, 2023).

Os trilhos de bonde, mais uma vez: memória das linhas férreas de Santo Amaro que se dissolveram ou se integraram à outra conformação. As linhas muito retas do *Borba Gato* passam por um processo semelhante, embora incomparavelmente mais impermanente: a geometria se dissolve na plasticidade das chamas e sobretudo da fumaça, a imensa coluna de fumaça negra que atira a figura no processo da sua desfiguração. Fazer com que a figura possa dar um passo aquém, abrir a possibilidade de sua recondução ao momento imediatamente anterior à possibilidade de sua aparição como tal, aquilo que Deleuze, a partir da análise do processo de pintura de Francis Bacon, chamou *diagrama*: “o conjunto operatório dos traços e manchas, das linhas e zonas” (DELEUZE, 2007, p. 104). O conceito aparece já em Peirce⁶², para quem o *diagrama* é um tipo de ícone, um signo que opera por meio da similaridade que, neste caso, consiste na representação das “relações [...] das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes” (PEIRCE, 1984, p. 117). As definições diferem, mas não se excluem: o que interessa a Peirce é a faculdade substitutiva do signo, de modo que o *diagrama* é notável por encontrar uma maneira muito própria de reportar-se a um objeto, por isso mesmo sendo, em boa medida, determinado por esse mesmo objeto. A abordagem de Deleuze procura justamente o que escapa à representação organizada e aparece como zona de indeterminação e possibilidade ou linha de fuga — à maneira do que ocorre na sua apropriação do conceito foucaultiano de dispositivo, por exemplo. Assim, se a desfiguração, um arruinamento, parece inseparável da geração de “novas faces” (LATOURE, 2008, p. 114), deveremos assumir que *derrubar uma estátua, ou rasurá-la, ou incendiá-la* etc. é também um gesto de refação, porque “o diagrama é um caos, uma catástrofe”, arruinamento da representação do corpo e perturbação do agenciamento da paisagem, “mas também um germe de ordem ou de ritmo” (DELEUZE, 2007, p. 104) ; já começamos ao menos a compreender a importância do ritmo em um

⁶² Devemos a sugestão de realizar essa breve aproximação entre a *desfiguração*, o *diagrama* e a contestação de estátuas à Profa. Ângela Marques que, por sua vez, credita ao prof. César Guimarães a percepção do modo como o conceito de *diagrama* reaparece com diferentes formulações em autores distintos. Ambos fazem parte do corpo docente do PPGCOM-UFMG.

agenciamento territorial, pensemos então as relações entre as partes do diagrama não como fatalidade consolidada, mas como uma processualística que poderá reelaborar, por exemplo: as feições de um herói nacional, a distribuição das riquezas, a organização e a comunicabilidade das áreas de uma cidade, os fluxos em uma malha urbana etc. Vimos no lugar da sentinela, a fumaça; no interior da coluna de fumaça, uma silhueta obliterada; no lugar do nariz, uma área plana; no lugar do bronze, um pedestal vazio; no interior da estátua derrubada, um espaço escuro e oco — vazio plano, superficial, que desorganiza as feições, e vazio volumétrico, profundo, que faz vacilar aquilo que se expressa na estátua e deveria garantir seu nexos. Esvaziamento ou desaparecimento da marca que parecia estabelecida, isto é, marca que era o nariz no meio da face ou a estátua no meio da praça. Aparição de uma possibilidade ainda pouco definida, informe como uma área plana e brilhante, ou como uma mancha vermelha de bordas diluídas, ou como um rastro de fuligem; como um espaço ativado logo acima de um marco que ainda não destaca nada, o espaço que paira sobre um pedestal desocupado; ou como sucessão de volutas incidentais que brotam umas de dentro das outras. O *vazio* a que se chega pelo arruinamento é também *zona de indeterminação* capaz de suportar outras modelagens, construções, *novas faces*. Sim, façamos essa substituição: onde dissemos *vazios*, que possamos agora encontrar *zonas de indeterminação*. Elas se estendem, como pudemos perceber, sobre duas dimensões distintas e articuladas: uma superfície, “muro branco sobre o qual [a significância] inscreve seus signos e suas redundâncias”, ou um interior profundo, “um buraco negro onde [a subjetivação] aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias” (DELEUZE; GUATARI, 2012c, p. 35 e 36, grifo dos autores).

3.2 iconografias, iconoclastias



Figura 19 - Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu, pintura de Benedito Calixto. Museu do Ipiranga. Divulgação.

Com que afincio não se procurou e se procura ocupar essas zonas de significância e essas zonas de subjetividade! Produzir e ajustar uma iconografia capaz de reivindicar para si algo como o espírito heroico de um mito fundacional. Trabalhamos com um exemplo conhecido e bem documentado desse tipo de fabricação: segundo Renato Cymbalista, “embora as bandeiras tivessem propósitos pragmáticos, a elite de São Paulo transformou-as em uma narrativa heroica com a finalidade de construir um passado que correspondesse à sua presente influência e à relevância política de São Paulo no fim do século XIX” (CYMBALISTA, 2020, p. 607). Sobre os modos como essa narrativa foi encarnada em formas visíveis, bem, sabe-se que, no início do século XX, o Museu Paulista, marcadamente nas gestões de Affonso Taunay (MARINS, 2007, p. 86), exerceu uma função decisiva, fomentando e orientando a produção da retratística bandeirante. Conforme indica Paulo César Garcez Marins, o ano de 1903, até onde se sabe, marca o início desse esforço institucional com a aquisição da pintura *Domingos Jorge Velho e*

o loco tenente Antônio Fernandes Abreu [figura 19], de Benedito Calixto (MARINS, 2007, p. 79). “Homenageá-lo em tela”, isto é, a Domingos Jorge Velho, “e introduzir seu *retrato imaginado* num dos mais importantes museus brasileiros de então constituía uma iniciativa articulada ao pensamento historiográfico que preconizava a histórica supremacia dos paulistas tanto na delimitação das fronteiras externas quanto no apaziguamento, e submissão, das tensões internas” (Ibidem., grifo nosso) — nos lembremos que Domingos Jorge Velho ficou especialmente conhecido pela destruição do quilombo dos Palmares. Pois bem: se essa pintura é chamada de *retrato imaginado*, não é apenas pela óbvia impossibilidade de que o sertanista, morto dois séculos antes da produção da pintura, posasse para Calixto — outras fontes poderiam informar esse retrato, ocorre que elas eram escassas ou pouco precisas. A pose, o semblante, a indumentária e tudo mais que se possa ver deriva de possibilidades históricas apenas vagamente documentadas dentre as quais se decidiu de maneira vivamente interessada, consciente, tática. Por exemplo: Calixto buscou o auxílio dos historiadores de Teodoro Sampaio e Washington Luís para decidir-se entre representar o sertanista “em fardamento de mestre-de campo, como oficial de armas português, ou se na vestimenta que se consolidaria como a típica dos bandeirantes: chapéu de abas largas, camisa e calças de algodão, manto e botas de cano alto” (Ibid, p. 92). Enquanto Sampaio foi favorável à representação de Domingos Velho como militar português, porque avaliava que a vinculação à metrópole conferia dignidade, Washington Luís, ao contrário, ansiava pela formulação de um valor local: “Fardado de mestre de campo das milícias portuguesas, não obstante ter nascido na Capitania de S. Paulo, Domingos Jorge Velho seria uma glória portuguesa; vestido como vestiam os sertanejos, elle, embora colono de Portugal, é uma glória Paulista”⁶³. Mais do que vontades individuais, essas posições expressam correntes de pensamento, *idealistas* e *realistas* (Ibid. p. 93) que, embora divergindo sob a forma, aparentemente partilhavam entre si o objetivo da consolidação de uma origem gloriosa para São Paulo. Os elementos principais dessa dita *glória* são, em ambos os casos, a conquista militar dos revoltosos, a exploração de recursos e a expansão dos domínios territoriais — de modo que as implicações dessa empreitada para os colonizados e para os escravizados só poderia causar algo entre a indiferença e o gozo. Indiferença, porque é como se pudesse haver conquista sem conquistado. Gozo porque “para todos, há pelo menos essa profunda satisfação de ser

⁶³ CORREIO PAULISTANO. São Paulo, p. 2, 28 fev. 1903. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/090972/per090972_1903_14199.pdf (acesso em 22 de janeiro de 2023). O trecho coincide com o citado por Marins (2007, p. 96) e trata-se de fragmento de texto de Toledo Piza que, por sua vez, transcreveu a correspondência em que Washington Luís respondia aos questionamentos enviados por Benedito Calixto.

negativamente melhor que o colonizado: jamais são totalmente confundidos na abjeção em que os lança o fato colonial” (MEMMI, 1977, p. 31).

Como escreve a antropóloga Thais Waldman, “o bandeirante não é uma categoria fixa, dada de antemão, mas algo que se transfigura constantemente” (WALDMAN, 2019, p. 3), de modo que não deveríamos de modo algum assumir que a escolha realizada na tela de Calixto, isto é, a representação de Domingos Jorge Velho trajado como um sertanejo, resolvia a questão em favor de uma e em desfavor de outra linha. “Suas tão variadas encarnações não se substituem simplesmente, uma a outra, em sucessão diacrônica, mas convivem, muitas vezes de modo tenso, em distintos enredos simultâneos” (Ibidem). Marins aponta que Calixto retrata o protagonista de sua tela em uma “pose característica dos reis franceses da dinastia Bourbon” (MARINS, 2007, p. 79) reformulada, amalgamada aos traços que fariam do bandeirantismo uma *glória Paulista*, como disse Washington Luís. Assim,

“Benedito Calixto inverteu a posição dos braços, a fim de deixar a mão direita livre para acionar o gatilho. [...] No lugar do cetro, o bandeirante empunha uma arma de fogo de cano longo. Este sinal de militaridade expande-se na sua cintura, pois uma pistola e uma faca reforçam sua condição de prontidão para o combate, além da espada que se insinua atrás do corpo. O manto de arminho foi substituído por outro de provável baeta, uma lã azul, forrado de tecido vermelho. A alta peruca de Luís XIV transmutou-se na ampla aba do chapéu do sertanista e as meias de seda deram lugar às botas de cano alto” (Ibid., 2007, p. 99).

Marins acredita que essa configuração de gestos, cuja fonte seriam os retratos produzidos por Hyacinthe Rigaud, pode ter alcançado o Brasil tendo como vetor o retrato de D. João VI realizado por Debret, que “mimetizava o Rei-Sol e o padrão de representação régia do Antigo Regime, com a mão direita portando o cetro apoiado em uma almofada e o braço esquerdo sustentado na cintura” (Ibid., p. 81). Rigaud, por sua vez, teria sido influenciado por Van Dyck, tendo, contudo, reconfigurado aspectos muito característicos dos retratos holandeses e flamengos da época: o seu *Luís XIV* ainda apoia uma das mãos na cintura, flexionando um dos braços, mas não olha por sobre o ombro nem projeta seu cotovelo frontalmente contra o plano pictórico (ibid., p. 82). De maneira semelhante, o *D. João VI* de Debret também é visto em posição de três quartos, e o braço flexionado é ainda menos frontal do que aquele pintado por Rigaud [figura 20]. Já no retrato feito por Calixto, o braço flexionado é apenas adivinhado sob o manto escuro que recobre o flanco de Domingos Velho. Essa marca, assim como a “exposição das formas das pernas”, vai sendo gradativamente diluída, de modo que “um eventual sentido de feminilidade conferido extemporaneamente conferido aos antigos retratos monárquicos era, assim, evitado pelo embrutecimento dos atributos do retratado” (Ibid., p. 100). O pavor do feminino, convertido então em uma aversão adquirida das torções corporais, não

deixou de intensificar suas manifestações, alcançando um grau bastante peculiar no monumento bandeirante em Santo Amaro e declarada pelo próprio Júlio Guerra, conforme vimos há pouco — “Ora, um bandeirante tem que ser austero, tem que ter dignidade. O meu Borba Gato não é um bailarino” (ENTINI, 2023).



Figura 20 - Dom João VI, pintura de Jean-Baptiste Debret⁶⁴ (esq.) e Luís XV em indumentária real, pintura de Hyacinthe Rigaud⁶⁵ (dir). Montagem do autor.

Por mais que Guerra tenha afirmado seu desejo de “afastar sua obra dos ‘modelos importados’, aproximando-a de uma manifestação tradicional de arte ‘primitiva’, como a do escultor negro Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), o Aleijadinho, e a dos barrocos populares” (WALDMAN, 2019, p. 6), vimos como sua escultura é atravessada pelos modos de expressão do poder e da riqueza europeus. De Van Dyck a Rigaud, de Rigaud a Debret, e deste a Calixto, como indica Marins (2007), vislumbramos uma série de passagens e permanências que se acumulam e encarnam o *retrato imaginado* bandeirante capaz de assumir “personificações díspares e às vezes incongruentes”, como descreveu Thais Waldman (2019,

⁶⁴ Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Jean-Baptiste_Debret_-_Retrato_de_Dom_Jo%C3%A3o_VI_%28MNBA%29.jpg (acesso em 11 de março de 2023)

⁶⁵ Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Hyacinthe_Rigaud_-_Louis_XIV%2C_roi_de_France_%281638-1715%29.jpg (acesso em 11 de março de 2023)

p. 3). Ao que parece, essas tais *disparidades e incongruências*, apaziguadas na maior parte do tempo, podem ressurgir mesmo ante às perturbações mais singelas. Em 2012, por exemplo, uma das figuras do *Monumento às Bandeiras*, um sertanista montado a cavalo, teve as unhas do pé esquerdo pintadas de azul [figura 21] — o que foi noticiado por alguns veículos brasileiros de grande alcance⁶⁶. Dentre eles, um artigo de opinião do jornalista Luciano Martins Costa, publicado no *Observatório da Imprensa* destaca-se pela virulência:

“Dependendo de suas relações comerciais, um crítico poderia dizer que o interventor anônimo [ao pintar de azul as unhas do pé de um dos cavaleiros] quis chamar a atenção para o fato de que os bandeirantes de Brecheret diante do Parque Ibirapuera não usavam botas, ao contrário da estátua erigida por Júlio Guerra em homenagem ao bandeirante Borba Gato na entrada do bairro de Santo Amaro, que se apresenta bem calçado, bem vestido e armado de arcabuz” (COSTA, 2012).



Figura 21 - Unhas pintadas de azul no Monumento às Bandeiras⁶⁷. UOL. Marcelo Justo.

Contrariando seu propósito reacionário, é Costa quem coloca em marcha o trabalho que, segundo ele próprio, caberia ao seu crítico de arte hipotético: primeiro, por reconhecer a possibilidade de indexar aquele evento ao campo da arte contemporânea; segundo, porque sua observação não deixa de fazer aparecer uma série consistente de tensões importantes entre uma e outra representação, isto é, entre o *Monumento às Bandeiras* e o *Borba Gato*. Com isso, nos referimos às diferenças de autoria, às localizações distintas e, é claro, à variação iconográfica

⁶⁶ Como, por exemplo, *G1* e *O Estado de S. Paulo*. Ver, respectivamente: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/05/monumento-bandeiras-de-brecheret-e-alvo-de-vandalos-em-sp.html> e <https://www.estadao.com.br/sao-paulo/bandeirante-do-ibirapuera-tem-unhas-pintadas-de-azul-imp/> (Acesso em 26 de janeiro de 2023)

⁶⁷ Disponível em: https://conteudo.imguol.com.br/2012/05/14/14mai2012---as-unhas-de-uma-das-estatuas-da-obra-monumento-as-bandeiras-do-escultor-italo-brasileiro-victor-brecheret-exposta-na-praca-armando-salles-de-oliveira-no-ibirapuera-em-sao-paulo-1337031017858_956x500.jpg (acesso em 11 de março de 2023)

que, como bem observa Costa (2012), faz com que os bandeirantes ora apareçam calçados com botas robustas, ora descalços. Aqui já não se trata mais de investigar como efetivamente se trajavam aqueles que empreenderam as bandeiras, mas de como o século XX procurou representá-los; e já temos alguma noção sobre como isso passou a ser uma convenção cuidadosamente composta.



Figura 22 - José Bouzas posa ao lado do Monumento de Borba Gato em Sabará⁶⁸ (acima). Vista frontal do Monumento de Borba Gato em Sabará⁶⁹. Estado de Minas. Gladyston Rodrigues.

Dissemos mais de uma vez que a estátua em Santo Amaro esteve sempre implicada em uma relação marcadamente desigual com o *Monumento às Bandeiras* e o incêndio em 2021 colocou tanto o monumento quanto o personagem histórico em um lugar pouco usual de evidenciação. A depender das relações em que se implica, veremos que esse *Borba Gato* periférico pode figurar como centro para outras periferias. Ao ser destacada do conjunto dos bandeirantes, a biografia de Manuel da Borba Gato conduz a um destino específico: na busca

⁶⁸ Disponível em

https://imgsapp.em.com.br/app/noticia_127983242361/2021/08/08/1293766/20210807163853535614i.jpg

(acesso em 11 de março de 2023)

⁶⁹ Disponível em:

https://i.em.com.br/E53Dwaw9XjYA09VxXUdz38OUuFY=/820x0/smart/imgsapp.em.com.br/app/noticia_127983242361/2021/08/08/1293766/20210807163804230843o.jpg (acesso em 11 de março de 2023)

por minerais preciosos, o paulista fundou uma vila em Minas Gerais que, mais tarde, tornou-se o município de Sabará. Como se poderia esperar, a cidade conta com diversos marcos que fazem referência a esse bandeirante em específico, dentre eles um bronze [figura 23]. Situado no canteiro central de uma avenida que dá acesso ao município, não se trata propriamente de uma estátua, mas de um alto-relevo que, por sua vez, é afixado em um pequeno muro construído fragmentos de minério de ferro cuja base termina em três degraus, conformando o que seria mais bem descrito como um cenário do que como um pedestal. Menor do que o *Borba Gato* em Santo Amaro, o de Sabará foi construído em uma escala muito mais próxima do real, e em todo o resto também é mais naturalista: na figura de bronze se pode ver muito bem o drapeado do tecido da capa ou os gomos do colete, por exemplo. Diferentemente do que se encontra mais comumente em outras tantas representações, a mão esquerda já não segura uma arma de cano longo apoiada no chão, mas um cajado bastante reto e fino. Outra ligeira diferença que é o braço ocupado, neste caso, o esquerdo, aquele que se flexiona e projeta o cotovelo para fora, sendo coberto pela capa — e, neste aspecto, se aproximando da solução adotada por Calixto. A mão que segura o cajado junto ao corpo se aproxima da cintura, bem onde se vê um polvarinho — inútil, se o bandeirante estivesse mesmo sem armas de fogo. Poderíamos pensar que a posição contida desse braço seria uma adaptação às condições materiais da execução, que não comportariam elementos que se projetassem muito além do plano da placa de bronze — um escorço mais acentuado certamente seria uma solução desafiadora e provavelmente problemática. O braço direito também assume uma configuração bastante peculiar: ergue-se com a mão espalmada a uma altura que ultrapassa a aba do chapéu e alcança a borda do muro de minério, em um aceno algo rígido — talvez lhe tenham suprimido a arma para que parecesse mais amigável. As feições mortíferas não são nem efusivas nem severas, apenas deixam pender a mandíbula de modo que por entre os bigodes e a barba de bronze os lábios se separem. Abre-se então a boca como uma cavidade surpreendentemente muito escura. Vazio profundo que se procura ocupar mais uma vez à maneira da feitiçaria de exúvias, mas com a matéria exposta, excedendo os limites da figura; essa matéria fortemente vinculada ao território, que é o minério de ferro para Minas Gerais. Vazio escuro e profundo que se poderia preencher também com uma voz, uma saudação imaginada, ou mesmo com um silêncio, porque mesmo ao silêncio investido na figura se pode atribuir a marca de uma subjetividade que, por sua vez, condiciona e é condicionada pela elaboração iconográfica ou simbólica que a abriga. Uma vez mais chegamos a verificar essa complementaridade: vazio plano como uma panqueca que se pode povoar com símbolos, vazio oco que se pode investir de uma subjetividade — “não devemos nos surpreender com a montagem de um dispositivo muito especial em seu cruzamento. É

entretanto curioso, um rosto: sistema *muro branco-buraco negro*.” (DELEUZE; GUATARI, 2012c, p. 36, grifo dos autores).

Ao lado desse *Borba Gato* de Sabará e apenas dias depois do incêndio do *Borba Gato* em Santo Amaro, uma equipe de reportagem do jornal Estado de Minas conversou com o morador José Arcanjo do Couto Bouzas, apresentado como “professor e pesquisador da história local” (WERNECK, 2021). “Os bandeirantes chegaram à região das minas a fim de encontrar ouro,” explicou Bouzas, “por isso aprisionavam indígenas para o trabalho escravo, numa época em que a mão de obra escravizada negra ainda não se fazia presente em Minas – o que ocorreria logo em seguida” (Ibidem.). Deveria causar incômodo o modo como a frase se constrói como justificção: há o interesse econômico, *por isso*, inevitavelmente, há escravização — ainda que saibamos bem que essa é, com efeito, a lógica da colonização. Escravização de indígenas, não de negros, Bouzas faz questão de dizer, o que poderia sugerir que a escravização de indígenas seria menos reprovável. No contexto da emergência de protestos antirracistas protagonizados especialmente pelas populações negras em diversos países, isso soa como tentativa mal calculada de retirar o personagem histórico do foco das tensões. Seguindo com sua fala sobre a busca dos bandeirantes pelo ouro e outros minerais preciosos, Bouzas segue dizendo que “esse era o objetivo principal daqueles homens brancos, ousados, que viviam armados e andavam descalços. Mesmo que não fossem heróis, não podemos enxergá-los com os olhos da atualidade” (Ibidem.). Já procuramos superar essa tentativa de interdição: não apenas podemos enxergar os bandeirantes como também devemos admitir que não haveria outra forma de fazê-lo e que qualquer tentativa nesse sentido seria apenas um esforço, inócuo e eventualmente interessado, de fazer desaparecer a própria marca, *rarefação do discurso e rarefação da rarefação*. Enxergamos, pois, e vemos naquela representação do bandeirante Manuel da Borba Gato, ao lado do qual Bouzas se deixa fotografar durante a entrevista, e o que vemos, dentre outras coisas, é um vistoso par de botas tão altas que chegam quase até os joelhos. O bandeirante aparece aí duplamente, ora calçado na imagem de bronze, ora descalço na imaginação relatada, *personificações díspares*, afinal. Insistamos nesse ponto que terá parecido tão inócuo a um ressentido Luciano Costa de cerca de uma década atrás. É verdade que, se nos fiamos naquilo que diz Bouzas, não há uma incompatibilidade incontornável entre dizer que, em certas circunstâncias os sertanistas andavam descalços e, em outras, usavam botas muito robustas. Trata-se, porém, de perceber como é essa a imagem que permanece e emerge como aparição e representação, porque “é a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente ‘o passado’” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 41). Essa aparição, o bandeirante calçado em botas robustas, é decididamente a imagem do colono, e não a do colonizado, porque

“Os pés do colono nunca estão à mostra, salvo talvez no mar, mas nunca ninguém está bastante próximo dêles. Pés protegidos por calçados fortes, enquanto que as ruas de sua cidade são limpas, lisas, sem buracos, sem seixos. A cidade do colono é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de boas coisas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros.” (FANON, 1968, p. 28 e 29)

Essa memória que reaparece dispõe de um certo rol de símbolos, de modo que vão se ativando ou uns ou outros e assim se desliza entre a suposição da constituição de um ou outro sujeito, “sistema muro branco-buraco negro” (DELEUZE; GUATARI, 2012c, p. 36) em que essas duas instâncias se agenciam, se ajustam mutuamente. A fala de Bouzas procura fazer sumirem as botas, no momento preciso em que isso lhe convém: já não podemos enxergá-las com os olhos do presente; não podemos enxergá-las de modo algum. Oposta e complementar à atitude da tautologia é a atitude que faz da imagem uma questão de crença absoluta (DIDI-HUBERMAN, 2013) que, no limite, prescinde de ver, e é isso o que nos é solicitado. Ao lado daquele bronze em Sabará, um homem nos diz para não ver e, assim, salvar a imagem. Por um momento, conforme a necessidade, se pode mesmo referir-se aos bandeirantes como esses “homens brancos, ousados, que viviam armados e andavam descalços” (WERNECK, 2021); fazê-los variar entre o prestígio da ligação com a metrópole e a mítica integração com os explorados da colônia; fazer parecer que o ginete se funde ao cavalo. Assim, quando alguém ameaça essa figura amalgamada, quando alguém finalmente a atinge, bem, o diagnóstico conservador tende a ser o de que a parte magoada pelo golpe será, convenientemente, aquela em que o herói mais se assemelharia ao colonizado, *homem bronco e descalço*. Como poderíamos nos zangar com os bandeirantes por aquilo que eles teriam imposto aos negros e aos indígenas se eles próprios seriam também algo como negros e indígenas? Como alguém poderia defender uma insurreição contra a sua memória se seriam eles quase tão desaventurados quanto os demais insumos humanos da máquina colonial? Ocorre que, ao nos permitirmos enxergar, o que vemos é que a face celebrada desses bandeirantes, essa face elaborada e reelaborada na materialidade dos monumentos, é uma face sempre branca, europeizada. Vemos que são eles os que carregam as armas de fogo e andam a cavalo. Vemos que, se em raros casos esses *homens brancos* aparecem descalços, a montaria os separa dos indigentes: eles seguem, então, muito elevados e distintos. Em todas as outras vezes, sim, vemos as botas, o paradoxo das botas calçadas nesse *homem bronco e descalço*, contrariando tanto Costa quanto Bouzas. Como já sabemos, tudo isso é parte de um artifício cuidadosamente gestado para *atender a uma certa urgência*; Costa não o constrói e tampouco Bouzas, eles apenas o manejam e o atualizam, e o fazem não necessariamente com o grau de consciência que poderíamos atribuir a Washington Luís ou a

Taunay. Com boa fé, podemos acreditar que Júlio Guerra procurou mesmo referenciar-se na arte popular brasileira para compor o seu *Borba Gato*, e isso de fato está lá, como também está, por exemplo, o elemento da arma postada como cetro, essa adaptação iconográfica que, como já discutimos, é derivação dos retratos das monarquias e da nobreza europeias. O traço erudito e elitista que Guerra diz ter procurado afastar é, afinal, inafastável dessa figura mítica dos bandeirantes, imaginada a partir dos paulistas que empreenderam as bandeiras.

Sabemos que esse agenciamento cujas linhas constituem essas figurações do corpo não deixa de agenciar também o território; essas funções não se separam. Assim, em Sabará, “as referências [a Borba Gato] estão em todo lugar: placa de rua, sobrado do século 18, monumento de bronze, nome de bairro, complexo viário em construção” (WERNECK, 2021); assim como o *Borba Gato* em São Paulo

“encontra-se rodeado pela presença do bandeirante santamarense, a começar pela rua Borba Gato, ou então pelas ruas Sabarabuçu – nome dado ao local onde Borba Gato encontrou ouro nas minas gerais – e Vapabuçu – referência à lendária lagoa da qual Borba Gato e seu sogro Fernão Dias acreditavam existirem esmeraldas –, todas elas nomeadas pela prefeitura de Santo Amaro antes da extinção do município autônomo, criado em 1832” (WALDMAN, 2019, p. 4).

Todas essas alusões, essas repetições, essas extensões, tudo isso é a composição de um território por meio da ocupação de seus vazios, suas zonas de indeterminação, suas matérias ainda não pulsadas. Vazio superficial, zona de indeterminação, muro branco onde se vão alojando os símbolos, as inscrições, os marcos na paisagem, a estátua como um nariz da praça. Vazio profundo, zona de indeterminação, buraco negro, onde se vai constituindo uma subjetividade que não é apenas a de um corpo, mas também a subjetividade própria de um território como, por exemplo, a ideia de *uma cidade, ela mesma pioneira, de onde teriam partido as forças que vieram constituir todo um país*, ou ainda, a ideia de *uma outra cidade, ela mesma tão naturalmente cheia de riquezas, que os mais valentes teriam vindo de longe apenas para vir a constitui-la e usufruir dela*. Vemos então que, para a cidade, como pode ocorrer para outros territórios, se forma aquilo que Deleuze e Guattari classificaram como *um dispositivo muito especial* que encontra no rosto a sua forma por excelência. Contudo, “o sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens” (DELEUZE; GUATARI, 2012c, p. 37). O que se coloca em marcha, portanto, é a produção e a manutenção dessa tal *máquina abstrata*, que tem por função concatenar e controlar os aspectos desses dois entes, os corpos e os territórios. Com efeito, “o rosto possui um correlato de uma grande importância, a paisagem” (DELEUZE; GUATARI, 2012c, p. 42); já fomos capazes de notar que as estátuas participam

simultaneamente de ambas as categorias, em especial as estatuas ligadas aos mitos de fundação. Falamos, portanto, das tensões e disputas por participação nas identidades nacionais que, por mais estáveis que possam parecer, guardam inevitavelmente um espaço para sua formação continuada e sua transformação — consequência de uma História sempre em curso. Assim, São Paulo, em um dado momento, procurou os meios para fabricar e sustentar a tese que a colocava no centro da formação do país; matriz de uma identidade a que se busca sem que se possa jamais alcançar plenamente, dentre outras coisas porque “o regime colonial cristalizou circuitos” (FANON, 1968, p. 79) no plano internacional, é verdade, assim como no interior das nações; é vedado aos subalternos tornarem-se verdadeiramente *idênticos*. Ao que parece, Santo Amaro toma parte na paisagem e no rosto identificados com o mito irradiado por São Paulo, inclusive incorporando-se formalmente à capital. Simultaneamente, expressa-se o desejo pela demarcação de um caráter próprio, distintivo e equiparável ao mito que lhe serve de parâmetro: Santo Amaro gerou seu próprio explorador colonial de quem orgulhar-se, seu próprio bandeirante, com todas as contradições que ele inescapavelmente carrega. Sabará participa desse orgulho e dessas contradições, mas implicando-se numa relação um tanto diferente. Não deixa de ser curioso o modo como, em Sabará, por ocasião da queima da estátua pelo *Revolução Periférica*, procurou-se fazer coincidir um e outro *Borba Gato*, refazer a cisão entre o desbravador paulista, linha que faz alargarem-se os limites os limites de um território, e o fundador mineiro, ponto a partir do qual vai se estabelecendo um ritornelo. Performar o temor pelo fogo que queimava em Santo Amaro; sonhar a possibilidade de estar ameaçada pelas mesmas insurgências que perturbam as classes dominantes paulistas: tudo isso terá agitado certos estratos em Sabará, ou mesmo em outras partes do estado de Minas Gerais. José Bouzas, como um tipo de embaixador das tradições religiosas e seculares locais, certamente sentiu-se prestigiado ao ser chamado a falar sobre a importância do *Borba Gato* que acena vagamente para moradores e eventuais turistas, advogando a seu favor, procurando argumentos para salvá-lo de uma fúria que, até então, não se organizou naquele meio nem veio desde fora para alcançar aquele relevo de bronze. Não significa que, em algum momento, a conjuntura não possa vir a permitir que algo assim aconteça.

A despeito de grandes tempestades iconoclastas recentes — como em 2015, na África do Sul, ou no Chile, de 2019 a 2020 —, o mais provável é que, ao menos na maior parte do tempo, esses processos se desenrolem por meio de evoluções sutis e pouco previsíveis, passando por movimentos vagarosos, atmosféricos; insólitos movimentos de migração e modulações permeadas por períodos de aparente descontinuidade. Assim, embora possa até ser

possível recuperar alguns fragmentos e sugerir certas linhas, seu encadeamento dificilmente seria redutível a uma sequência simples e bem definida de causalidades.

Por ora, assim como a remoção do *Cecil Rhodes* da Universidade da Cidade do Cabo não provocou a retirada de *Cecil Rhodes* no *Oriel College*, a ação contra o *Borba Gato* em Santo Amaro não provocou a contestação do *Borba Gato* em Sabará. As mobilizações, afinal, são fenômenos complexos e envolvem sujeitos e conjunturas concretos. Consideremos, o modo como os protestos *BLM* de 2020 teriam indiretamente incidido sobre o ato do *Revolução Periférica*. Em junho de 2020, Paulo Galo comparecia ao Largo da Batata, em São Paulo, onde acontecia uma manifestação antirracista e antifascista⁷⁰, uma reverberação do assassinato de George Floyd. Àquela altura, Galo já havia reunido alguns entregadores de aplicativo para lutar por melhores condições de trabalho, movimento que, não por acaso, viria a ser conhecido como *Entregadores Antifascistas*. Torcidas organizadas também participaram do ato e ali Galo se aproximou de Danilo Biu, integrante da *Gaviões da Fiel*⁷¹ que viria a ser um importante parceiro no *Revolução Periférica*. A estátua do Borba Gato só seria queimada cerca de um ano depois das manifestações antifascistas alavancadas pelo *BLM*. Não fazemos pouco caso desse trabalho lento e diligente, a *organização do ódio*; não pensemos que as fúrias iconoclastas só apareçam como reação impulsiva, insensata. Por tantas vezes elas têm sido resultado de lentas fermentações, articulações, planejamentos.

Para o *Black Lives Matter*, a contestação de monumentos, bandeiras e outros símbolos confederados no espaço público tem sido, já há alguns anos, uma pauta e uma tática. Em 2017, a prefeitura de Charlottesville, nos EUA, tornou pública a intenção de remover um monumento equestre do general confederado Robert E. Lee⁷². O entusiasmo do ativismo negro teve sua contraparte na reação de grupos de supremacistas brancos — aí incluídos grupos armados, neonazistas e a infame *Ku Klux Klan* — o que fez com que os atos públicos se multiplicassem e as tensões escalassem rapidamente. No dia 13 de agosto, um homem avançou com seu automóvel contra uma multidão que participava de um protesto do *BLM*, deixando feridos e uma vítima fatal. Após anos de discussões públicas e judiciais, intervenções institucionais e clandestinas, a estátua equestre do general confederado foi removida em 2021⁷³.

⁷⁰ Ver, por exemplo: <https://apublica.org/2020/06/entregadores-antifascistas-nao-querem-gado-querem-formar-entregadores-pensadores/> (acesso em 3 de fevereiro de 2023)

⁷¹ Ver, por exemplo: <https://elastica.abril.com.br/especiais/paulo-galo-borba-gato-fogo-ativismo-danilo-biu/> (acesso em 3 de fevereiro de 2023)

⁷² Ver, por exemplo https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/12/internacional/1502553163_703843.html (acesso em 3 de fevereiro de 2023)

⁷³ Ver, por exemplo: <https://www.nytimes.com/2021/07/09/us/charlottesville-confederate-monuments-lee.html> (acesso em 13 de fevereiro de 2023)

Se, em 2017, a prefeitura de Charlottesville chegou a ensaiar uma medida na direção de uma política de memória antirracista, é porque esse gesto foi precedido de pressões sociais nessa direção. Mobilização e forte articulação política, é verdade, mas também resposta a uma violência continuada, como um exaustivo ruído de fundo, mas também violência ritmada, que ora simula alguma latência, ora se materializa em episódios particularmente agudos. Dois anos antes do que houve em Charlottesville, no estado da Virgínia, Dylann Roof, um homem branco com pouco mais de vinte anos, entrou em uma igreja da cidade de Charleston, na Carolina do Sul, e matou a tiros nove pessoas negras. Pelas imagens que se espalharam pela internet, vemos que Roof deixou-se fotografar tantas vezes com a bandeira dos confederados que houve conservadores moderados dos EUA que se incomodaram, alegando que o criminoso havia subvertido os valores daquele símbolo⁷⁴. Contudo, é difícil para qualquer um negar que os ideais confederados passavam pela ideia aberrante da superioridade racial, e que a bandeira confederada tem sido, desde então e até hoje, um símbolo racista. É preciso dizer ainda que não eram apenas os confederados que povoavam o imaginário de Roof e outros como ele. Em uma outra foto bastante difundida na imprensa, ele aparece trajando um casaco preto onde se viam duas bandeiras tornadas obsoletas⁷⁵: a da África do Sul durante o regime de *Apartheid* e a da antiga Rodésia (atual Zimbábue), assim nomeada em alusão a Cecil Rhodes. Caso isso não baste para nos convencer sobre o peso assumido pela fantasia a respeito de nações forjadas pela dominação branca em um continente majoritariamente negro, será preciso dizer ainda que Roof mantinha um sítio eletrônico chamado *The Last Rhodesian*, “O Último Rodesiano” (RAMOS, 2020, p. 176): um título de aparência estoica, mas essencialmente narcisista e autoindulgente — à maneira daquela imagem recorrente: o general confederado que, em nome da *causa perdida*, se mantém altivo sobre a montaria cabisbaixa. A verdade é que se aquele homem, Dylann Roof, condenado à morte por seu crime brutal, fosse mesmo o *último rodesiano*, isto é, o último simpatizante das ideias mais brutais do colonialismo, bem, isso seria mesmo uma boa notícia. O que se passa, sabemos bem, é o contrário: o supremacismo branco existe coletivamente e cria para si o seu próprio caldo cultural. Se é nisso que Roof estava imerso, como tudo indica, então muitos fatores terão concorrido para a tragédia em Charleston. Dito isso, a proximidade de datas sugere que a remoção do *Rhodes* na UCT possa ter sido decisiva

⁷⁴ Ver, por exemplo: <https://edition.cnn.com/2019/12/06/politics/nikki-haley-confederate-flag/index.html> (acesso em 13 de fevereiro de 2023)

⁷⁵ Ver, por exemplo: <https://www.vox.com/2015/6/18/8806633/charleston-shooter-flags-dylann-roof> (acesso em 12 de março de 2023)

para precipitar o ódio racial em um crime com *vítimas de carne e sangue*: apenas um mês separou os dois eventos (Ibid., p. 165 e 166).

A despeito das inevitáveis lacunas e incertezas, vimos como linhas iconográficas poderiam ser ao menos vagamente reconstituídas por meio de fragmentos que carregam certas permanências e descontinuidades. Outros fragmentos poderiam sugerir, então, a constituição de linhas de um outro tipo: linha que emerge na Universidade da Cidade do Cabo, ricocheteia e se ramifica sob a forma do *RMF*; linha que alcança o sul dos EUA por meio de uma terrível ação reativa. O ato de Dylann Roof também é, em um certo sentido, um ato iconoclasta, porque faz das vidas retiradas algo como uma alegoria sinistra. Assim, ele ataca o corpo negro, material, feito de *carne e sangue*, atingindo as possibilidades de aparição dessa categoria de corpo, isto é, da sua aparição em público, em um dado território. A expressão materializada do desejo pela morte de um outro aparecerá, é claro, como uma segunda imagem, a imagem da tragédia e do perigo — já sabemos mesmo que “os iconoclastas não são *an-icônicos*” (MONDZAIN, 2016, p. 185). Não se trata, porém, de dizer que a linha iconoclasta do *RMF* se deteriora ou se ramifica na apropriação pelo supremacismo branco estadunidense, porque este já existia e segue existindo enredado em suas dinâmicas específicas, ainda que com muitos pontos de contato com o tipo de pauta levantada pelo *RMF*. Tendo reagido aos acontecimentos na UCT e praticado seu próprio gesto de destruição, Roof encontra a peculiaridade de toda iconoclastia, ou seja, ele atesta a força daquilo que procurava negar — a presença ou mesmo a existência de corpos negros; a derrubada de símbolos colonialistas; importantes oscilações na *eikonomia* etc. Naquele momento, coube especialmente aos ativistas do *BLM* a dura tarefa de apropriar-se dessa contraparte, isto é, fazer da disputa pelos símbolos e pelas imagens uma luta emancipatória, e não uma força regressiva, e não a conservação do estado de coisas, e não a busca intransigente de um futuro espelhado na ficcionalização glorificada de um passado racista. Sabemos, contudo, que a reação não deixou de reaparecer para dissuadir as outras forças em disputa: de Charleston a Charlottesville, de Charlottesville a Mineapollis, com o assassinato de George Floyd. Também já sabemos como a morte de Floyd desencadeia os eventos que levam ao protesto antifascista e antirracista no Largo da Batata, em São Paulo, parte importante do que levou à germinação do *Entregadores Antifascistas* assim como do *Revolução Periférica*, que dali a um ano surgiria com o fogo no *Borba Gato* — antecedido pelos *bandeirantes coloridos* em 2016 e pelo *Monumento às bandeiras ensanguentado* em 2015. Não podemos deixar de sublinhar que esse fogo, naturalmente, não deixa de ser inflamado pelas disputas, tragédias e injustiças locais: a estátua em Santo Amaro queima cerca de três meses após o que

ficou conhecido como *massacre do Jacarezinho*⁷⁶, a operação policial mais letal que o Rio de Janeiro presenciou até então.

Procuramos rastrear ao menos alguns sinais dessa linha vaga, sutil, entrecortada, que vai de uma parte a outra provocando perturbações nos dispositivos que vão configurando a paisagem, nos ritornos de um território, nas máquinas abstratas de rostidade, nas regras de distribuição das imagens etc. Essa tal linha opera por uma série de desvios e ramificações; é atravessada por outras, formando uma espécie de meada. Ela não é una e não se organiza, como já foi possível perceber, por meio de relações causais irresistíveis, imediatas e suficiente; poderíamos dizer que essa linha ramificada progride estabelecendo relações de devir, e “o devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança” (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 19). Nesse sentido, já vimos como a forma da *mão esquerda que segura o cetro* só pôde fixar-se na representação bandeirante associando-se a às urgências de uma conjuntura local e, por isso, devindo *mão direita que segura a arma*. De maneira análoga, o *bandeirante incendiado* não deriva diretamente de um *confederado removido*, ou de um *Colombo decapitado*, ou de um *Rhodes içado por um guindaste* ou de um *Rhodes sem nariz*; essa linha de desterritorialização só se materializa ao associar-se à conjuntura local, ao introduzir-se como tática e possibilidade expressiva para lutas encampadas por pessoas concretas. A linha, por sua vez, é abstração: nós a encontramos porque a perseguimos, mas ela em si mesma não se basta — acreditar nisso seria produzir um fetiche. Se dissemos que a *iconoclastia* ou o *derrubacionismo urbano* alcançam a estátua do Borba Gato em Santo Amaro, devemos ter em mente que essas são apenas ferramentas de compreensão da realidade e não entes autônomos. O derrubacionismo urbano não é sequer causa política em si mesmo. Não é em nome desse fenômeno que se inicia um incêndio e, portanto, o iconoclasta poderá estar mesmo completamente alheio ao termo *iconoclastia* sem que isso altere a força ou a natureza do gesto que se realiza. A linha o atravessa sem dominá-lo — essa linha iconoclasta a que às vezes se chama *derrubacionismo urbano*, linha de contestação de estátuas de tipo colonialista. A imagem de uma imagem contestada: corre-se tanto risco e se investe tanta energia produzindo precisamente isso, mas com que finalidade, então? Por que este gesto e não apenas quaisquer outros? Bem, “as imagens nos dão a ver alguma coisa, nos colocam alguma coisa ‘sob os olhos’ e sua demonstração procede, portanto de uma mostração” (BOEHM, 2017, p. 23). Desse modo, diante dessas *imagens de imagens contestadas*, nos perguntaremos a cada vez: o *que e como* elas podem mostrar?

⁷⁶ Ver, por exemplo: <https://www.dw.com/pt-br/o-que-j%C3%A1-se-sabe-sobre-o-massacre-do-jacarezinho/a-57498522> (acesso em 16 de maio de 2023)

3.3 fogo, pedra, sangue

Crepitação, vozerio, oscilação das chamas, coluna negra envolvendo a estátua no meio da praça — diante desse tipo de imagem, o direito⁷⁷ seguirá, contudo, muito cioso de sua arrogada cegueira. Veremos que, nesse caso, isso resultará numa espécie de busca pela cegueira às avessas, intenção de um *ver sem saber*. Aprendemos com Benjamin (1986) que, por mais que o direito positivo procure preferencialmente avaliar a *legitimidade dos meios* para assim resguardar a *justiça dos fins*, em certos casos há que se considerar a “possibilidade de que o poder, quando não está nas mãos do respectivo direito, o ameaça, não pelos fins que possa almejar, mas pela sua própria existência fora da alçada do direito” (Ibid., p.162). No âmbito do processo relativo ao incêndio da estátua em Santo amaro, a promotora Mariana Santos, atuando pelo Ministério Público de São Paulo, apresentou suas alegações finais incluindo uma ressalva: “Não se discute aqui a História. Não se discute aqui o que os Bandeirantes fizeram ou deixaram de fazer”⁷⁸, ou seja, não se discute aquilo que a imagem procura mostrar — não por um capricho peculiar de Santos, mas porque é assim que o direito procura se organizar como dispositivo ou conjunto de dispositivos. Mais adiante, a promotora chega a fazer alguma concessão aos que contestam a homenagem ao bandeirante — ao se referir a ele como sendo “um personagem que tanto mal causou à população brasileira no passado”⁷⁹ —, mas essa anuência está associada ao outro aspecto que procuramos sublinhar logo acima. “Existem outros meios para que essa discussão seja levada a efeito e atinja a população e as autoridades públicas”, afirma a Santos, certamente referindo-se a outros meios *submetidos ao regramento legal* — já vimos, afinal, que o direito, para se manter, procura monopolizar o poder, sob o risco de que a emergência de um poder-violência que lhe seja externo venha a instituir um novo direito. Esse alerta certamente sensibilizou o juiz Eduardo Pereira Santos, da 5ª vara criminal de São Paulo. Na sentença, que condenou Paulo Galo a três anos e meio em regime aberto convertidos em serviços comunitários, o juiz apresenta argumentos muito semelhantes aos da promotora ao dizer: “não é se ateando fogo em pneus em monumentos ou via pública que se legitimará o debate público sobre personagens históricos controversos. Existem caminhos legais, por mais tortuosos que

⁷⁷ O comentário que se realiza aqui sobre o direito é decididamente superficial, no sentido de que não parte do interior da sua maquinaria, mas da percepção da sua externalidade socialmente disponível. No seu próprio domínio, não surpreende que o direito ofereça respostas àquilo que apontaremos como contradição — muito embora essas respostas venham elas próprias acompanhadas de ressalvas, incertezas, concessões etc.

⁷⁸ Conforme informações publicadas no portal de notícias G1. Disponível em ; <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/11/24/mp-sp-pede-condenacao-de-mais-de-3-anos-de-reclusao-para-acusado-de-incendiar-estatuado-bandeirante-borba-gato-em-2021.ghtml> (acesso em 2 de março de 2023)

⁷⁹ Ibidem

possam parecer. É assim que se vive em um Estado democrático de direito”⁸⁰. Desse modo, Santos, o juiz, não deixa de se amparar no critério positivo da *legitimidade dos meios*, condenando o dano objetivo causado sobre o bem público, como também procura assegurar a exclusividade do direito para a resolução dos conflitos, a despeito do que a própria sentença classifica como *caminhos aparentemente tortuosos*. Ocorre que, dentro do mesmo processo, há também certos atalhos que se oferecem a atores privilegiados, de modo que suas ações tenham eficácia quase instantânea.

Thiago Zem, motorista do caminhão que transportou os pneus, foi encontrado cerca de 12 horas após o ato e preso em flagrante dentro de sua própria casa, na região metropolitana de São Paulo, durante a madrugada do dia 25 de julho. O boletim de ocorrência registra que a entrada dos policiais no domicílio teria sido “franqueada”, ou seja, permitida. Que possibilidade de recusa teria um indivíduo frente a um grupo de policiais militares, numa periferia brasileira, no meio da madrugada? A defesa questionou tanto as circunstâncias desse consentimento quanto a caracterização do flagrante⁸¹, demandando o relaxamento da prisão (habeas corpus). O pedido foi negado pela justiça, mas ainda assim Zem foi posto em liberdade provisória no mesmo dia⁸². No dia 28 de julho, Paulo Lima, ou Galo, acompanhado de sua esposa, Gêssica de Paula Silva Barbosa, apresentou-se voluntariamente ao 11º Distrito Policial de Santo Amaro, assumindo a autoria do ataque ao monumento⁸³. Danilo Oliveira, ou Biu, também esteve na mesma delegacia e assumiu ter participado do ato⁸⁴. Paulo Galo e Gêssica tiveram a prisão temporária decretada. A justificativa para prender Gêssica, que sequer tinha envolvimento direto com a ação na estátua ou com o coletivo, foi a de que o *chip* utilizado no telefone de Galo estava em nome dela⁸⁵. Houve, a partir daí, uma sucessão de liminares. Gêssica, sobre quem não pesava nenhuma acusação consistente, foi liberada em poucos dias⁸⁶. No início de agosto, o motorista Thiago Zem foi preso novamente, assim como Danilo Biu. Zem, Biu e Galo — este último, preso havia duas semanas — foram liberados em 10 de agosto, passando a responder em liberdade ao processo pelos crimes de incêndio, associação criminosa e adulteração de placa

⁸⁰ Conforme informações publicadas no sítio eletrônico do TJSP. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/Noticias/Noticia?codigoNoticia=88440&pagina=7> (acesso em 2 de março de 2023)

⁸² Ver: <https://www.brasilefato.com.br/2021/07/25/preso-em-flagrante-12h-apos-fogo-na-estatuadeborba-gato-motorista-da-acao-e-solto-em-sp> (acesso em 3 de março de 2023)

⁸³ Ver: https://cultura.uol.com.br/noticias/33146_investigado-por-incendio-de-borba-gato-paulo-galo-se-apresenta-a-policia-nesta-quarta.html (acesso: 13 de outubro de 2022)

⁸⁴ Ver: <https://twitter.com/brasilefato/status/1424856844619681794> (acesso: 13 de outubro de 2022)

⁸⁵ Ver: <https://www.brasilefato.com.br/2021/07/30/gessica-que-emprestou-celular-a-galo-tem-prisao-revogada-em-inquerito-sobre-fogo-em-estatuadeborba-gato> (acesso: 13 de outubro de 2022)

⁸⁶ Ver: <https://www.brasilefato.com.br/2021/07/30/gessica-que-emprestou-celular-a-galo-tem-prisao-revogada-em-inquerito-sobre-fogo-em-estatuadeborba-gato> (acesso: 13 de outubro de 2022)

de veículo⁸⁷. A liberação dos três foi determinada, naturalmente, pelo mesmo juiz Eduardo dos Santos, responsável pelo processo, ao reconhecer que não havia justificativa suficientemente sólida para a manutenção das prisões preventivas. *Caminhos tortuosos*, seguramente, mas por vezes atalhados, percorridos com notável celeridade e excessivo rigor — tanto é que, por fim, o próprio judiciário precisou corrigir-se. Poderíamos, então, considerar a hipótese de que o direito, ao menos momentaneamente, faz recrudescerem as interpretações sobre si próprio e os modos como daí derivam os atos jurídicos porque se encontra ameaçado pela sua transgressão espetacularizada, sua perturbação. E mais: encontra na imagem da estátua em chamas a intenção mesma de uma profunda reorganização futura. Paulatina passagem à uma avaliação dos fins, ultrapassando o critério positivo dos meios. No caso do gesto iconoclasta, esse *critério dos meios* não seria outro senão o critério da imagem na sua materialidade (*picture, eidolon*) a despeito de qualquer avaliação das contradições sociais contemporâneas que encontram parte de seu lastro em uma imagem que se constrói como a aparição (*image, eikon*) mesma da história. Paulo Galo percebe e assinala a incongruência entre o critério e aquilo que dele aparece como resultado: “Nós queimamos um pedaço de pedra e isso é a maior tragédia do século”⁸⁸.

É claro que, essa encenação de tragédia apontada por Galo implica toda sorte de *lágrimas brancas*, de modo que esse imbróglio não se limita ao mundo jurídico. Dissemos antes, ao comentar as alegações finais da promotora Santos, que o direito procura conduzir a resolução de controvérsias através de meios *submetidos ao regramento legal*; é preciso sublinhar que isso não significa que esses tais meios sejam exclusivamente aqueles *endereçados* ao direito, isto é, aqueles que entram no chamado mundo jurídico. A maior submissão ao regramento está justamente em não o provocar. Exemplo disso é o protesto do *Grupo de Ação*⁸⁹ que, em 2020, reverberando os protestos *BLM*, publicou fotografias de diversas estátuas em São Paulo rodeadas por um conjunto de cinco crânios cenográficos [figura 24], espólio de um desfile carnavalesco⁹⁰. Assim, os vitimados pela história brasileira por meio de uma indistinta pilha de ossos; caveiras esculpidas com intensão mais expressiva do que realista, de modo que suas feições tendem ao macabro, ao agourento, ao desumanizado. O *Grupo de Ação* declarou

⁸⁷ Ver: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/11/tres-presos-por-incendiar-estatuas-de-borba-gato-sao-soltos-em-sp-e-manifestantes-comemoram.ghtml> (acesso: 13 de outubro de 2022)

⁸⁸ Em entrevista concedida para matéria publicada no site Alma Preta: <https://almapreta.com/sessao/cotidiano/abrimos-o-debate-sobre-monumentos-que-homenageiam-racistas-diz-paulo-galo-apos-a-soltura> (último acesso: 2 de setembro de 2021)

⁸⁹ Em sua página no *Instagram*, o grupo se define como “uma aliança suprapartidária e anticapitalista de pessoas movidas por uma força sem nome próprio, feita no acaso da necessidade”. Disponível em: <https://www.instagram.com/grupodeacao/> (acesso em 12 de março de 2023)

⁹⁰ Ver, por exemplo: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/10/cranios-visitam-estatuas-para-marcar-historia-violenta-em-sp.shtml> (acesso em 4 de março de 2023)

expressamente sua intensão de apresentar a morte como denúncia, mas há algo nas imagens que permite encontrar a representação da morte como triunfo do herói clássico sobre o *mal* e o *selvagem*. O *Borba Gato* foi registrado ao menos duas vezes⁹¹, variando-se a posição dos crânios para que se realiza-se, com tranquilidade, uma fotografia indefectível. É esse, aliás, o grande produto desse esforço: uma série fotográfica. Terminada a sessão, recolhiam-se as cabeças, o monumento restava intacto e o grupo partia alegremente rumo a próxima locação. Com que simpatia os grandes jornais não terão recebido essa insurreição dócil, essa transgressão ordeira ou, para usar o termo mais corrente e mais insípido, esse *protesto pacífico*? Com todas as contradições, ainda assim, de alguma maneira, essa circulação midiática acontece e, em alguma medida, contribui para abrir uma pequena brecha que permitiria rediscutir narrativas históricas brasileiras — como declarou o próprio Danilo Biu⁹².



Figura 23 - Coletivo fotografa monumentos junto a caveiras cenográficas⁹³. G1. Grupo de ação/ divulgação.

⁹¹ Ver, por exemplo: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/10/27/cranios-sao-colocados-ao-lado-de-monumentos-de-bandeirantes-para-ressignificar-historia-de-sp.ghtml> (acesso em 4 de março de 2023)

⁹² Ver: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-29/prisao-de-ativista-que-queimou-borba-gato-provoca-debate-sobre-a-memoria-de-sao-paulo.html> (acesso em 4 de março de 2023)

⁹³ Disponível em:

[https://s2.glbimg.com/wiupb6HiWlICUxXxHSYFRkIFuN4=/1200x/smart/filters:cover\(\):strip_icc\(\)/i.s3.glbimg.com/v1/AUTH_59edd422c0c84a879bd37670ae4f538a/internal_photos/bs/2020/Y/W/9d3RimQvGk5jVa1IQeGQ/din5377-bb.jpg](https://s2.glbimg.com/wiupb6HiWlICUxXxHSYFRkIFuN4=/1200x/smart/filters:cover():strip_icc()/i.s3.glbimg.com/v1/AUTH_59edd422c0c84a879bd37670ae4f538a/internal_photos/bs/2020/Y/W/9d3RimQvGk5jVa1IQeGQ/din5377-bb.jpg) (acesso em 12 de março de 2023)

Está claro que as caveiras fotografadas junto às estátuas são tão palatáveis para o gosto médio porque não atuam incisivamente sobre a materialidade dos monumentos que procuram contestar, mas não se trata apenas disso. Na reconfiguração que se promoveu ali, os colonizados, os escravizados e os explorados de maneira geral aparecem, como dissemos, figurados como uma massa indistinta e inerte de restos mortais, objeto de uma ação violenta e vestígio de um passado já distante. No melhor cenário, o que aquelas caveiras poderiam despertar — a despeito das feições macabras — não é mais do que uma compaixão difusa e autoindulgente: nos compadecendo, ficamos admirados e comovidos com a nossa própria capacidade de nos sensibilizar; e, sensibilizados, nos consideremos genuinamente bons; e, nos acreditando bons, isso parecerá ser o suficiente. Muito diferente é a perturbação pelo fogo na estátua do bandeirante. Nesse caso, o poder e a violência não se limitam a aparecer por intermediações, figurações, simbologias etc., porque a estátua incendiada não é somente signo de um poder-violência, mas sua aparição encarnada, matéria de expressão cujo ritmo é repentinamente alterado. Evidentemente inverte-se também o vetor da agência, porque são os espoliados ao longo da História que agora aparecem muito vivos e insubmissos, guiando o curso das ações e produzindo sua marca própria e seu chamado à ação, urgência após tantos adiamentos.

O Revolução Periférica não revisa a História como se estivesse fora dela, avaliando suas etapas bem delimitadas para então dizer: *como foram terríveis os bandeirantes*; sua crítica é feita desde uma História em curso, uma *história do tempo passando* e também uma *história de sintomas*, porque a figura na estátua de Santo Amaro passa a ser a figura anacrônica da exploração colonial e a figura sincrônica da exploração que segue caracterizando o Estado, seus governos ao longo do tempo, as elites financeiras etc. como o mesmo dispositivo processualmente adaptado, modificado — mas que ainda procura preservar, tanto quanto possível, os mesmos termos (raça, classe, gênero) em que se realiza a separação entre os que ganham e os que perdem. Assim, não é que a imagem do *Borba Gato incendiado* aluda a um personagem ou a um evento como se se tratasse de um terceiro; essa imagem é, afinal, “idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história” (BENJAMIN, 2018, p. 518). Arrancada e trazida ao agora, essa imagem é também parte de um rosto que começa a se transtornar. Existe, é claro, uma série de inscrições que se intrometem no seu *muro branco de significância*: pneus, chamas, uma espessa coluna de fumaça etc., muito embora o arranjo de signos que havia antes tenha permanecido: o chapéu, o bacamarte, a barba volumosa, o gibão, as botas muito altas etc. O que se perturba mais intensamente pertence a outra instância, *buraco negro de subjetivação*: o mítico do pioneiro, o desbravador, o fundador começam a dar

lugar ao explorador ambicioso, bruto, impiedoso e, sobretudo, atual. Nenhum efeito mágico, apenas reconfiguração da *agência social* dessa imagem (GELL, 2020). Nesses casos, pode-se ainda tentar algum gesto de salvação. Gabriel Brown, laboriosamente fabricando narizes para um *Rhodes* continuamente mutilado, ou José Bouzas, buscando fazer com que desaparecessem as botas do *Borba Gato sabarense*, dão exemplos disso. Tentativas de operar por adição restauradora ou subtração discursiva a partir do plano simbólico ou iconográfico, ainda que com vistas a alterar toda a feição de seus respectivos colonialistas favoritos. Pode-se ainda operar por outra via, procurar fazer variar a subjetivação para salvá-la do fogo. Quatro dias após os protestos contra o então presidente, Jair Bolsonaro, e a queima da estátua, ou seja, no dia 28 de julho, a Secretaria de Comunicação Social (Secom) da Presidência da República fez uma publicação em redes sociais comemorando o dia do agricultor⁹⁴. Utilizou-se, para isso, uma fotografia feita em contraluz onde se vê, bem ao centro, a silhueta de um homem de chapéu que, em meio à vegetação, apoia uma espingarda sobre um dos ombros [figura 24]. Após a péssima repercussão, a publicação foi apagada. A reprovação e o deboche concentrou-se, sobretudo, na fixação armamentista do governo Bolsonaro, que substituiu as ferramentas de trabalho da agricultura e da pecuária pela arma de fogo. Houve ainda quem reconhecesse a estranha proximidade iconográfica entre a fotografia e o monumento recém incendiado — no dia seguinte, 29, a Folha de S. Paulo publicou uma charge do cartunista Benett [figura 25] que parodiava a postagem da Secom substituindo a silhueta em meio à vegetação por um desenho do *Borba Gato* de Santo Amaro. Uma leitura bastante acurada. No Brasil, para a ideologia baseada na relação militarizada e exploratória com o território e com os corpos que o habitam, será conveniente, senão fundamental, aproximar o bandeirantismo e o agronegócio — não o pequeno agricultor, mas a grilagem e o latifúndio que buscam sequestrar para si a aparência do *homem do campo que garante a alimentação da cidade*. Tentativa de fazer do agronegócio uma atividade heroica e mitificada, como outros antigos desbravadores, e fazer do bandeirantismo uma atividade indispensável à sobrevivência nacional, que é como o agronegócio promove a si mesmo. Há nisso uma curiosa adesão à tese dos incendiários, no sentido de que se admite como verdadeira a presença do elemento colonial na composição viva do contemporâneo⁹⁵.

⁹⁴ Ver, por exemplo: <https://blogs.oglobo.globo.com/sonar-a-escuta-das-redes/post/homenagem-da-secom-para-dia-do-agricultor-com-foto-de-homem-armado-e-criticada-nas-redes.html> (acesso em 5 de março de 2023)

⁹⁵ É verdade que não faltam alusões contemporâneas ao colonial ou mesmo aos bandeirantes no Brasil, especialmente em São Paulo. Para além da constituição de um imaginário, como vimos brevemente, eles foram evocados para nomear, por exemplo, a sede do governo daquele estado; uma rede televisão aberta; toda sorte de logradouros, de ruas a rodovias; ou mesmo a “Operação Bandeirante (Oban), marco da repressão política às ações da esquerda e aos movimento sociais” (WALDMAN, 2019, p. 4). A publicação da Secom em comemoração pelo dia do agricultor difere desses outros casos inclusive porque a referência bandeirante não é explicitada pela menção de um nome ou por uma iconografia incontestável, mas apenas sugerida. Por mais que a sofisticação desse jogo



Figura 24 - Postagem da Secom em comemoração ao dia do agricultor. Secom/ reprodução.



Figura 25 - Charge associa postagem da Secom sobre dia do agricultor e incêndio na estátua do Borba Gato⁹⁶. Folha de S. Paulo. Benett.

*

seja discutível, o caráter reativo da postagem em relação à queima da estátua não é positivado, podendo ser reconhecido apenas por uma via interpretativa, pragmática.

⁹⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paineldoleitor/2021/07/leitor-elogia-charge-de-benett-sobre-dia-do-agricultor.shtml> (acesso em 10 de março de 2023)

Fagulha, clarão, coluna de fumaça, vozerio, crepitação: uma súbita perturbação na cidade, uma irrupção, vertigem. A estátua de um bandeirante em chamas, imagem de uma imagem contestada, índice ativamente produzido para possibilitar a distribuição de suas derivações, sua entrada na *eikonomia*: o jornalismo, as câmeras de seguranças⁹⁷ e o próprio coletivo *Revolução Periférica* trataram de produzir e distribuir suas próprias e novas imagens do *Borba Gato incendiado*. Com efeito, se, naquele 24 de julho, por volta das uma e meia da tarde, não estávamos nas proximidades daquela praça Augusto Tortorelo de Araújo, então nossa tentativa de remontar ao evento mesmo do incêndio na estátua deverá ser inevitavelmente mediada pelas eventuais imagens técnicas e pelas elaborações discursivas que a partir daí se produzem⁹⁸. Com todas as evidentes dificuldades, falhando obrigatoriamente, ainda assim devemos procurar realizar esse movimento uma e outra vez: constituir imaginativamente a imagem como novidade e incerteza sendo pragmaticamente constituída, fagulha inaugural. É com disciplina mas também com certa agitação que aqueles homens descarregam os pneus do pequeno caminhão branco e o atiram sobre a grama ou sobre o pedestal; alguns dos pneus desabam das pilhas ou rolam por alguns metros. Seria impraticável prever e controlar cada pequena intercorrência, e cada uma delas terá exigido menores ou maiores ajustamento das ações. Assim, se bem agora podemos ver o *Borba Gato incendiado* como algo constituído, seria enganoso pensar que essa imagem não aparece com um certo grau de surpresa mesmo para aqueles que a planejaram. Façamos esse pequeno esforço: nos lembrar de que a imagem da estátua dentro do fogo se realiza por meio de uma organização coletiva e articulada, e que essa organização é, dentre tantas outras coisas, a *organização do ódio* em um desejo que, por sua vez, se apresenta como revolucionário e se regozija na sua aparição pública que marca sua concretude. A estátua já está em chamas, desprendendo um fumo espesso que se vê a muitos metros de distância. É assim que se propôs que ela fosse vista, no momento único e preciso da combustão. Para sublinhar esse aspecto, recordemos o *Rhodes sem nariz*. Nesse caso, as circunstâncias requeriam não uma ação pública, mas furtiva. Além da face mutilada e da pintura com tinta vermelha, aquele busto também foi encontrado com uma marca de fuligem que o atravessava verticalmente. Essa marca, compreendemos, é mesmo a marca de uma negação

⁹⁷ Uma câmera de segurança registrou a chegada do caminhão que transportou os pneus que seriam usados na queima e do grupo que ajudou a descarregá-los, empilhando-os em torno da estátua: https://www.youtube.com/watch?v=5sPXvfxY4G8&ab_channel=Poder360 (acesso em 18 de fevereiro de 2023)

⁹⁸ Ariella Azoulay (2015) distingue o “evento da fotografia” (*event of photography*), isto é, a circunstância que, durante um certo tempo, oferece a si mesma como possibilidade de produção de registros visuais, e o “evento fotográfico” (*photographic event*), ocasião em que efetivamente se produz um registro. Como se pode deduzir, um único evento da fotografia pode ensejar vários eventos fotográficos distintos. Kevin Coleman (2016, p. 36), de maneira bastante didática e sintética, expressou a relação entre esses conceitos por meio de um gráfico.

veemente, mas a queima não aparece aí senão sob a forma do vestígio de um momento que se pode apenas procurar delimitar vaga e dedutivamente, em retrospecto. Algo distinto é a aparição do fogo na estátua, presença fascinante da chama que o *Revolução periférica* procurou garantir: uma transgressão sincrônica e indisfarçável, com toda a euforia e todo o temor que isso possa mobilizar. Sim, podemos adivinhar algum temor mesmo entre aqueles que, muito decididos e disciplinados organizaram os pneus para depois festejar a queima, porque naturalmente o ato conscientemente transgressor não se separa da possibilidade da sua condenação: condenação moral, em especial sob a forma de *lágrimas brancas*; condenação política, de outras forças organizadas que guardem discordâncias com a tática empregada ou com as causas encampadas; e, é claro, condenação no âmbito jurídico. Pois o temor dessa condenação possível não deixa de ser ele próprio um componente da euforia, é sinal do risco que se corre em conjunto e em nome de uma causa. A assunção desse risco sela uma espécie de pacto. Guardadas as proporções, Fanon comenta como a transgressão da lei funcionava para fortalecer os laços de confiança entre aqueles que participavam das lutas de libertação colonial no continente africano: “o grupo exige que cada indivíduo realize um ato irreversível. [...] Um nôvo militante estava seguro quando não podia mais regressar no sistema colonial” (FANON, 1968, p. 66). Nós agora sabemos que nem todos os que participaram da ação em Santo Amaro foram perseguidos e encontrados pela lei, como também sabemos que aqueles que foram identificados ou se apresentaram à justiça não viriam a ser acusados indiferenciadamente, de modo que cada defesa pode negociar à sua maneira, conforme o tipo de envolvimento de cada acusado — um apenas teria dirigido o caminhão, outro apenas teria ajudado a descarregar os pneus etc., de modo que o único reconhecido e acusado como incendiário fosse aquele que efetivamente teria produzido a primeira faísca: Paulo Galo. Não se trata de dizer que os companheiros de Galo tenham capitulado, mas sim que é o próprio sistema de investigação e de julgamento aquele que ativamente busca oferecer essas diferenciações como possibilidade de alguma salvação — o que não deixa de produzir uma certa fragmentação na força transgressora que esse tal sistema procura controlar. Sim, nós agora sabemos de tudo isso, mas no momento do fogo, todos aqueles homens com seus rostos cobertos — por ocasião da pandemia de Covid-19 e, ao mesmo tempo, dificultando sua identificação — formavam um conjunto indistinto, uma grupo que negociava a própria segurança em troca da expressão em público de um ódio coletivamente elaborado, partilhado. Vendo as imagens da estátua incendiada, elas então nos permitem uma aproximação, evidentemente limitada, da natureza singular *daquele* fogo *naquela* estátua; sua vertigem e sua catarse no evento de sua aparição.

Podemos, portanto, percorrer um caminho que nos levaria dos múltiplos ao singular, isto é, da proliferação das imagens à possibilidade de alguma compreensão do evento agora mesmo já inalcançável: o breve período em que a estátua esteve em chamas. Simultaneamente, abre-se a possibilidade inversa: o evento singular tornado múltiplo passa então a figurar em uma série indefinida de relações — como a que fizemos a pouco, ao comparar o fogo no *Borba Gato incendiado* e fogo no *Rhodes sem nariz*. Fala-se então sobre outros momentos em que a exaltação da memória bandeirantista foi discutida ou mesmo repudiada; ou sobre outras fúrias contemporâneas que se voltaram contra estátuas colonialistas; ou sobre outros incêndios.

A visão das chamas sobre o corpo de concreto de um bandeirante poderá, por exemplo, evocar esta outra memória com suas imagens: na madrugada de 20 de abril de 1997, um dia após o “dia do índio” e às vésperas do “dia do descobrimento”, um homem de 45 anos chamado Galdino Jesus dos Santos, indígena pertencente ao povo pataxó, dormia em uma parada de ônibus em Brasília quando cinco jovens de classe média atearam fogo sobre seu corpo, um corpo *de carne a sangue*. Ante a menção de um crime hediondo cometido há mais de vinte e cinco anos, alguém poderá dizer que sua conexão com a queima da estátua no 24J ou com o passado colonial brasileiro é *anacrônica e violenta*. Disso não seria possível discordar: tratamos mesmo de um presente que é atravessamento de temporalidades distintas e relações de poder muitas vezes altamente destrutivas. Caso o episódio de 1997 não pareça já demasiadamente atrelado à atualidade brasileira, saibamos então que, ainda em 2021, poucos meses após à queima do Borba Gato, Gutemberg Nader, um dos cinco assassinos de Galdino, foi nomeado para um cargo de confiança na Polícia Rodoviária Federal. É preciso dizer ainda que, à época, o advogado de defesa de Gutemberg foi Ibaneis Rocha, hoje governador do Distrito Federal e filiado ao MDB⁹⁹. O fogo sobre a estátua emerge então como um sintoma, rearticula essas violências e é, inclusive, capaz de associar-se às imagens e às violências que lhe sucedam. Em agosto de 2021, um monumento em homenagem ao navegador português Pedro Álvares Cabral, no bairro da Glória, Rio de Janeiro também incendiada¹⁰⁰ [figura 26]. Um coletivo chamado *Uruçu Mirim* reivindicou a ação que se opunha ao chamado Marco Temporal, um projeto de lei que dificultaria ainda mais a demarcação de terras indígenas no país. Poder-violência que se insurge e transgride o direito; direito que, por sua vez, se organiza como poder-violência para regular a distribuição dos corpos no território, o que neste caso está bastante evidente: lugar do

Ver, por exemplo: <https://www.brasildefato.com.br/2021/08/31/governo-bolsonaro-designou-assassino-do-indio-galdino-para-cargo-de-confianca-na-prf> (acesso em 21 de fevereiro de 2023)

¹⁰⁰ Ver, por exemplo: <https://www.brasildefato.com.br/2021/08/25/estatua-de-pedro-alvares-cabral-e-incendiada-no-rj-contra-marco-temporal-de-ruralistas> (acesso em 22 de fevereiro de 2023)

corpo vivo indígena, lugar do corpo figurado do colonizador europeu. Vejamos então outra fumaça densa e outra obliteração de um corpo, mas não um corpo de concreto, um *corpo de carne e sangue* que se debate. No dia 25 de maio de 2022, na cidade de Umbaúba, Sergipe, Genivaldo de Jesus dos Santos, então com 38 anos, pilotava uma motocicleta sem utilizar capacete quando foi abordado por três agentes da Polícia Rodoviária Federal, agredido e confinado no porta-malas da viatura, onde os policiais liberaram uma grande de gás lacrimogêneo e gás de pimenta. Um vídeo feito por populares mostra que os agentes procuravam manter fechada a porta traseira do veículo; pela fenda que se abria, escapavam os gritos e as pernas de Genivaldo, além de uma enorme quantidade de fumaça¹⁰¹. Genivaldo dos Santos morreu em decorrência da asfixia provocada por policiais — assim como George Floyd, cerca de dois anos antes.



Figura 26 - Incêndio no monumento a Pedro Álvares Cabral¹⁰². Diálogos do Sul. Uruçu Mirim/ divulgação.

Os casos que enumeramos aqui são, como se sabe, uma parte infinitesimal de uma tragédia muito mais ampla e duradoura. Entretanto, se sua representatividade numérica é ínfima, não se pode deixar de perceber que, com efeito, eles se firmaram como casos exemplares em uma memória socialmente constituída. Sendo assim, nós não os descobrimos ou os escolhemos a esmo, mas apenas buscamos reconhecê-los uma e outra vez: o fogo com que os filhos das classes médias assassinaram o pataxó Galdino dos Santos; a coluna de fumaça em que os policiais rodoviários fizeram Givanildo dos Santos desaparecer; o policial branco, Derek Chauvin, postado sobre o corpo negro e agitado de George Floyd — “os semblantes e as posturas do explorador branco retratado sobre seu pedestal, do general confederado sobre seu

¹⁰¹ Ver, por exemplo: <https://noticias.uol.com.br/colunas/carlos-madeiro/2022/09/26/caso-genivaldo-fim-inquerito-indiciamento-policiais-rodoviaros-federais.htm> (acesso em 22 de fevereiro de 2023)

¹⁰² Disponível em:

https://s3.operamundi.uol.com.br/thumb/1782d2d459ed4df2498dcc2a73325ad0_2aa0e2f8718b944c7390684a5fa9c6a1.jpg (acesso em 12 de março de 2023)

cavalo ou do policial branco sobre um homem negro dominado não guardariam uma estranha ligação?” (CARMO e CORRÊA, 2021, p. 14). A importância de lembrar esses episódios dolorosos é sobretudo humana e sua pertinência é, de certo modo, retórica, uma *lógica da mostra*, no sentido de que elas terminaram por se constituir em imagens pungentes e amplamente distribuídas, mediatizadas. Essas mortes não substituem as estatísticas de que fazem parte, é verdade, como também não se diluem nelas, mas as sintetizam numa aparição que se inscreve no imaginário e na memória públicos. Dentre outras coisas, parece ser também o que se procura fazer ao se *derrubar uma estátua colonialista, ou rasurá-la, ou escrever dizeres sobre seu pedestal, ou atear fogo sobre ela*. Marcar duplamente a imagem pública do herói colonialista. Por um lado, fazer reaparecer, como sintoma, o aspecto violento de sua memória. Perturbar, assim, o modo próprio de aparição da figura do herói, ou seja, perturbar ou reordenar as relações icônicas e políticas em que essa imagem se inscreve. Por outro, produzir a marca que evidencia a vulnerabilidade material do objeto em que a imagem se constitui, perturbar o ídolo e, por extensão, o sistema de normas e crenças em que esse ídolo se funda, ainda que de maneira pontual, limitada. Ao contrário do que se poderia pensar a princípio, esse tipo de expediente não é manifestação exclusiva de desejos revolucionários. Vejamos se não é assim que a ordem procura limitar as transformações: fazendo reaparecer violências históricas e demonstrando a vulnerabilidade material dos corpos — mas, nesse caso, falamos notadamente sobre corpos *de carne sangue*, ao menos na imensa maioria das vezes. Já vimos que será preciso interpor obstáculos a essa aproximação perigosa: alguns dirão, então, que *derrubar uma estátua* é um gesto ineficaz, anacrônico, violento ou, em outras palavras, que haveria uma grande distância entre o que se possa desejar fazer e o que se realizaria de fato, entre um passado encerrado e um presente que flutuaria fora do tempo da História, entre a justiça dos fins e a legitimidade dos meios. Contudo, como veremos a seguir, o mesmo o impulso reacionário que interdita poderá, em certas ocasiões, permitir que essas tais interdições sejam ultrapassadas e, assim, operar de maneira semelhante iconoclastas insurgentes: produzindo *ícones da destruição* para reacender seu nexos com a memória da violência.

*



Figura 27 - Monumento a Marighella pintado com tinta vermelha¹⁰³. Folha de S. Paulo. William Cardoso.

Em 30 de julho de 2021, menos de uma semana depois do 24J e da queima da estátua do Borba Gato, dois outros monumentos em São Paulo foram encontrados manchados de tinta vermelha, em uma evidente retaliação¹⁰⁴. Um deles é um marco em memória da morte de Carlos Marighella [figura 27], militante comunista, liderança da ALN (Ação Libertadora Nacional) e assassinado pela ditadura civil militar brasileira em 1969. O outro é o local conhecido como *Escadão Marielle Franco* [figura 28], homenagem à ativista, pesquisadora e vereadora carioca assassinada em 2018 durante um atentado que também vitimou seu motorista, Anderson

¹⁰³ Disponível em:

https://f.i.uol.com.br/fotografia/2021/07/30/1627653544610405a8e5c31_1627653544_3x2_md.jpg (acesso em 12 de março de 2023)

¹⁰⁴ Ver, por exemplo: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/30/monumento-a-mariguella-e-coberto-com-tinta-vermelha-e-escadao-marielle-franco-pichado-com-frase-viva-borba-gato.ghtml> (acesso em 27 de fevereiro de 2023)

Gomes. O monumento a Marighella é, afinal, um objeto bastante modesto: não conta com pedestal nem figura; é um bloco de granito com cerca de um metro de altura, instalado numa calçada e ao nível do chão — qualquer automóvel estacionado bloqueia sua visão do outro lado da rua¹⁰⁵. Foi inaugurado em 1999 e sua localização na alameda Casa Branca, no Jardim Paulista deveria corresponder ao número 800, altura em que Marighella foi emboscado e morto por agentes do DOPS (Departamento de Ordem e Política Social) dentro de um fusca — mas, as indisposições manifestas de alguns dos condomínios locais alteraram ligeiramente essa definição¹⁰⁶. A pedra ficou, afinal, em frente ao número 815, ao lado de uma árvore, margeando seu canteiro. Já a placa de identificação, que poderia ajudar a diferenciar o monumento de um item trivial de jardinagem e paisagismo, foi arrancada após a inauguração, apenas uma marca retangular e vestígios de letras dificilmente legíveis restando na superfície do bloco de granito. Sobre ele derramou-se fartamente uma tinta vermelha que escorreu sobre uma das suas faces; atravessou e recobriu a cicatriz retangular deixada pela antiga placa; empoçou-se na base, fazendo crescer uma mancha na calçada; escorreu como uma franja na direção da sarjeta. A cerca de três quilômetros dali, na parede central das escadarias da rua Cristiano Viana, há um mural, de autoria do artista de rua Raul Zito¹⁰⁷, em que se vê um grande retrato em preto e branco de Marielle Franco com um sorriso aberto e olhar confiante, voltado diretamente para a câmera que a fotografava. Embora constituída por ocasião de uma morte, a obra é também e sobretudo uma forma de reverência à trajetória de vida de uma mulher negra, bissexual, periférica. Esse mural, como dissemos, foi encontrado manchado de vermelho apenas alguns dias após a queima da estátua em Santo Amaro. A tinta, ao que tudo indica, foi atirada desajeitadamente, mas com velocidade e força, porque os golpes descreveram três arcos imprecisos que atravessaram os cabelos, as maçãs do rosto, um dos olhos. Das grandes massas vermelhas e desordenadas desceram então uma série de filetes, estes sim descrevendo verticais muito precisas até que alcançassem o chão. Com tinta *spray* preta fizeram o desenho esquemático e infantilizado de um pênis que, partindo da parte direita do mural, atravessa parte do rosto fazendo com que a ponta se sobreponha à boca, numa abjeta alusão a violência sexual. Com a mesma tinta preta escreveram ainda o número “666” e a frase “VIVA BORBA GATO”, em letras maiúsculas e atravessando o retrato à altura do pescoço — o que não deixa mais

¹⁰⁵ Ver a imagem disponível no Google Street View: <https://goo.gl/maps/3oB3iVU5b34BEYDN6> (último acesso: 3 de setembro)

¹⁰⁶ O monumento a Marighella é marcado por histórico de rejeição que vem desde as vésperas de sua instalação: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/03/07/marighella-por-que-uma-pedra-em-homenagem-a-guerrilheiro-atrai-ataques-e-aplausos-em-bairro-nobre-de-sp.ghtml> (último acesso: 1º de setembro de 2021)

¹⁰⁷ Ver: <https://cargocollective.com/raulzito> (acesso em 26 de fevereiro de 2023)

espaço para dúvida sobre a subordinação direta dessa intervenção àquela realizada pelo *Revolução Periférica*. Acompanhamos, portanto, a passagem do fogo ao sangue figurado sobre monumentos.



Figura 28 - Escadão Marielle Franco pintado e rasurado¹⁰⁸. Yahho Notícias. Reprodução / redes sociais.

Um e outro gesto iconoclasta, poderíamos dizer: e, ainda assim, fazer disso uma equivalência só nos faria retroceder às interdições que procuramos superar. Sob o pavor de fazer ruir toda e qualquer mínima estabilidade da memória pública, cederíamos a tentação de vedar (como se isso coubesse a nós) todo ato que, *positivamente*, causasse dano a um *documento de cultura*. Este expediente está em toda parte: urgência produtivista e fetichização da técnica, de modo que a adoção apressada de um critério positivo não cessa de soterrar a dimensão pragmática de qualquer fenômeno. Passemos, então, por um breve adiamento: antes de produzir diferença entre o fogo e o sangue figurado, encontrar a diferença dentro da própria figuração do sangue.

¹⁰⁸ Disponível em: <https://s.yimg.com/os/creatr-uploaded-images/2021-07/439d09b0-f168-11eb-b2dd-4455446939e5> (acesso em 12 de março de 2023)



Figura 29 - Leopoldo II pintado e rasurado. South China Morning Post. EPA-EFE.

Consideremos, por exemplo, o caso do monumento equestre de Leopoldo II, localizado nas proximidades do palácio real em Bruxelas e lembrado durante os protestos antirracistas de 2020¹⁰⁹ [figura 29]. Com tinta *spray* amarela escreveu-se a legenda “F. RACISM” sobre o peito do cavalo e a sigla BLM em uma das coxas; com tinta branca, escreveu-se “PARDON” sobre o peito de Leopoldo II. Com tinta vermelha fizeram manchas que desciam dos olhos e cobriam as maçãs do rosto; outras duas sobre ambas as mãos; outra que, partindo do joelho do monarca, descia pela espádua da montaria; outra assinalava o bico e a sola de uma das botas encaixadas no estribo. Ao descrever cada uma dessas partes, fica evidente que esse tipo de monumento, uma estátua, não pode ser tomado como um todo homogêneo: recorrendo à figuração do corpo ela nos conduz a considerá-la quase *como se fosse* um corpo. Desse modo, quando vemos Leopoldo II cavalgando com o rosto lavado por lágrimas de sangue e com as mãos sujas de sangue também, falamos de dois sangues, embora feitos da mesma tinta vermelha, porque um é a exibição da culpa e o outro é sua tentativa de expiação; e nenhum deles é suficiente. Criase uma espécie de dramaturgia em que o simbolismo é reencenado como literalidade. Leopoldo II, governante de um estado que ordenou e permitiu não apenas a escravização, mas também mutilações de escravizados, não poupando nem mesmo mulheres e crianças, bem, esse homem não teria, ele próprio, chegado a pisar no Congo belga. Ainda assim, a encenação da sua

¹⁰⁹ Ver, por exemplo: <https://www.bbc.com/news/world-europe-53017188> (último acesso: 5 de novembro de 2020)

crueldade permite produzir a imagem da mancha de sangue em uma de suas botas como se ele, como o estado belga encarnado, houvesse pisado sobre uma poça de sangue ou mesmo sobre um corpo ensanguentado — corpo apenas suposto e que não deixaria de ser, por extensão, também o corpo do próprio Congo encarnado. Iconoclasmo, anacronismo, violência — de que outra maneira seria possível fazer com que o rei belga chorasse pelo Congo? Cabe dizer que a contestação dessa e de outras estátuas de Leopoldo II, no contexto dos protestos *BLM*, levaram a Bélgica a expressar pesar pelos atos cometidos no continente africano pela primeira vez na História¹¹⁰.

Em 2013, por ocasião dos protestos contra a PEC 215, que viria a dificultar o processo de demarcação de terras indígenas, também vimos no *Monumento às bandeiras* a figuração do sangue. Nessa ocasião, não é sobre as figuras dos bandeirantes montados a cavalo, representação do poder colonial, que a tinta vermelha é derramada, mas sobre as outras figuras, negros e indígenas. No regime de representação que se instaura no *Monumento às Bandeiras ensanguentado*, já não se trata mais do sangue de um corpo do colonizado apenas presumido, como no caso do *Leopoldo II ensanguentado*; o corpo ofendido está concretamente presente, testemunhando o dano e, como disse Marcos Tupã (2013), deixando de ser homenagem aos genocidas para tornar-se monumento à resistência dos povos colonizados ou escravizados. Agora vejamos: dentre tantas coisas, encontramos nas mortes de Marighella e Marielle a continuidade da violência contra corpos racializados; nas manchas de tinta sobre o retrato de Marielle encontramos o sangue figurado e podemos dizer ainda que o monumento a Marighella — assim como Tupã disse sobre o *Monumento às Bandeiras* — *deixou de ser pedra e sangrou*. Os monumentos a Marighella e a Marielle, submetidos a esses sangramentos figurados, são também perfeitamente capazes de fazer reaparecer o dano sofrido. Ocorre que, nesses casos, o dano é reencenado não para mostrar a urgência de reparar sua aparição no passado e dissuadir sua repetição no futuro, muito pelo contrário o dano é reencenado como um gozo sádico. “Viva, Borba Gato”, escreveram; um *viva* ao bandeirante em face da reaparição de uma outra morte: no período colonial, na ditadura civil militar, na chamada nova república e uma vez mais, bem agora, por meio de sua representação. A reexibição do sangue *passado*, nesse caso, acena com a possibilidade muito crível de sua repetição *futura* e, portanto, a marca que se produz e que emerge como *posto de fronteira entre duas violências confrontadas* é mesmo a de uma continuidade — diametralmente oposta ao desejo de ruptura expresso no fogo sobre a estátua bandeirantista.

¹¹⁰ Ver, por exemplo: <https://www.dw.com/pt-br/rei-da-b%C3%A9lgica-lamenta-passado-colonial-do-pa%C3%ADs-no-congo/a-53995929> (último acesso: 5 de novembro de 2020)

IV. Ouvir da pedra uma pergunta



Figura 30 - Paulo Galo mostra marcas de agressão. Reprodução redes sociais.

Zonas escurecidas e estriadas em meio à área lisa, formação de massas e linhas ora muito bem delimitadas, ora com bordas difusas. Variações de intensidade dentro da mesma linha: espessa onde sua formação é feita com lentidão ou força, afilamento quando a linha se move rapidamente. Vemos também elevações pálidas e muito destacadas, expansão que, podemos supor, é dolorosa e frágil. Uma visão que é especialmente patêmica, porque nos afeta e nos coloca na posição de imaginar uma dor que não podemos conhecer de fato, mas que nos parece terrível: dor de uma marca violentamente inscrita no corpo. Essa marca, uma queimadura, é o que Paulo Galo nos faz olhar enquanto ergue o antebraço em frente à lente da câmera, e ainda há outras: arranhões; hematomas; um dedo inchado e um lábio inchado também, deixando entrever sob a superfície fina um esparso conjunto de manchas avermelhadas, sanguíneas. No dia 4 de março de 2023, Paulo Galo publicou em suas redes seis fotografias¹¹¹ [figura 30] que perfaziam um breve inventário de partes do seu próprio corpo e de injúrias sofridas. Conforme seu relato, duas semanas antes ele havia sido parado pela polícia por conta de uma infração de trânsito: andar de moto sem capacete. Reconhecido pelos agentes, foi levado para uma

¹¹¹ Ver em: <https://www.instagram.com/p/CpXyEsPuwYW/> (acesso em 6 de março de 2023)

delegacia¹¹² por volta das 6 da manhã e liberado apenas por volta do meio-dia. Nesse intervalo, foi espancado e torturado com um aparelho semelhante a um esmeril. O disco, em altíssima rotação, entrava em contato com a pele: *Você não gosta de queimar as coisas? Faz o L agora* — em alusão à queima da estátua do Borba Gato e ao mote de campanha presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva em 2022¹¹³, que terminou por derrotar Jair Bolsonaro. Mesmo essa fala, na situação mais abjeta e hostil a Paulo Galo, bem, mesmo ela não escapa a essa marca produzida pela ação do *Revolução Periférica*, porque uma vez mais essas duas figuras ofendidas, a do bandeirante e a de Bolsonaro, aparecem articuladas na infâmia. O primeiro está representado no brasão de armas da Polícia Militar do estado de São Paulo¹¹⁴ [figura 31]; o segundo é, há décadas, um conhecido entusiasta da tortura¹¹⁵.



Figura 31 - Brasão de Armas da Polícia Militar do estado de São Paulo.

¹¹² De acordo com o relato inicialmente publicado no Instagram. Ao participar do *podcast* “Mano a mano”, Paulo Galo explicou não ter sido levado a uma delegacia, onde a ocorrência seria então conduzida pela polícia civil, mas a um batalhão da polícia militar, em franco desacordo com o procedimento regular. O episódio mencionado foi publicado em maio e está disponível na plataforma *Spotify*. Ver: <https://open.spotify.com/episode/48TZMEctWixBQzIFpJNhi0?si=b639449f296d4389> (acesso em 11 de junho de 2023).

¹¹³ Ver, por exemplo, o uso do “faz o L” no *jingle* de campanha: https://www.youtube.com/watch?v=Nn1285mYoWo&t=77s&ab_channel=Poder360 (último acesso em 16 de maio de 2023)

¹¹⁴ Segundo informações do site da PMSP: <https://www.policiamilitar.sp.gov.br/institucional/brasao-de-armas> (acesso em 16 de maio de 2023)

¹¹⁵ Ver, por exemplo, suas declarações dadas ao programa Câmara Aberta, em 1999, disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=VRzVMcOdK1I&ab_channel=Poder360 (último acesso em 16 de maio de 2023)

A motocicleta foi apreendida, mas nenhum boletim de ocorrência foi registrado, de modo que a condução até a delegacia e tudo o que se passou ali permaneceu fora do mundo jurídico. Temendo represálias contra si e sua família, Galo pensou ser melhor não registrar ele próprio nenhuma denúncia. Mais tarde, sentindo-se culpado pelo próprio silêncio, mudou de ideia e, como dissemos, publicou as fotos que havia feito no dia das agressões, contando o que se passou. Mesmo com a dor e as humilhações sofridas, mesmo com o risco agora assumido, nas palavras de Galo não se nota arrependimento pela queima da estátua. Ao contrário: orgulha-se por saber que hoje não se pode contar a história de Manuel de Borba Gato sem que se conte a história do *Revolução Periférica*. O gesto de insurgência, *moldando-se à figura do inimigo*, passou a integrá-la como uma marca indelével, uma cicatriz multiplicável. Como consequência, participa de sua *eikonomia*, isto é, a imagem hegemônica do bandeirante distribui-se também e partir de então como imagem contra-hegemônica do *bandeirante incendiado*, apresenta a tese com a antítese, o rosto com sua maquinaria, o projeto com sua falha, o discurso com seu lapso, a paisagem com sua perturbação. Tudo isso é, a um só tempo, o método e o assunto: proceder por meio da montagem, justapondo o fogo à estátua; a imagem do herói bandeirante à do líder fascistóide; a imagem do incêndio em um corpo de pedra à imagem de incêndios sobre corpos *de carne e sangue* para, assim, produzir um *ícone da destruição* que apresenta os modos de sua própria feitura, produção de uma falha evidente sobre a imagem de uma falha recalçada, que emerge. Montagem e desmontagem, portanto, *assim como o raio desmonta o cavaleiro*. É o que se poderia dizer do *Borba Gato incendiado*, ou ainda do *Monumento às Bandeiras ensanguentado*, ou do *Rhodes sem nariz*, do *Leopoldo II arrependido*, do *Colston derrubado* etc. Estátuas de tipo colonialista que, sujeitas a uma modalidade peculiar de iconoclastia, ingressam numa espécie de queda continuada marcada por espasmos — súbitos na aparência, mas lentamente preparados, organizados, desejados. Conjugação inescapável de *urgências* e *adiamentos*: constituição de uma *história de sintomas* com seus ritmos e contrarritmos, mas também uma pragmática territorial, das disputas pelo poder, com seus avanços e recuos táticos, suas fúrias e suas articulações planejadas, suas lentas condensações atmosféricas e seus eventuais relâmpagos. *Derrubar uma estátua, ou rasurá-la, ou atear fogo sobre seu pedestal* — o que esses gestos produzem são imagens que nos interpelam, que exigem que, diante delas, tomemos posição no território de uma memória pública que nunca cessa de se constituir, que nunca cessa de constituir o tempo que habitamos — sincrônico, anacrônico, permeado de sintomas.

Crepitação, vozerio, pneus bloqueando a avenida, palavra de ordem, rasura, fumo, clarão, euforia e medo, fogo e figuração do sangue, uma súbita perturbação na cidade até que

tudo inevitavelmente cesse, até que se reestabeleçam os fluxos, os *caminhos tortuosos*; até que se fabrique, uma vez mais, uma tranquilidade familiar — com todas as suas perversidades e os seus sigilos. Alguém poderá dizer, depois de tudo, que o *Bandeirante incendiado* não instituiu o novo direito que nos emanciparia do poder fundado nas violências coloniais; que o *Bandeirante incendiado* não redimiou os pecados sobre os quais se apoiam as histórias nacionais, incluindo a nossa; que o *Bandeirante incendiado* não operou no mundo a realização irrefreável daquilo que os incendiários desejavam e desejam: uma *revolução periférica*. Mas que tipo de expectativas são essas? Quem é que as alimenta? “Ninguém é burro pra acreditar que vai botar fogo lá e isso vai fazer mais do que chamuscar os joelhos da estátua”, diz Paulo Galo¹¹⁶, deixando evidente que o pensamento mágico atribuído aos iconoclastas com frequência não passa mesmo disso: uma atribuição feita por terceiros. Como um Terah às avessas, Galo se afasta dessa *ingênua atribuição de ingenuidade*, reconhece e faz ver o seu absurdo. Mas se o incêndio não poderia alcançar mais do que *chamuscar os joelhos da estátua*, por que então investir nele tanta força de mobilização, assumir tanto risco, realizá-lo com tanta obstinação? Dessa de expectativas projetadas, o que emerge é um evidente descompasso, algo como um fracasso enigmático que enseja uma série de dúvidas, uma *falha* — nas suas múltiplas acepções.

Nas diversas entrevistas concedidas por Paulo Galo e Danilo Biu é possível encontrar uma formulação que justificaria o ato em Santo Amaro e que se beneficiaria da emergência da dúvida. *Abrir o debate*, é a expressão a que ambos recorreram tantas vezes. De fato é assim, e diremos ainda que o *Borba Gato incendiado* realiza ainda uma operação de outra natureza: abrir a imagem, produzir sobre a imagem do bandeirante — ou da cidade, ou do país etc. — uma abertura que a desestabiliza, uma falha, uma crise. Com efeito, tratamos de uma imagem em crise, uma imagem crítica: “uma imagem que critica a imagem [...], e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.172). Produz-se a perturbação que é, afinal, possibilidade de abalar o modo como distraidamente poderíamos assumir a constituição daquela praça como um fato absolutamente trivial, acabado, imutável — e o mesmo se poderia dizer da História, do direito, dos modos como se configuram os territórios. *Derrubar uma estátua, ou incendiá-la, ou arrancar seu nariz, ou verter tinta vermelha sobre sua cabeça*, bem, o que essas operações parecem produzir sobre os símbolos aparentemente pacificados do colonialismo não é apenas a aparição de uma outra imagem que falharia *em si mesma*. Falamos de um tipo de

¹¹⁶ Em entrevista concedida em conjunto com Paulo Galo a Gabriel Gaspar e Vanessa Oliveira, da Elástica. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/paulo-galo-borba-gato-fogo-ativismo-danilo-biu/> (acesso em 16 de janeiro de 2023)

imagem que *faz falhar*, que exhibe a falha dos agenciamentos que procuraram, ao longo do tempo, constituí-la e regular sua aparição, sua circulação em uma certa *eikonomia*. Essa regulação, por sua vez, acontece por meio de uma série de coerções ou, porque não dizer, uma série de violências, sejam elas explícitas ou tácitas, efetuadas ou potenciais, inclusive sob a forma tornada aceitável da pactuação jurídica. Nesse sentido, *derrubar uma estátua* poderia ser, dentre tantas possibilidades, um modo de produzir a imagem como *rasgadura*, nos termos de Didi-Huberman, contra a caixa espelhada da representação: “forçar a parede, nela encontrar a falha” (DIDI-Huberman, 2013, p. 185); “rachar ao meio a simples noção de *imagem* e rachar ao meio a noção simples de *lógica*” (Ibid., p. 187, grifos do autor) uma vez que “é a oposição mesma do empírico e do racional que não funciona aqui, que fracassa em ‘se aplicar’ às imagens da arte” (Ibid., p. 188) — Alfred Gell provavelmente teria concordado em chamar assim, ao menos como artifício didático, as imagens como o *Borba Gato incendiado* ou o *Rhodes sem nariz*. Ao que parece, não nos afastamos muito do programa assumido por Deleuze e Guattari: pegar “as coisas onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras” (DELEUZE, 2010, p. 109). Variamos, portanto, entre uma e outra acepção do que poderia ser *falhar*: fracassar, conforme o critério variável que se possa adotar, é verdade, mas também produzir uma *falha*, um lapso, uma lacuna, uma fresta, ou ainda, fazer falhar. Procurar pela *falha* na parede lisa requer, portanto, atenção e perícia. Para *falhar* com propriedade — tirando da *falha* um ganho estratégico, por exemplo — é preciso tocar o ponto insuspeito e sensível que dispara a nevralgia; e ainda: deslizar habilmente entre a rachadura, a fenda, a rasgadura, o relâmpago, a serpente, a linha com sua descontinuidade, a fagulha, o filete de sangue, a cicatriz etc.

Se dissemos que a *falha* não é apenas o método ou o gesto, mas também o assunto, é porque o *Bandeirante incendiado* faz aparecerem as forças, passadas e contemporâneas, que violentamente procuram fazê-lo fracassar como ato e imagem de insurreição; forças essas que produzem *uma certa praça, uma certa História, um certo direito*, uma série de ritornelos que buscam sobrepujar outros, apagando seu próprio rastro. A aparição mesma dessas forças que, como verificamos, são constringidas sob a luz do dia a transgredir ou ao menos a levarem ao limite seus próprios princípios, bem, essa aparição é já uma *falha* manifesta dos dispositivos que procuram manter a ordem e produzir a sensação de normalidade. Como esperado, esse maquinário complexo tenta produzir, reativamente, interdições de toda ordem: jurídica, moral, epistemológica, discursiva, corporal. As marcas no corpo de Paulo Galo só fazem reafirmar algo que ele já era antes mesmo da tortura: um corpo que carrega a memória continuamente

atualizada da colonialidade¹¹⁷, sua atualidade brutal, objetiva. Em que pese tudo isso, essa brutalidade é sistematicamente disfarçada. Tenhamos em conta que nem todos os agentes direta ou indiretamente envolvidos se comprometam de maneira consciente e deliberada com a face mais abjeta daquilo que sustenta, dentre outras coisas, a estátua de um bandeirante no meio de uma praça, no Brasil. Ante às *rarefações do discurso*, ante à *rarefação da rarefação*, o *Bandeirante Incendiado* contrapõe a *solidez do sintoma*. Tentativa de fazer emergir sentidos: não apenas como espécie de significado no interior de um signo, o juízo sobre um passado colonial supostamente acabado, mas como sensação presente e corporal, sensação, *aisthêsis*, estética no sentido forte do termo. O *Bandeirante Incendiado* é também uma imagem agonística, uma imagem do fogo, sobre o fogo; imaginação política da possibilidade da insurgência — eis o risco e a potência do que ela faz emergir.

Dissemos, então, que a imagem *faz*. Contudo, mesmo que possamos admitir uma certa agência das imagens, em que medida uma imagem poderia *fazer ver*? Até aqui, procedemos a uma série de desvios: organizamos nossas urgências e adiamentos; procuramos encontrar no seio das interdições a possibilidade da continuidade; procuramos fazer dos dilemas e das contradições uma espécie de motor para, afinal, nos aproximarmos das respostas àquilo que perguntávamos à imagem de uma estátua em chamas como quem pergunta a uma pedra: *o que mostra?* e *como mostra?* Se ouvimos bem, concluímos que, agora, é ela quem nos impõe certas questões. Percebemos que é preciso, sobretudo, chegar ainda a outros tipos de formulação, implicar nossa própria agência diante da imagem¹¹⁸. Como é que nós, então, poderemos dividir com as imagens o trabalho que antes esperávamos apenas delas? Como, então, poderemos saber ver a rua, a cidade, a estátua, a pele: tudo aquilo que queima diante dos nossos olhos?

¹¹⁷ A noção do corpo negro nas ex-colônias como monumento vivo da colonialidade e das ideologias escravistas aparece em um contundente artigo da escritora estadunidense Caroline Randall Williams, publicado no NY Times em 2020 sob o título “Vocês querem um monumento confederado? Meu corpo é um monumento confederado” (WILLIAMS, 2020a), em uma tradução livre.

¹¹⁸ Afonso Dias Ramos, na mesma conferência que citamos antes (ver nota 44), diz de passagem (a partir dos 40’30”) que, no contexto do mundo pós-colonial, as coisas não são ou *visíveis* ou *invisíveis*; que o invisível é aquilo que *nós* não estamos vendo e, assim, seria preciso “nos implicar nesse binômio”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iVpor-Q2tMM&list=PLUiq2feHKINCHPjF9UJgLKgi-HmR6w5DE&index=2&t=610s&ab_channel=DepartamentodeHist%C3%B3riaUFMG (acesso em 23 de março de 2023)

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: *A Potência do Pensamento: Ensaio e Conferências*. Tradução: António Guerreiro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013. P. 113-132.

APPIAH, Kwame Anthony. O pós-colonial e o pós-moderno. In: _____. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução: Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 193-219.

AZOULAY, Ariella. *Civil imagination: a political ontology of photography*. Londres: Verso, 2015.

BARBOSA, Marialva Carlos. A pluralidade de modelos interpretativos nas Ciências Humanas e o lugar da Comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo; MOURA, Cláudia Peixoto. (Orgs.). *Pesquisa em Comunicação: metodologias e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p.195-212.

BEIGUELMAN, Gisele. A perturbação necessária das ruínas ruidosas dos 2000. In: RANTES, Priscila; ALVES, Cauê; OSTHOFF, Simone (orgs.). *Outras histórias na arte contemporânea*. São Paulo: Paço das Artes, 2016. p. 134-147

BELVEDRESI, Rosa E. ¿Es posible la comprensión histórica sin anacronismo? *Artcultura*, Uberlândia, v. 23, n. 43, p. 82-94, jul.-dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/artc-v23-n43-2021-64084>. Acesso em: 25 jan. 2021.

BENJAMIN, Walter. “Crítica da Violência. Crítica do Poder”, trad. de Willi Bolle, in: *W. Benjamin, Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*, org. W. Bolle, S. Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, pp. 160-175.

_____. Sobre o conceito da História, trad. de João Barrento. In: _____. *O anjo da história*, org. J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. Pp. 7-20.

_____. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, pp. 759-807.

CARMO, D. B. P.; CORRÊA, Laura Guimarães. Olhar corpos e produzir imagens: a prática opositora de duas mulheres negras em 2020. *E-Compós*, [S. l.], 2021. DOI: 10.30962/ec.2424. Disponível em: <https://e-compos.emnuvens.com.br/e-compos/article/view/2424>. Acesso em: 26 fev. 2023.

BOEHM, G. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica, trad. de Carla Rodrigues. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica. 2017. p. 23-38

BRAGA, José Luiz. Aprender metodologia ensinando pesquisa: incidências mútuas entre Metodologia Pedagógica e Metodologia Científica. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo;

MOURA, Cláudia Peixoto. (Orgs.). *Pesquisa em Comunicação: metodologias e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p.77-98.

_____. Interagindo com Foucault - Os arranjos disposicionais e a comunicação. *Questões Transversais - Revista de Epistemologias da Comunicação*, v. 6, p. 81-91, 2018.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COLEMAN, Kevin. *A camera in the Garden of Eden: the self-forging of a banana republic*. Austin: University of Texas Press, 2016.

COSTA, Luciano Martins. *As unhas do bandeirante*. Observatório da Imprensa, ed. 694, 2012. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/as-unhas-do-bandeirante/>. Acesso em 26 de janeiro de 2023.

CYMBALISTA, Renato. What to do with the bandeirantes. *City*. V. 24, 3-4, p. 605 a 615, julho, 2020.

DE SÁ AVELAR, Alexandre; SVAMPA, Lucila. Ainda somos pecadores? Sobre o tempo histórico e o anacronismo. *Artcultura*, [S. l.], v. 23, n. 43, p. 65–66, 2021. DOI: 10.14393/artc-v23-n43-2021-64082. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/64082>. Acesso em: 25 fev. 2022.

DELEUZE, G. *Lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado (coord.) e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. Rachar as coisas, rachar as palavras. In: *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010. p.

_____. ¿Que és un dispositivo? In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161.

_____. Sobre a filosofia. In: *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010b.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 1837 — Acerca do ritornelo. In: *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2* (vol. 4). Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 121-179.

_____. — 1730 — Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível.... In: *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2* (vol. 4). Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012b. p. 11-119

_____. Ano zero — Rostidade, trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. In: *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2* (vol. 3). São Paulo: Editora 34, 2012c. p. 35-68.

_____. Introdução: Rizoma, trad. de Aurélio Guerra Neto. In: *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2* (vol. 1). São Paulo: Editora 34, 2011. p. 17-49.

_____. Conclusão: Regras concretas e máquinas abstratas, trad. de Peter Pál Pelbart. In: *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2* (vol. 5). São Paulo: Editora 34, 2012d. p. 229-246.

DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. O olho da história, vol. 3. Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018

_____. Diante da imagem. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. Diante do tempo. Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

_____. “... O que torna o tempo legível é a imagem”. Entrevista concedida a Susana Nascimento Duarte e Maria Irene Aparicion. In: *Revista Artefilosofia*, n.11, p. 14-28, 2011.

_____. O que vemos, o que nos olha. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2017.

ENTINI, Carlos. *Autor de estátua de Borba Gato defendeu sua criação: ‘o povo ama minha obra’*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 29 jul. 2021. Disponível em <https://www.estadao.com.br/acervo/autor-de-estatuadeborbagato-defendeu-sua-criacao-o-povo-ama-minha-obra/> (acesso em 5 de janeiro de 2023)

ERBER, Laura. Monumentos em guerra. In: *Zum*, São Paulo, n. 21, p. 154-165, outubro de 2021.

FANON, Frantz. *Da violência*. In: Os condenados da Terra. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968. p. 23-74.

FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 2006.

_____. Sobre a geografia. In: _____. *Microfísica do poder*. Tradução por Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021b. p. 244-261

FRANÇA, Vera. Interações comunicativas: a matriz conceitual de G.H. MEAD. In: PRIMO, Alex et al. (org.). *Comunicação e interações*. Porto Alegre, Sulina, 2008.

FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula. *Curso básico de Teorias da Comunicação*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

FRANK, Mirjana e RISTIC, Sybille. *Urban Falism: Monuments, iconoclasm and activism. City*. V. 24, 3-4, p. 552 a 564, julho, 2020.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: Caderno *SESC Videobrasil/SESC SP*, Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, v. 6, n.6, 2010.

LE GOFF, Jaques. Trad: Bernardo Leitão et al. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

_____. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ. ano VIII, n.8, p. 174-191, 2001.

KLEIN, Alberto. Destruindo imagens: configurações midiáticas do iconoclasmo. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v.12, n.2, maio/ago. 2009, p. 1-12.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo: Companhia das letras, 2019.

KOSELLECK, R. The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts. Trad: Todd Samuel Presner e outros. Stanford: Stanford University Press, 2002.

LATOUR, Bruno. O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 111-150, 2008.

MARINS, P. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 44, 2007, p. 77-104.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (org.), *Turismo e paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002. p.29-64

_____. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiubi (orgs), *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

MÍNGUEZ, V. Cuando el poder cabalgaba. *Memoria y Civilización*, [S.1.], v. 12, 2009, p. 71-108. Disponível em: <https://revistas.unav.edu/index.php/myc/article/view/33708> Acesso: 9 mai. 2022

MITCHELL, W.J.T. Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell. [Entrevista concedida a] Daniel B. Portugal e Rose de Melo Rocha. *E-Compós*. 12, 1 (jun. 2009)

_____. Introduction. In: MITCHELL, W.T.J. (org.), *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994b.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Tradução: Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Tradução: Susana Mouzinho. Lisboa: Vega, 2009.

_____. *Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade*. Tradução: Pedro Corgozinho. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

_____. Imagem, sujeito, poder. *Outra Travessia: Revista de Literatura do PPGL/UFSC*, Florianópolis, n. 22, pp. 175-192, 2016

NGCOBO, Gabi. *Uma questão de poder: We don't need another hero*. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

NORA, P. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. Tradução: Yara Aun Khoury. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1984.

QUÉRÉ, Louis. De um modelo epistemológico da comunicação a um modelo praxiológico, trad. de Vera França. In: *O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação*. FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula (orgs.). Porto Alegre: sulina, 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Mara Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 84-130.

RAMOS, Afonso Dias. From Cecil Rhodes to Emmett Till: Postcolonial Dilemmas in Visual Representation. In: KIM, David D. (ed.), *Reframing Postcolonial Studies: Concepts, Methodologies, Scholarly Activisms*, New York: Palgrave Macmillan, 2020, pp. 157-187

REINALDO, Gabriela. A PAIXÃO SEGUNDO A. W. – notas o sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg. *E-Compós*, [S. l.], v. 18, n. 3, 2015. DOI: 10.30962/ec.1172. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1172>. Acesso em: 22 jun. 2022.

RONAI, Maurice. Paisagens II. Trad. Werther Holzer. *GEOgraphia*, v. 17, n. 34, p. 247-261, 2015.

SAFATLE, Vladimir. *Quando as Ruas Queimam*: manifesto pela emergência. Série Pandemia São Paulo: n-1 editora, 2016

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SELIGMANN-SILVA, M. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens, in: *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP, 26 (1), 2006.

SVAMPA, Lucila. De íconos en decadencia y estatuas derribadas: sobre los restos de un pasado incómodo. *Artcultura*, [S. l.], v. 23, n. 43, p. 67–81, 2021. DOI: 10.14393/artc-v23-n43-2021-64083. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/64083>. Acesso em: 27 mar. 2022.

TUPÃ, Marcos. Monumento à resistência do povo guarani. 2013. Disponível em: <http://www.yvyrupa.org.br/monumento-a-resistencia-do-povo-guarani-artigo-de-marcos-dos-santos-tupa/> Acesso em: 26 mar. 2021

TWIDLE, Hedley. To spite his face: What happened with Cecil Rhode’s nose? Letter from Cape Town. In: *Harper’s*. V. 12, dezembro, 2021. Disponível em: <https://harpers.org/archive/2021/12/to-spite-his-face-what-happened-to-cecil-rhodes-statue-nose/> (acesso em 18 de dezembro de 2022)

WALDMAN, Thais Chang. Os bandeirantes ainda estão entre nós: reencarnações entre tempos, espaços e imagens. In: *Ponto Urbe* [Online], n. 25. 2019. <https://doi.org/10.4000/pontourbe.7346> Acesso em: 21 de setembro de 2020.

WARBURG, A., MAINLAND, W. F. A Lecture on Serpent Ritual. In: *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, no. 4, 1939, pp. 277–92. <https://doi.org/10.2307/750040>. Acesso: 21 de jun. 2022

WERNECK, Gustavo. *Sabará, ‘Terra de Borba Gato’, reage à polêmica com bandeirante*. Estado de Minas, 8 de agosto de 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/08/08/interna_gerais,1293766/sabara-terra-de-borba-gato-reage-a-polemica-com-bandeirante.shtml. Acesso em 28 de janeiro de 2023.

WILLIAMS, C. R. You Want a Confederate Monument? My Body Is a Confederate Monument. *The New York Times*, 26 jun. 2020a. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/06/26/opinion/confederate-monuments-racism.html>. Acesso em: 1º nov. 2020.