

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Lucas Ferreira de Vasconcellos

**IMAGENS DISRUPTIVAS DA MEMÓRIA:
a poética de uma exposição antimonumento**

Belo Horizonte

2022

Lucas Ferreira de Vasconcellos

**IMAGENS DISRUPTIVAS DA MEMÓRIA:
a poética de uma exposição antimonumento**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^a. Rita Lages Rodrigues

Linha de pesquisa: Artes Visuais

Belo Horizonte

2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

709.04
V331i
2022

Vasconcellos, Lucas F., 1995-

Imagens disruptivas da memória [recurso eletrônico] : a poética de uma exposição antimonumento / Lucas Ferreira de Vasconcellos. – 2022.

1 recurso online (90 p. + 2 cadernos de exposições + 1 folheto).

Orientadora: Rita Lages Rodrigues.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Paulino, Rosana, 1967- – Teses. 2. Artistas brasileiros – Séc. XX – Teses. 3. Museus – Exposições – Teses. 4. Memória na arte – Teses. 5. Tempo na arte – Teses. 6. Arte moderna – Séc. XX-XXI – Teses. I. Rodrigues, Rita Lages. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de
Dissertação do aluno **LUCAS FERREIRA DE VASCONCELLOS** - Número de Registro -
2020711944.

Título: **“Imagens disruptivas da memória: a poética de uma exposição antimonumento.”**

Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Janaina Barros Silva Viana – Titular – UFMG

Profa. Dra. Judite Primo – Titular – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Belo Horizonte, 30 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Professora do Magistério Superior**, em 24/09/2022, às 17:10, 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 **Janaina Barros Silva Viana, Professora do Magistério Superior**, em 29/09/2022, às 14:44, 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 **Judite Santos Primo, Usuária Externa**, em 30/09/2022, às 04:58, 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 **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 30/09/2022, às 19:28, 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 **1750075** e o código CRC **E00618FD**.

Referência: Processo nº 23072.251191/2022-41

SEI nº 1750075

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é uma montagem de imagens, de vozes e de pensamentos que me foram desvelados a partir do conhecimento de grandes mestras e mestres.

A começar, agradeço à minha avó Maria que, mesmo sem saber ler e escrever palavras, me ensinou a interpretar imagens.

Ao meu avô Elídio, por me despertar toda curiosidade histórica e geográfica do mundo, tema que ainda pernoita nossas conversas.

À minha mãe Simone, por me encorajar a voar mesmo com medo de aviões, *o único remédio é voar!*

A toda a minha família, que me acalenta no ambiente seguro e afetuoso do nosso quilombo.

A Miriam Xavier, Kaoni Kenne, Thelma Palha, Diogo Vieira, Pedro Rosa, Andrea Azzi, Roger Xavier, Iago Marques e Adriana Fregapani, pelo companheirismo de sempre e por entenderem os momentos de reclusão.

A Ana Magalhães, Ana Alvarenga e Joanna Guimarães, minhas parceiras acadêmicas e interlocutoras do campo da Educação e da História, especialmente pelos momentos de debate e de escuta.

Ao Vilmar de Sousa e ao Léo Castriota, meus dois mestres do campo de estudos do Patrimônio Cultural, sempre grandes incentivadores.

Aos meus amigos de Itabira e da Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade, por terem me apresentado a poesia do nosso poeta *gauche*.

À Rosana Paulino, especialmente por ter sido tão generosa ao conceder uma entrevista para a minha pesquisa, além do inenarrável compromisso com a arte e a educação do nosso país.

À Natália Arruda, secretária do PPG-Artes, por todo encorajamento, cuidado e atenção em todas as vezes que precisei da sua ajuda.

À Universidade Federal de Minas Gerais, por ter se tornado minha morada durante 10 anos ininterruptos de estudos, encontro que me faz ser quem sou hoje.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de mestrado, apoio financeiro de fundamental importância para a realização desta pesquisa.

E, por último, mas não menos importante, à Rita Lages, minha orientadora de mestrado, tão necessária para a minha aceitação como pesquisador em artes. Sem ela, não teria chegado até aqui.

*Até que os leões tenham seus próprios historiadores,
as histórias de caça seguirão glorificando o caçador.*

Provérbio africano

RESUMO

A presente pesquisa apresenta um estudo de caso sobre a exposição *Atlântico Vermelho* da artista, pesquisadora e educadora Rosana Paulino, que ocorreu em 2017, no interior do *Padrão dos Descobrimentos*, monumento histórico situado à beira do rio Tejo, na cidade de Lisboa, em Portugal. Em caráter interdisciplinar, o trabalho discute em que medida a *práxis* artística de Paulino, que articula diferentes temporalidades das imagens do passado, assume uma dimensão pedagógica e decolonial sobre os sentidos hegemônicos da história e sua monumentalização em projetos de exposições museológicas. Dessa maneira, compreende os processos de refazimento da memória coletiva como um importante dispositivo estratégico de ruptura da arte contemporânea, concorrendo para uma poética *antimonumento* em contextos de extroversão do patrimônio cultural.

Palavras-chave: arte contemporânea; decolonialidade; lusofonia; exposições; musealização da memória; historiografia; patrimônio cultural.

RESUMEN

La presente investigación presenta un estudio de caso sobre la exposición *Atlântico Vermelho* de la artista, investigadora y educadora Rosana Paulino que tuvo lugar en 2017, en el interior del *Padrão dos Descobrimentos*, monumento histórico ubicado a orillas del río Tejo, en la ciudad de Lisboa, en Portugal. De carácter interdisciplinario, el trabajo discute en qué medida la praxis artística de Paulino, que articula diferentes temporalidades de las imágenes del pasado, asume una dimensión pedagógica y decolonial sobre los sentidos hegemónicos de la historia y su monumentalización en proyectos expositivos museológicos. De esta forma, entiende los procesos de reconstrucción de la memoria colectiva como un dispositivo estratégico importante para la disrupción del arte contemporáneo, contribuyendo a una poética antimonumental en contextos de extroversión del patrimonio cultural.

Palabras clave: arte contemporáneo; descolonialidad; lusofonía; exposiciones; museización de la memoria; historiografía; patrimonio cultural.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem da litografia “ <i>Acceptation provisoire de la constitution de Lisbonne, à Rio de Janeiro, en 1821</i> ”	26
Figura 2: Imagem da pichação realizada no Padrão dos Descobrimentos, em 08 de agosto de 2021.	28
Figura 3: Planta geral dos pavilhões da <i>Exposição do Mundo Português</i> . Perspectiva de Fred Kradolfer (1940).	30
Figura 4: Fragmento de diorama da exposição apresentada no documentário <i>A Grande Exposição do Mundo Português</i>	31
Figura 5: Fragmento de diorama da exposição apresentada no documentário <i>A Grande Exposição do Mundo Português</i>	32
Figura 6: Igreja em que eram realizadas as missas da exposição apresentada no documentário <i>A Grande Exposição do Mundo Português</i>	32
Figura 7: Freira missionária com adolescentes apresentados no documentário <i>A Grande Exposição do Mundo Português</i>	33
Figura 8: Entrada da exposição. Autoria: Mário Novais (1940).	35
Figura 9: Espelho d’água e o <i>Padrão dos Descobrimentos</i> , ao lado de dois pavilhões da <i>Exposição do Mundo Português</i> .	36
Figura 10: Primeira aparição da construção do <i>Padrão dos Descobrimentos</i> , lado leste.	39
Figura 11: Primeira aparição da construção do <i>Padrão dos Descobrimentos</i> , lado oeste.	40
Figura 12: Croqui do alçado lateral leste do projeto arquitetônico do monumento (1939) para a <i>Exposição do Mundo Português</i>	43
Figura 13: Desenho do atelier de Luís Cristino da Silva. Desenho de conjunto Padrão dos descobrimentos e Rosa-dos-Ventos	44
Figura 14: Vista da Rosa-dos-Ventos do passeio do <i>Padrão dos Descobrimentos</i> .	45
Figura 15: Detalhe da rosa-dos-ventos do passeio do <i>Padrão dos Descobrimentos</i> .	45
Figura 16: Obra <i>As Amas</i> , de Rosana Paulino (2009), na Fazenda do Mato Dentro, em Campinas. Fonte: Imagem retirada do website da artista.	47
Figura 17: Obra <i>Parede da Memória</i> (1994-2005), de Rosana Paulino, exposta na Pinacoteca de São Paulo em 2018.	52

Figura 18: Fragmento da obra <i>Parede da Memória</i> , de Rosana Paulino.	52
Figura 19: Imagem da montagem da exposição.	61
Figura 20: Imagem da montagem da exposição.	62
Figura 21: Parte do livro de artista <i>¿História Natural?</i> , de autoria de Rosana Paulino	63
Figura 22: Parte do livro de artista <i>¿História Natural?</i> , de autoria de Rosana Paulino.	63
Figura 23: Imagem de vista da exposição <i>Atlântico Vermelho</i> , de Rosana Paulino	64
Figura 24: Imagem de vista da exposição <i>Atlântico Vermelho</i> de Rosana Paulino	65
Figura 25: pintura do século XVII representando um pequeno <i>Gabinete de Curiosidade</i>	67
Figura 26: Obra <i>Gabinete de Curiosidades</i> , com a imagem de <i>Adão</i> ao fundo da vitrine	68
Figura 27: obra <i>Gabinete de Curiosidades</i> , com a imagem de <i>Eva</i> ao fundo da vitrine.	69
Figura 28: imagem de vista da instalação <i>Mining the museum</i>	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 MONUMENTOS: A MEMÓRIA CONSTRUÍDA NO TECIDO URBANO DAS CIDADES	21
2.1 <i>Exposição do Mundo Português</i>: a origem do <i>Padrão dos Descobrimentos</i>	28
2.2 Redescobrimdo o <i>Padrão dos Descobrimentos</i> (1940-1960)	36
3 IMPULSO HISTORIOGRÁFICO NA PRÁTICA ARTÍSTICA DE ROSANA PAULINO	46
4 POR UMA PEDAGOGIA DECOLONIAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL	53
4.1 A exposição museológica como dispositivo da arte	57
4.2 <i>Atlântico Vermelho</i>, a poética de uma exposição antimonumento	60
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	76
APÊNDICE	81
ANEXOS	90

1 INTRODUÇÃO

Para a contextualização do presente trabalho, elejo algumas inquietações oriundas da minha vivência profissional no campo das artes, da museologia e do patrimônio cultural, além do olhar de entusiasta que sou das cidades que conheci, das encruzilhadas que nelas encontrei e das disrupções temporais que me fazem seguir (re)existindo nos caminhos errantes da vida.

Os casos que exponho a seguir, sem sombra de dúvidas, motivaram e propiciaram a continuidade dos meus estudos acadêmicos, que versam sobre algumas questões da arte contemporânea relacionadas às nuances que compõem os processos de elaboração da memória social, bem como os diferentes modos de conceber a grafia das exposições nos espaços museais. Trata-se de um processo interdisciplinar a partir do qual proponho levantar algumas proposições no cerne reflexivo desta dissertação.

O primeiro *'insight'* que utilizo como inspiração para a realização desta pesquisa me ocorreu em 2019, durante uma parca estadia de trabalho na cidade do Rio de Janeiro, momento em que fui atravessado por uma experiência da qual ainda preservos alguns vestígios na memória. Vestígios que, a meu ver, são como fragmentos de um 'Rio' que ainda corre em mim.

Como um 'brado retumbante', *História para ninar gente grande* foi o enredo proposto pela escola de samba Estação Primeira de Mangueira, no Sambódromo da Marquês de Sapucaí, que ocorreu um ano após o assassinato da socióloga e vereadora Marielle Francisco da Silva¹ (1979-2018). A agremiação que, na época, conquistou o título de campeã, optou por narrar a face e o avesso da história de um país aparentemente inconsciente sobre o seu passado, mantendo como pano de fundo o que seria, para Grada Kilomba (2019, p.12), uma "consciencialização coletiva" ao elucidar os caminhos que visam combater "uma sociedade que vive na

¹ Marielle Franco foi uma socióloga e vereadora eleita para a legislatura 2017-2020 na cidade do Rio de Janeiro. Em 14 de março de 2018, foi brutalmente assassinada, a tiros, junto de Anderson Pedro Mathias Gomes, no bairro Estácio, região central da cidade do Rio de Janeiro. Na época da minha passagem pelo Rio, alguns poucos meses após o ocorrido, a partir dos relatos que pude ouvir dos meus colegas de trabalho, dos noticiários locais ou, até mesmo, das sensações causadas em mim a partir dos vestígios estéticos do *pixo* carioca, que emergia nas superfícies dos espaços públicos naquele contexto, percebi que parte da cidade vivia um grande luto ainda sem respostas, um caso que se tornou símbolo de luta por mais respeito e justiça social para a população afrodescendente brasileira. Nas palavras da pesquisadora e educadora Anielle Franco, irmã de Marielle, em entrevista ao programa Roda Vida, em 2021, trata-se de um caso emblemático que expõe o frágil cenário democrático da política no Brasil e que, atualmente, tem reverberado ações que vão do "luto à luta".

negação, ou até mesmo na *glorificação* da história colonial, que não permite que novas linguagens sejam criadas; nem permite que seja a responsabilização, e não a moral, a criar novas configurações de poder e de conhecimento” (KILOMBA, 2019, p.12).

Em um dos carros, cuja alegoria foi intitulada *O sangue retinto por trás do herói emoldurado*, via-se uma suntuosa releitura do *Monumento às Bandeiras*², originalmente idealizado pelo escultor modernista Victor Brecheret (1894-1955). A obra representa iconograficamente os portugueses, homens brancos em posição equestre, e os povos negro e indígena, puxando uma canoa de monções como força de trabalho.

Contrastado por ouro e sangue, o ‘antimonumento’ proposto pela Mangueira apresentava *pixos* com palavras como “ladrões”, “assassinos” e “tamoios”. A alegoria fazia alusão direta às manifestações realizadas por lideranças indígenas e que ocorreram em outubro de 2013 contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 215/2000, que propôs alterações nas leis de demarcação dos territórios que, a esses grupos, são de direito. Na época, como um ato simbólico de enfrentamento ao poder instituído, no contexto das tessituras urbanas da cidade de São Paulo, os manifestantes também inscreveram frases como “bandeirantes assassinos”, bem como faziam menção expressa ao nome do projeto na superfície de granito do que é considerado um dos monumentos mais emblemáticos da capital paulista, símbolo de uma narrativa de memória erigida pelo Estado brasileiro.

No decorrer da apresentação, via-se, também, estandartes com bandeiras estampadas com os rostos de importantes protagonistas afrodescendentes que se integram à história do Brasil, como Carolina Maria de Jesus (1914-1977), célebre escritora brasileira moradora da favela do Canindé; José Bispo Clementino dos Santos (1913-2008), mais conhecido como *Jamelão*, que foi engraxate e vendedor de jornais impressos, voz símbolo do Morro da Mangueira; e Marielle Franco, que teve seu nome inscrito em placas de rua massivamente reproduzidas e distribuídas para os/as foliões/ãs nas arquibancadas populares no disputado sambódromo.

² Popularmente conhecido como ‘empurra-empurra’, atualmente situado nas imediações que contornam o Parque Ibirapuera, o monumento foi inaugurado em 1953, em antecipação às comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo (1954), como uma homenagem do Estado aos “grandes” feitos dos “heróis” bandeirantes que conquistaram os territórios do interior do país no período colonial, entre os séculos XVII e XVIII.

Nas placas, liam-se as frases: “Marielle Franco - Mulher negra, favelada, LGBT e defensora dos direitos humanos. Brutalmente assassinada em 14 de março de 2018 por lutar por uma sociedade mais justa”³. No texto de apresentação da proposta de enredo do desfile, o carnavalesco Leandro Vieira justifica a escolha da narrativa apresentada:

Ao dizer que o Brasil foi descoberto e não dominado e saqueado; ao dar contorno heroico aos feitos que, na realidade, roubaram o protagonismo do povo brasileiro; ao selecionar heróis dignos de serem eternizados em forma de estátuas; ao propagar o mito do povo pacífico, ensinando que as conquistas são fruto da concessão de uma princesa e não do resultado de muitas lutas, conta-se uma história na qual as páginas escolhidas o ninam na infância para que, quando gente grande, você continue em sono profundo.

[...] Levando em conta apenas pouco mais de 500 anos, a narrativa tradicional escolheu seus heróis, selecionou os feitos bravios, ergueu monumentos, batizou ruas e avenidas, e assim, entre o “quem ganhou e quem perdeu”, ficamos com quem “ganhou”. Índios, negros, mulatos e pobres não viraram estátua. Seus nomes não estão nas provas escolares. Não são opções para marcar “x” nas questões de múltiplas escolhas” (VIEIRA, 2019, p. 313).

O caráter transcodificador dessa linguagem artística instiga a experiência foliã do carnaval ao reconhecimento de novos vieses historiográficos para a controversa narrativa dos colonizadores europeus que, sob a outra face da história, também podem ser interpretados como os praticantes do massivo genocídio dos povos originários no sertão brasileiro entre os séculos XVII e XVIII.

Trata-se, portanto, da exposição dos fatos de um passado em diferentes versões que, numa perspectiva crítica e reflexiva, se aproxima da realidade contemporânea no Brasil, como a arena de disputa de poder que atravessa o caso do assassinato de Marielle Franco, cuja memória ‘sempre presente’ é evocada no samba verde e rosa da agremiação.

³ Ainda hoje a reprodução dessas placas é utilizada como representação de luta e resistência política em diferentes contextos no Brasil, especialmente para presentificar a memória de Marielle em contextos de oposição, que ensejam sentidos de uma antimemória, em logradouros que a homenageiam. Durante o período da campanha eleitoral de 2018, foram divulgadas imagens nas redes sociais dos candidatos à deputado estadual no Rio, Rodrigo Amorim e Daniel Silveira do PSL, em que seguravam de forma celebrativa uma placa quebrada que levava o nome de Marielle, a mesma foi considerada por ambos como um ato de vandalismo à praça da Cinelândia, oficialmente intitulada Praça Floriano; situada no bairro de Pinheiros, na zona oeste de São Paulo. O “Escadão Marielle Franco” também foi vandalizado com tinta vermelha em julho de 2021. Sobre sua imagem estampada nas paredes da escadaria foi pichada a frase “Viva Borba Gato”, além dos números “666”, que remetem a grupos neonazistas.

Diante disso, não estaria a Mangueira propondo uma narrativa curatorial em que a edição das imagens de diferentes temporalidades confronta os sentidos de uma historiografia hegemônica ainda circunscrita no imaginário social brasileiro?

O contraste ocasionado pela montagem e remontagem dessas imagens assume uma grafia estética de uma contramemória ou, mais detidamente, de uma poética ‘antimonumento’, na medida em que “bordeja junto ao público folião a escrita de uma história a contrapelo, um friccionamento das verdades absolutas que ocultam os sentidos de conflito e de violência que permeiam a nossa história” (GILROY, 2001, p. 22), tal como também propõe a abordagem defendida pelo filósofo alemão Walter Benjamin em sua obra *Teses sobre o conceito de História*. Em relação à arbitrariedade dos vestígios da cultura material, o autor defende a concepção de que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1940, tese VII).

A tentativa de construção crítica de uma história outra para o Brasil não é recente, tampouco menos discutida, especialmente no campo disciplinar da História⁴. Contudo, por qual motivo ainda perdura a evocação e a celebração públicas da memória dos algozes da barbárie do ‘Novo Mundo’? Esses ‘heróis’, em suas formosas estátuas equestres, que ainda hoje ocupam os espaços públicos das nossas cidades, majoritariamente, foram erguidos sob a anuência do Estado, fato que confere sentidos de legitimidade às práticas de saqueamento, escravização e dizimação dos povos indígenas e afro-diaspóricos, que ocorreram no período dos “descobrimentos” e que, na contemporaneidade, resultam em marcas traumáticas determinadas pelo sistema capitalista, iniciado ainda nos primórdios da colonização do frutífero mundo novo (HARTMAN, 2021).

O caso da Mangueira nos indicia algumas transformações culturais em torno dos processos de feitura da memória coletiva que, na contemporaneidade, intermediam estratégias políticas para contrapor os sentidos do poder hegemônico instaurados no imaginário social da coletividade. Intervenções artísticas dessa natureza ressaltam a permanente existência dos vestígios materiais dos dispositivos

⁴ No campo da historiografia, a história tradicional passou a ser confrontada no final da década de 1920 por um movimento historiográfico francês chamado “Movimento dos Annales”. Assim, novos atores, para além dos grandes monarcas e representantes das instituições de poder, passaram a ser considerados sujeitos históricos para as narrativas acadêmicas. Já na década de 1960, outro movimento historiográfico contribuiu para a consolidação do lugar do “humano comum”, sendo considerado o movimento da “história vista de baixo”, buscando explorar a vida, os costumes e as tradições dos que comumente são esquecidos: grupos escravizados, trabalhadores, mulheres etc.

coloniais de poder que podem ser tomados como bens fundamentais para o refazimento das narrativas de memória frente às demandas sociais do presente.

Outras percepções que nutrem a realização desta pesquisa vinculam-se às experiências que vivi durante a realização da minha graduação em Museologia, circunstância na qual tive a oportunidade de integrar, por alguns anos, como bolsista de iniciação científica, o grupo de trabalho do projeto *História, herança cultural e temporalidade: conhecimento e imaginário museológico*.

O trabalho realizado pelo grupo de pesquisa visava analisar como a articulação do tempo histórico se manifesta em diferentes experiências museológicas, sobretudo aquelas que se utilizam da cultura material para a construção das narrativas de memória – objeto primordial para o trabalho da história. Para a sua fundamentação teórica, recorreu-se ao conceito de ‘regimes de historicidade’, compreendido pelo historiador francês François Hartog⁵ como a forma como “a sociedade lida com o passado; como organiza a experiência do tempo, criando uma articulação entre passado, presente e futuro” (HARTOG, 2015, p.11).

Dentre os casos investigados, a exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional (MHN), também situado na cidade do Rio de Janeiro, foi uma das experiências museológicas que me provocaram algumas inquietações em relação às ausências de conflitos expressas na narrativa histórica da proposta curatorial reformulada em 2012, projeto ocorrido em comemoração aos 90 anos de existência do museu. Na época, o percurso narrativo apresentava, de forma linear e cronológica, uma sucessão de fatos históricos do Brasil, na tentativa de enredar os marcos de constituição da nação brasileira. Mesmo com uma representativa seleção do acervo, a exposição comprometia-se, majoritariamente, com a memória dos heróis e o passado glorioso da presença da monarquia no Brasil, aspecto que a manteve arraigada às bases fundantes da própria história de origem da instituição.

Para a pesquisadora Myriam Sepúlveda, o MHN “nasceu preocupado em delimitar o perfil da nação brasileira a partir de um forte cunho militarista” (SANTOS, 2006, p. 21), particularmente por influência dos ideais de Gustavo Barroso, principal fundador do museu, que esteve à frente da instituição por mais de 30 anos, entre 1922 e 1959. Dentre algumas pesquisas realizadas sobre o nascimento do museu e

⁵ Sobre o conceito de *regime de historicidade* ver HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo* (2015).

o papel que Barroso desempenhou na instituição para a construção de uma suposta identidade brasileira, nota-se o seguinte consenso:

Gustavo Barroso sempre demonstrou profunda preocupação com a conservação das tradições nacionais que, por suas medidas enquanto político – a exemplo da proposta de lei para nomear o 1º Regimento de Cavalaria do Exército de Dragões da Independência –, e por seus artigos como *Culto da Saudade*, estavam alicerçadas na valorização do Estado como protetor da nação, do exército como guardião da pátria e das heranças lusófonas como germes de nossa civilização. (COELHO, 2010, p. 31).

É nesse contexto que o ‘culto da saudade’, instituído como paradigma curatorial no MHN por longos anos, parecia-me não conceder espaço para outros vieses de interpretação e para a exposição de fatos dissidentes da história do Brasil, especialmente por meio das coleções artísticas e demais objetos museológicos, como a perspectiva crítica acerca das diferentes nuances culturais e sociais nas terras do pau-brasil advindas da diáspora africana. Dessa forma, interessava-me a composição da concepção conceitual do desenho expositivo e os procedimentos operacionais de seleção e exibição do acervo, aspectos que podem ou não corroborar a perpetuação dos discursos hegemônicos de poder no campo do patrimônio cultural, sobretudo no que diz respeito à discursividade empreendida nos diferentes segmentos de atuação dos museus, sejam eles de viés histórico, artístico e/ou científico.

Em contraposição à experiência vivida na exposição de longa duração do MHN, entre 2016 e 2017, durante a realização de um intercâmbio universitário na Escola de Artes da Universidade de Évora, em Portugal, tive a oportunidade de experienciar dois processos de composição de exposições em que foi possível aguçar a minha percepção sobre outras maneiras de conceber, exibir e narrar o tempo histórico, especialmente de forma relacional e friccional, por meio das aproximações possíveis de serem estabelecidas entre a arte contemporânea e os objetos históricos em um dado contexto de fruição espaço-temporal.

O primeiro deles diz respeito à programação da exposição *Vantagens e desvantagens da história para a vida*, ocorrida em 2016, no Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida, sob a curadoria de Paulo Pires do Vale. Considerada pelo curador como uma ‘exposição-ensaio’, a proposta conceitual teve como ponto de partida as leituras do texto *Segunda Consideração Intempestiva*, de

1874, em que o filósofo alemão Friedrich Nietzsche também discute o conceito de história, relacionando-o à epistemologia da vida. Ao nos apresentar o folder da exposição, que trazia sua proposta curatorial, Vale introduz sua interpretação sobre o passado e o presente:

A História é a grande mestra da humanidade: devíamos aprender com ela para não repetir os erros, corrigi-los, melhorar; o conhecimento do passado, o patrimônio, a memória coletiva e pessoal são fundamentais para compreendermos a identidade de um povo ou de uma pessoa; é necessário pesquisar a tradição para podermos resgatar o que ficou esquecido e que, por tão antigo, é, hoje, novo – na história há muitas promessas por cumprir; o ponto de vista histórico permite relativizar o presente, habitualmente exagerado, para o bem ou para o mal, e também pôr em causa falsas idades de ouro ou paraísos prometidos.

[...] Temos que evitar a “doença histórica” que não estimula a vida; o conhecimento meramente artificioso do passado que paralisa a ação. Neste sentido, o passado pode ser um fardo – e o tempo, um peso que recorda, permanentemente, que somos mortais. É preciso dominar o tempo e aprender a esquecer para experimentar a alegria do presente, como uma criança que brinca e para quem nada mais tem importância: “toda a ação exige o esquecimento – escreveu Nietzsche –, do mesmo modo que toda a vida orgânica exige não somente a luz, mas também a obscuridade (VALE, 2016, n.p.).

A exposição, que ocupava todos os andares do edifício sede do Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio Almeida (CAC), apresentou produções artísticas contemporâneas e outros objetos históricos oriundos de diferentes coleções e instituições de salvaguarda patrimonial em Portugal, especialmente dos museus e arquivos situados em Évora.

Das paredes da escadaria que dava acesso às salas expositivas do edifício, via-se uma seleção de relógios antigos pertencentes ao Museu do Relógio de Évora. Em seguida, o conjunto nos direcionava para um cubo branco, cuja superfície do chão servia de base para a obra *Entrevistas* (1981), da artista plástica brasileira Anna Maria Maiolino. Diante das 70 dúzias de ovos espalhados pelo chão, era preciso desacelerar o corpo para pisar entre os *graúdos* sem quebrá-los, de modo que já não mais importava apenas a contemplação do tempo, como sugeriam os relógios presentes na escadaria anteriormente observados. Ativar o corpo em outro estado de vida, no tempo presente, era uma possibilidade para a criação de Maiolino. Vivenciar essa exposição foi um importante estímulo sensorial para a

minha compreensão crítica e reflexiva a respeito das disrupções temporais que a arte contemporânea é capaz de despertar, sobretudo no campo das narrativas curatoriais dos museus e do patrimônio cultural.

Ainda em Portugal, tive a oportunidade de visitar brevemente a exposição *Atlântico Vermelho*, com obras da artista Rosana Paulino. Importa-me, aqui, narrar as primeiras impressões ao visitar essa exposição, pois foi o momento em que também pude vivenciar, pela primeira vez, a presença desse monumento na cidade lisboeta. Recordo-me de que, ainda do lado de fora, fui apanhado por alguns amigos brasileiros que, naquele instante, cantavam a música *Não foi Cabral*, da cantora de funk MC Carol, em que a artista narra:

Professora me desculpe/ Mas agora vou falar/ Esse ano na escola/ As coisas vão mudar/ Nada contra ti/ Não me leve a mal/ Quem descobriu o Brasil/ Não foi Cabral/ Pedro Álvares Cabral/ Chegou 22 de abril/ Depois colonizou/ Chamando de Pau-Brasil/ Ninguém trouxe família/ Muito menos filho/ Porque já sabia/ Que ia matar vários índios/ Treze Caravelas/ Trouxe muita morte/ Um milhão de índio/ Morreu de tuberculose/ Falando de sofrimento/ Dos tupis e guaranis/ Lembrei do guerreiro/ Quilombo Zumbi/ Zumbi dos Palmares/ Vítima de uma emboscada/ Se não fosse a Dandara/ Eu levava chicotada. (CAROL, 2005).

Contudo, no interior do monumento, a mediação estética, espacial e, por que não, historiográfica dos trabalhos de Rosana Paulino acionou gatilhos sobre os diferentes momentos em que vi e ouvi concepções controversas a respeito do passado colonial que aproxima, cultural e historicamente, Brasil e Portugal, especialmente alguns discursos acadêmicos empreendidos em determinados cursos dos quais tive a oportunidade de participar na Universidade de Évora. *Atlântico Vermelho* despertou-me para a linguagem artística decolonial de Paulino, assim como de outros/as artistas contemporâneos/as de origem afrodescendente que também propõem discutir questões das quais atualmente me alimento para ler e construir um mundo outro.

A partir dessas vivências, surgiu a necessidade de compreender outras experiências espaço-temporais, como o aprofundamento no trabalho de Paulino, que utiliza as imagens do passado e os artefatos da memória como estratégias de transcodificação para a construção democrática de novos discursos empreendidos nos museus e nos demais espaços extramuros de extroversão patrimonial. Justamente por acreditar na potência criativa e transformadora da arte, optei por

ampliar essa investigação para o mundo das artes, na tentativa de compreender, por meio da estética, os métodos de reelaboração e apresentação crítica da memória, entendendo-a como potência de transformação e de tensionamento das verdades absolutas que imperam em determinadas ordens sociais.

As questões aqui levantadas têm se manifestado e ganhado força em alguns casos de projetos curatoriais e práticas artísticas cujos mecanismos de linguagem também passaram a nutrir a fase exploratória que antecedeu a presente pesquisa, como a afiada produção contemporânea de artistas como Davi de Jesus Nascimento, Djambe da Silva, Grada Kilomba, Jaime Lauriano, Kara Walker, Kiluanji Kia Henda, Yhuri Cruz e tantos/as outros/as profissionais das artes cuja produção artística também enseja sentidos de uma poética ‘antimonumento’, de uma contramemória. É a partir dos (des)enquadramentos da arte que tomo a questão da memória social como um complexo e inesgotável campo de investigação e de experimentação, na tentativa de compreender “a sua natureza não somente transdisciplinar, como também polissêmica e transversal” (GONDAR, 2005, p.12).

Neste trabalho, interrogo-me sobre as formas não convencionais de musealização da memória, no intuito de contrapor os sentidos canônicos dos espaços museais e patrimoniais, assim como de outros tantos lugares em que são exibidos e legitimados os discursos da arte, norteando-me a partir das seguintes questões:

- a) Como a arte contemporânea utiliza os vestígios do passado para introduzir novas perspectivas de interpretação e mediação dos discursos coloniais ainda hoje empreendidos nos museus e no campo do patrimônio cultural?
- b) Como podemos nos valer dos artifícios da memória para a extroversão democrática do patrimônio cultural nos espaços públicos das cidades?
- c) Qual papel a obra de Rosana Paulino desempenha em relação aos tensionamentos da memória no contexto das atividades operacionais do patrimônio cultural, especialmente no caso do *Padrão dos Descobrimentos*?
- d) Quais são as abordagens metodológicas que a *práxis* artística de Paulino utiliza para contrapor os discursos hegemônicos dos museus e do patrimônio cultural?

A partir das discussões e problematizações elencadas junto à minha orientadora de pesquisa, Prof.^a Dr.^a Rita Lages Rodrigues, optei por realizar um estudo de caso sobre a exposição *Atlântico Vermelho*, que primeiro ocorreu em

2016, na Galeria Superfície, em São Paulo e; em seguida, em 2017, no *Padrão dos Descobrimentos*, em Lisboa.

Esta escolha não se deu somente pela minha incontornável admiração pelo trabalho de Paulino, mas também por se tratar de um estudo de caso que amplia a compreensão sobre os temas apontados nas questões acima elencadas, sobretudo em relação aos processos da memória coletiva relacionados ao campo das artes, dos museus e do patrimônio cultural. Além disso, o estudo revela um contexto emblemático frente à atual discussão que tem ocorrido em diferentes partes do mundo sobre a construção de novos meios de extroversão e mediação da presença dos monumentos coloniais erguidos nos espaços públicos das nossas cidades.

Durante o percurso prático da pesquisa, foram identificadas uma profusão de conteúdos disponibilizados na íntegra sobre a produção de Paulino, que nos revelam uma extensa bibliografia voltada para as discussões de gênero, em particular sobre a presença de mulheres artistas e curadoras que evocam trabalhos de autoria negra no sistema das artes visuais no Brasil. Desse modo, a problemática aqui proposta também interroga a efetividade dos discursos decoloniais empreendidos no campo do patrimônio cultural, sobretudo nas instituições museais, lugares onde a presença de corpos dissidentes sempre esteve relegada às margens, à noção de inferioridade, de exotificação e contraste para o enaltecimento narcísico da branquitude.

Dessa forma, compreendendo os monumentos históricos como importantes vestígios simbólicos das matrizes coloniais de poder, de modo que a presente pesquisa compromete-se com os caminhos adotados por uma artista que também é pesquisadora e educadora e cuja poética propõe uma releitura feminista, pedagógica e decolonial dos vestígios materiais do colonialismo existentes em países como Brasil e Portugal – dois territórios que, atravessados pelo oceano Atlântico, ainda apresentam marcas de um passado histórico profundamente traumático, encoberto socialmente por camadas de esquecimentos. Trata-se de um caso antigo que expõe o semblante de uma ‘amnésia cultural’ (ASSMAN, 2011).

Por fim, considero que esta investigação foi atravessada por alguns desafios metodológicos em decorrência da catástrofe mundial vivenciada por todos nós desde março de 2020, momento em que a pandemia nos impôs cautelosas medidas de proteção e prevenção dos casos de contaminação do *coronavírus* (covid-19). Realizar uma pesquisa de mestrado em Artes iniciada nesse contexto representou

um obstáculo a ser superado a cada dia vivido durante o confinamento ao qual fomos submetidos.

Por esse motivo, metodologicamente, as atividades previstas para a realização da pesquisa ocorreram de maneira remota, com a revisão bibliográfica, o levantamento dos dados sobre o *Padrão dos Descobrimentos* e a produção artística e acadêmica de Rosana Paulino, considerando especialmente a exposição *Atlântico Vermelho*. Esse processo gerou uma extensa clipagem, reunindo catálogos, folders, fotografias, ensaios críticos, artigos acadêmicos, reportagens, entrevistas e videografias sobre o monumento e os trabalhos da artista.

Na tentativa de não encerrar a discussão, mas ampliá-la, no dia 08 de dezembro de 2021, foi realizada uma entrevista, por meio de videochamada, com a artista que, de forma generosa, nos relata as diferentes nuances que contornaram a realização da exposição que, além de simbolizar um momento importante e de reconhecimento internacional de sua carreira, mantém em sua singularidade um diálogo crítico e reflexivo sobre a imagética de poder que representa o *Padrão dos Descobrimentos*. A transcrição dessa entrevista, o folheto contendo informações técnicas do *Padrão dos Descobrimentos*, bem como a brochura publicada por ocasião da inauguração do monumento em 1960, e a folha de sala da exposição *Atlântico Vermelho* estão inseridos ao final deste trabalho como apêndice e anexos.

O primeiro capítulo, intitulado *Monumentos: a memória construída no tecido urbano das cidades*, discute o conceito de monumento histórico como uma matriz colonial de poder, especialmente no contexto de formação dos estados nacionais modernos. Apresenta uma análise sobre as primeiras aparições da estatutária cívica nos espaços públicos das cidades, processo que, tanto no Brasil como em Portugal, conta com a atuação das primeiras escolas artísticas e de seus sectários. Ainda neste capítulo, é apresentada uma contextualização histórica do *Padrão dos Descobrimentos*, bem como uma possível leitura acerca de sua imagética e simbologia estética.

O segundo capítulo, intitulado *Impulso Historiográfico na prática artística de Rosana Paulino*, expõe uma análise crítica da *práxis* artística de Rosana Paulino que, em sua faceta de artista-historiadora, propõe disrupções temporais sobre as narrativas hegemônicas empreendidas contemporaneamente no campo dos museus e do patrimônio cultural, tomando como estudo de caso a exposição *Atlântico Vermelho*, ocorrida em 2017, no Padrão dos Descobrimentos.

O terceiro capítulo, intitulado *Por uma pedagogia decolonial do patrimônio cultural*, relaciona a noção de pedagogia decolonial ao conceito de poética antimonumento. São ressaltadas características que se manifestam em *Atlântico Vermelho*, sobretudo em sua proposição curatorial de revisão interpretativa das imagens, contextualizando-as como fonte documental, além de focalizar o processo metodológico de planificação museográfica da exposição como um meio de decolonizar o potencial institucional de extroversão do patrimônio cultural.

2 MONUMENTOS: A MEMÓRIA CONSTRUÍDA NO TECIDO URBANO DAS CIDADES

O espaço público das cidades, em seu constante processo de transmutação, oferece-nos ao olhar variações estéticas compostas por grandes vãos, pequenos estreitos, ruas e travessas, edificações altas e baixas, aparições cromáticas da luz e da sombra, aglomerações e isolamentos de pessoas, como também nos indicia os vestígios do passado nos instantes do presente. Assim, a tessitura das cidades gradualmente se configura como paisagem cultural, como camadas subjacentes da política da memória nos espaços ora harmoniosos, ora conflituosos da urbe. Fato é que, em seus díspares contextos de aparição, especialmente no espaço público, “a memória social está inserida em um campo de lutas e de relações de poder, configurando um contínuo embate entre lembrança e esquecimento” (DODEBEI; GONDAR, 2005, p. 7).

Em embate ou em conciliação, a questão da memória se justapõe ao caso dos monumentos públicos no acalorado debate acerca da manutenção do patrimônio edificado do passado colonial na contemporaneidade. Em sua obra *Memória Coletiva*, de 1950, o sociólogo Maurice Halbwachs (2013) conceitua a memória coletiva como uma extensão da memória individual. Para o autor, a lembrança é fruto de um processo coletivo e está inserida num contexto social preciso. Dessa forma, entende-se que a memória individual não representa a totalização das lembranças do passado, necessitando, portanto, da contribuição coletiva para que as lacunas sejam preenchidas, podendo esse exercício ocorrer por intermédio da cultura material, até mesmo nos espaços públicos das cidades, como é o caso dos monumentos históricos.

Assim como os museus, bibliotecas, arquivos, dentre outros equipamentos que favorecem a vivência de experiências sociais que operam a política da memória, monumentos são como rastros de ideias e ideais, ilustram o trabalho de edição da história sobre a memória, ritualística da rememoração. São também o desejo de perpetuação de determinados fatos históricos, dos marcos que alguém elege como importantes de serem preservados em nome de uma determinada ordem social. No ensejo de celebrar o poder instituído, agem como semióforos que

aglutinam a representação do tempo no espaço, o cariz e a identidade que um determinado grupo mantém e difunde sobre si na convivência do seu inconsciente coletivo.

Na obra *O Culto Moderno dos Monumentos*, escrita no começo do século XX, o historiador Alois Riegl (2014) também nos chama a atenção para o fato de que podemos interpretar os monumentos por intermédio de duas categorias: o ‘monumento intencionado’, que está relacionado à finalidade de celebrar um evento ou uma personalidade, e o ‘monumento não intencionado’, que seria um objeto ou uma construção realizada, inicialmente, com outra função e a qual, posteriormente, é imbuído de valor histórico e/ou artístico – ações essas que estão relacionadas às práticas comumente aplicadas para assegurar a salvaguarda de um determinado bem no campo do patrimônio cultural. Nesse sentido, compreende-se que “toda materialidade do passado pode ser convertida em testemunho histórico, sem necessariamente ter sido criada para cumprir a função de memorização” (CHOAY, 2001, p. 26).

Concomitantemente, para o historiador Jacques Le Goff, “o termo em latim *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que manifesta uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*)” (1996, p. 355). Alargando o conceito para o sentido de documento, Le Goff acrescenta que a ideia de monumento está ligada a tudo aquilo que pode ser remetido ao passado para promover a continuidade do ato de recordar. Para o autor, o monumento seria, portanto, um documento que se transforma em legado do passado para a construção da memória coletiva, vinculando-se ao poder de perpetuação das sociedades consideradas históricas.

Por sua vez, o documento está atrelado à finalidade de testemunho que, no final do século XIX e início do século XX, adquire, com a escola histórica positivista, o papel de fundamentação dos fatos históricos. Dessa maneira, o conceito adquire contornos amplos, não se restringindo à escrita – especialmente se considerarmos que essa última foi utilizada “como um fator de exclusão para colocar muitos povos à margem da história em função da inexistência de documentos escritos em suas culturas” (DIAS; GAMBOA; RIBEIRO, 1995, p.16).

O documento, seja na forma de objeto, imagem ou como registro escrito, é o resultado da seleção de narrativas, da elaboração de forma consciente ou inconsciente da história. É algo que perdura no tempo de forma seletiva, como a

própria funcionalidade do monumento, que é o resultado de um esforço voluntário ou involuntário de um determinado presente empenhado em impor às gerações futuras imagens editadas do passado. O monumento-documento, segundo nos indicia Le Goff (1996), está sujeito ao exercício de montagem e remontagem das imagens do tempo.

Somando-se a isso, na reflexão apresentada por Françoise Choay, em *A Alegoria do Patrimônio*, “o sentido original do termo em latim, *monumentum*, provém de *monere*, palavra que atribui sentido de “advertir” e “lembrar”, aquilo que traz à lembrança alguma coisa” (2001, p.17). Choay (2001) pondera que os monumentos agem de forma afetuosa sobre a percepção do indivíduo em relação à sua noção de pertencimento na coletividade, fator que contribui para a permanência da organização social do grupo ao qual está inserido, promovendo lembranças e esquecimentos que parecem ser comuns a todos. Para a autora,

[...] a especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida que pode, de certa forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar” (CHOAY, 2001, p. 18).

No século XIX, a aparição dos monumentos históricos nos espaços públicos associa-se às bases fundantes dos estados nacionais, tendência que remonta às etapas de consolidação da história do colonialismo no Ocidente. Estátuas celebrativas dos chefes de Estado, assim como representações alegóricas que evocam os seus lemas de governança, especialmente de exotificação e a subalternidade dos povos dominados, além dos padrões preestabelecidos da representação personalista do poder instituído, dão forma e conteúdo para a construção dos espaços cívicos no cotidiano da urbe.

Compromissados com a necessidade de ‘educar’ as nações, os monumentos dessa época adotaram a linguagem escultórica como uma maneira de compor estruturas narrativas, de forma que todos que os observam possam realizar uma leitura comum dos sentidos operados. Essa questão é transposta para a forma como eram concebidos, seguindo uma lógica formal escultórica mediante o

estabelecimento de estruturas narrativas como as que o historiador Paulo Knauss nos descreve abaixo:

Os elementos da composição, como o local escolhido; soco, pedestal ou base; inscrições, insígnias ou alegorias; e estátua, dorso ou busto – formavam uma estrutura narrativa em torno de um espaço, de um tempo e do protagonista de determinada ação, tratada figurativamente por alegorias ou emblemas, qualificando a representação escultórica do fato histórico. Essa estrutura narrativa explicita uma operação historiográfica peculiar, selecionando os elementos a serem recordados e produzindo o esquecimento de outros elementos, constitutivos do contexto histórico de referência, sustentando, assim, a memória construída" (KNAUSS, 2003, p.409).

As escolas de formação artística do século XIX desempenharam papel central para o fortalecimento da aparição dos monumentos históricos, fator que contribuiu para a massiva produção da estatuária oficial destinada aos espaços públicos das cidades coloniais na América Latina e nos demais territórios colonizados pelos europeus. No Brasil, a aparição dos núcleos de formação acadêmica ocorreu mediante a aparição de artistas e professores estrangeiros advindos majoritariamente da França, país que marca sua influência cultural no território brasileiro.

A permanência desses grupos em solo estrangeiro correspondia à alta demanda da corrida imperial por reconhecimento das riquezas naturais das terras do 'Novo Mundo', no intuito de documentar e explorar esses recursos. Dessa forma, artistas, cientistas e organizações religiosas que se estabeleceram nesses territórios tornaram-se os principais responsáveis pela catequização dos princípios de 'civildade' nas terras dos povos autóctones e de seus descendentes, fator que corroborou a construção fragmentada das narrativas de memória que são apresentadas sobre esses grupos, não abarcando sua diversidade cultural, nem as variações de sua identidade étnica.

A atuação dos primeiros escultores na produção dos monumentos intencionados para os espaços públicos está relacionada essencialmente às práticas de financiamento do Estado, visando ao fomento da arte como instrumento de doutrinação ideológica. No contexto brasileiro, esse foi um meio encontrado para legitimar a formação do Estado Nacional do regime político do Segundo Reinado, por exemplo.

Como um caso emblemático, vale recordarmo-nos da encomenda orquestrada por Dom Pedro II que, em 1854, solicitou a construção de uma estátua equestre para representar seu pai, Dom Pedro I, a ser implantada na Praça Tiradentes, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Considerada a primeira escultura pública do Brasil, a estátua foi erguida em celebração à data que, na época, comemorava a Proclamação da Independência do país. O projeto aprovado mediante concurso público e intitulado *Independência ou Morte* foi, então, apresentado pelo artista brasileiro João Maximiano Mafra. O monumento construído ilustra Dom Pedro I em posição equestre, sustentado por quatro representações indígenas, em alusão às águas do Rio São Francisco, do Rio Madeira, do Rio Amazonas e do Rio Paraná.

As esculturas em bronze que compõem a narrativa visual de *Independência ou Morte* foram modeladas e fundidas em Paris, por Louis Rochet, escultor francês especialista na produção de monumentos equestres e o responsável por idealizar a composição estética das esculturas que estão dispostas no monumento. A elaboração artística se deu mediante alguns rascunhos produzidos durante as expedições realizadas pelo escultor em território brasileiro que, no contato com as populações indígenas, rascunhou a sua percepção sobre as distinções étnicas dos grupos encontrados nas regiões adentradas.

Para dar lugar à estátua equestre de Dom Pedro I, no logradouro em que o monumento foi erguido, suprimiram-se os vestígios do antigo pelourinho do Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes. Tornando-se um rastro histórico, à mercê da escassez de vestígios documentais, a construção erguida para doutrinar a noção de poder e castigar quem era contra a sua instituição ainda pode ser observada na litografia da *Aceitação provisória da Constituição de Lisboa*, do álbum *Brasil Pitoresco*, de Jean-Baptiste Debret, publicado em 1839. Nessa obra, o que se observa imediatamente no centro de um dos largos mais antigos do Rio de Janeiro é a coluna de granito com uma esfera armilar feita de cobre dourado que, sobre o capitel, apoia-se em duas pequenas forcas de ferro, representando o direito de alta justiça exercido pelo remanescente império português. Traçando um paralelo com a simbologia da colonização do ‘Novo Mundo’, essa esfera foi comumente utilizada como um instrumento astronômico imprescindível para as navegações da época.

Historicamente, a esfera armilar foi utilizada como um dos emblemas do rei de Portugal e Algarves, Dom Manuel I, além de ter sido um dos elementos principais

na composição do brasão militar português desde o século XV. Durante o período das grandes navegações, o artefato foi um instrumento importante para a imagem de Portugal, sendo absorvido como um símbolo da tecnologia náutica para os portugueses, embora sua aparição mais antiga tenha surgido no leste asiático, tendo os chineses já conhecido o objeto durante a dinastia *Han*. Na colonização, a esfera passou a estar presente nas bandeiras das várias colônias lusitanas, como o Brasil.

Figura 1 – Imagem da litografia “*Acceptation provisoire de la constitution de Lisbonne, à Rio de Janeiro, en 1821*”



Fonte: Jean-Baptiste Debret, de 1839. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A idealização e a construção dos monumentos, símbolos e alegorias, o cariz predominante da arte do século XIX, traduzia-se, dessa maneira, em lugares de memória voltados para a identificação ou a afirmação dos valores culturais das nações dessa época (FERNANDES, 2006). Sobre a função e os sentidos evocados pelos monumentos históricos, entendendo-os como matrizes coloniais de poder, para o filósofo e historiador Achille Mbembe (2020),

[...] as estátuas e os monumentos coloniais não eram, em primeiro lugar, artefatos estéticos destinados ao embelezamento das cidades ou do quadro da vida em geral. Tratava-se, ao fim e a cabo, de manifestações de absoluta arbitrariedade. As potências de branqueamento eram a extensão escultural de uma forma de terror racial. Ao mesmo tempo, eram a expressão espetacular do poder de destruição e de encobrimento que, do princípio ao fim, anima o projeto colonial⁶ (MBEMBE, 2020, n.p.).

Por outro lado, estendendo a reflexão aqui proposta para além das disputas das narrativas de poder que ocorreram e ainda ocorrem nos territórios que estiveram sob o domínio da colonização, nota-se que, até a metade do século XX, é recorrente o uso dos monumentos históricos como veículos de propaganda ideológica para a manutenção da influência do Estado em diferentes partes do mundo, especialmente no continente europeu. Nesse período, em meio às influências da Primeira e da Segunda Guerra, os monumentos passaram a ser utilizados como instrumentos de memorização para a vivência do luto em que parte das nações europeias se encontrava. Contudo, posteriormente, eles também foram utilizados para manter o controle social, como um meio de condicionar o comportamento individual e coletivo das nações de forma totalitária.

Como o caso do *Padrão dos Descobrimentos* em Portugal, monumento erguido em uma das extremidades do oceano atlântico, cuja narrativa também remonta à história das invasões para a formação das colônias, além de exteriorizar significados de dominação e manifestação de poder relacionados às narrativas de memória do império português. Não por acaso, em 08 de agosto de 2021, o monumento amanheceu com a mensagem “*Blindly sailing for monney [sic], humanity is drowning in a scarllet [sic] sea lia [sic]*” que, traduzida para o português, pode ser interpretada como “Velejando cegamente por dinheiro, a humanidade afunda-se num mar escarlate”⁷.

Entendido como um ato de vandalismo por diferentes segmentos da população portuguesa, bem como pelos canais de comunicação que veicularam a notícia, sob a ótica da legalidade, o ocorrido foi tratado como um crime praticado

⁶ Trecho extraído da tradução livre sem paginação de Juliana de Moraes Monteiro e Carla Rodrigues. Ver: <https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>. Acesso em: 08 ago. 2022.

⁷ Para mais informações sobre o ocorrido, ver: <https://www.publico.pt/2021/08/08/local/noticia/padrao-descobrimentos-vandalizado-mensagem-ingles-1973480>. Acesso em: 08 ago. 2022.

contra o patrimônio público. Contudo, cada vez mais, determinados segmentos progressistas da sociedade têm despertado sua atenção para uma leitura outra da grafia estética das matrizes coloniais de poder que ainda perduram no presente, sendo esse mais um caso que evidencia o campo sensível das disputas de narrativas de poder no qual os monumentos se inserem. Não estando isentos, desse modo, do olhar crítico sobre a noção historiográfica que emana da contemporaneidade, mesmo com toda a pompa e circunstância que oblitera as centenas de caravanas de viajantes que carregam consigo, sob a forma de *souvenir*, a imagem afetuosa que a apropriação do capital constrói passivamente sobre as narrativas do colonizador.

Figura 2 – Imagem da pichação realizada no Padrão dos Descobrimentos, em 08 de agosto de 2021.



Fonte: Fotografia de António Cotrim.

2.1 Exposição do Mundo Português: a origem do Padrão dos Descobrimentos

A *Exposição do Mundo Português* foi um evento realizado em 1940 nas imediações da freguesia de Belém, em Lisboa, que ocorreu em pavilhões situados na margem direita do rio Tejo, alguns deles erguidos especialmente para a ocasião.

A mostra demandou todo um mecanismo de intervenção urbanística para a sua realização, que foi integrada à preexistência de três elementos históricos emblemáticos para a paisagem do logradouro em que foi alocada: de uma ponta, a Torre de Belém; ao fundo, o Mosteiro dos Jerônimos e; em outra extremidade, a Praça da Coluna Neomanuelina, que carrega a estátua de Afonso de Albuquerque.

Essa exposição é apontada pelos estudos das histórias das exposições em Portugal como um dos maiores acontecimentos de cunho político e cultural ocorrido no período atuante do Estado Novo no país, além de representar a consagração do plano de táticas ideológicas do regime ditatorial entre 1933 e 1974 em Portugal, tendo António de Oliveira Salazar como um dos principais protagonistas políticos.

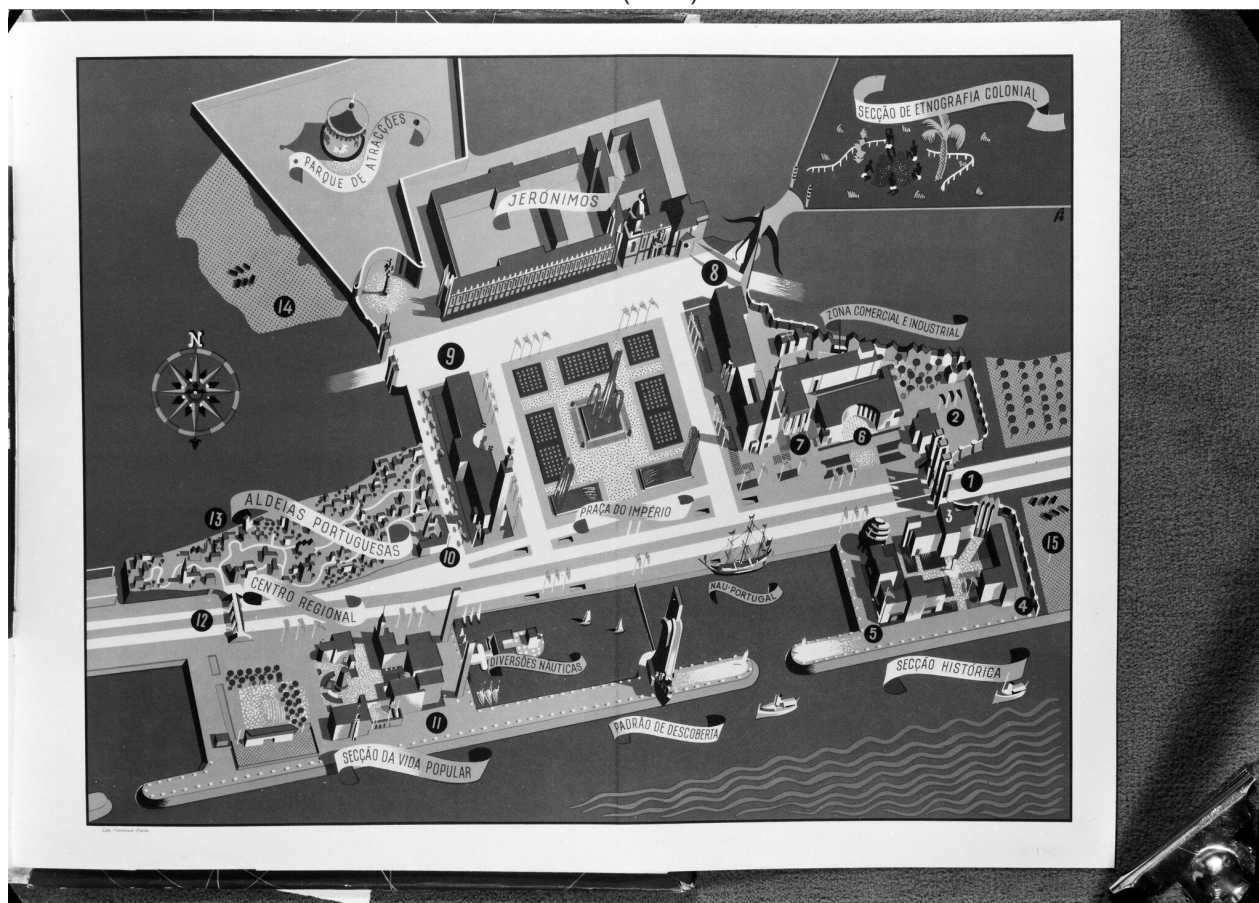
Durante 41 anos, a história de Portugal se manteve arraigada às marcas traumáticas de um governo autoritário, com ascendência nacionalista, colonialista e de inspirações de cunho fascista, que perdurou no mesmo período em que ocorriam os temperamentos catastróficos da Segunda Guerra Mundial, cenário que assombrava a estabilidade política tanto no continente europeu como em outras partes do mundo.

Por intermédio das narrativas apresentadas em cada um dos seus pavilhões, a mostra expressava uma visão conservadora a respeito da memória coletiva portuguesa que, ao exaltar o seu passado nacional, dava ênfase à imagem de Portugal como uma grande potência ultramarina. A justificativa para tal realização se deu em função de uma dupla comemoração da época: oito séculos depois de 1140, data entendida como a da Independência Nacional de Portugal, e três séculos passados da Restauração da Independência de 1640. Desse modo, entre as décadas de 1930 e 1940, assistiu-se, no país, a um período de afirmação e consolidação dos ideais arquitetados por Oliveira Salazar em detrimento do “fortalecimento da imagem do Império português, durante o qual os aspectos tangíveis ou intangíveis do território desempenharam um papel preponderante para a restauração material, moral e nacional de Portugal” (CORREIA, 2018, p.190).

Segundo dados encontrados no sistema de pesquisa online da *Biblioteca de Arte Gulbenkian*, os locais em que ocorreu a exposição correspondiam a uma seleção curatorial pautada por três eixos temáticos: história, etnografia e mundo colonial. Dentre os edifícios mais conhecidos, destacam-se o da *Honra e de Lisboa*, da *Fundação, Formação e Conquista*, da *Independência*, dos *Descobrimentos*, da *Colonização*, dos *Portugueses no Mundo* e, ligada a este, o pavilhão *Portugal de*

1940; de etnografia com os pavilhões da *Reconstrução das Aldeias Portuguesas*, da *Vida Popular*, do *Colonial*, com a reprodução da vida ultramarina, e o *Pavilhão do Brasil*, sendo este último o único país lusófono convidado a se integrar à mostra, com a participação da exposição do Museu Histórico Nacional, realizada por Gustavo Barroso, então diretor do museu no Brasil. Nas imediações aquáticas da Torre de Belém, foram erguidas estruturas efêmeras para posicionar uma caravela portuguesa, além do primeiro protótipo escultórico também apresentado ao grande público do *Padrão dos Descobrimentos*.

Figura 3 – Planta geral dos pavilhões da *Exposição do Mundo Português*. Perspectiva de Fred Kradolfer (1940).



Fotógrafo: Mário Novais. Data da produção da fotografia original em 1940.
Fonte: Acervo fotográfico da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Por outro lado, a exposição também reluziu ostensivamente o seu posicionamento despótico em relação às condições de subalternidade a que diferentes povos foram acometidos em detrimento das 'conquistas' do antigo império português. Para recriar, de forma cenográfica, o cotidiano dos povos dos territórios

‘descobertos’ foram utilizadas imagens do documentário⁸ realizado por António Lopes Ribeiro, de 1940 – fonte documental em que o autor narra e exhibe em imagens *p&b* a narrativa curatorial que se encontrava nos pavilhões. Assim, a narração em *off*, realizada por Ribeiro [1940]/(2013), apresenta a seguinte interpretação do que se vê:

[...] recordava-se alguns dos mais significativos momentos da história colonial portuguesa, desde a fundação da cidade de Luanda, por Paulo Dias de Novais, até as viagens presidenciais do chefe de Estado, o ministro das colônias, em 1938 e 1939. Em três vitrais a ação missionária, a ordem de Cristo, ao serviço de Deus, figurava no transepto da capela da fé. Ao centro da nave venerava-se o diácono João de Brito, agora canonizado pelo Papa Pio XII. E a mesma fé, a mesma cruz que guiou os portugueses de quatrocentos, conserva-se em todo o território em que flutua a bandeira portuguesa, como vai nos mostrar a igreja das missões, erguida no centro paroquial da exposição em que todos os dias os indígenas vindos propositadamente dos quatro cantos do império ouviam missas. A piedosa obra das missões era salientada em dois dioramas “venha à nós os pequeninos” e “as irmãs de toda a gente”. Irmãs de caridade continuavam ao vivo a sua ação humaníssima ensinando os negros do centro colonial, que os visitantes podiam ver vivendo a sua vida cotidiana no ambiente das habitações apropriadas. Pessoas mandingas da Guiné tocavam, trabalhavam, escreviam em árabe, dançavam os seus animados batuques. Vemos uma família do Timor descendo da sua habitação lacustre. Em uma rua típica de Macau, os visitantes podiam ouvir uma cantora macaísta, autêntico típico (sic) da beleza exótica, e ver como se esculpem a arca de cânfora e apreciar outros exemplares da arte, senão portuguesa, oriundos da península de Macau, nossa colônia do extremo oriente. Em nossos pavilhões, se consagraram a cada uma de nossas províncias da África, da arte indígena, a caça, etc. [...] (RIBEIRO, 2013, n.p.).

⁸ Para assistir ao documentário, ver:

https://www.youtube.com/watch?v=2QdO6sXEOtI&ab_channel=FilmesJP. Acesso em: 08 ago. 2022.

Figura 4 – Fragmento de diorama da exposição apresentada no documentário *A Grande Exposição do Mundo Português*



Fonte: António Lopes Ribeiro, 1940.

Figura 5 – Fragmento de diorama da exposição apresentada no documentário *A Grande Exposição do Mundo Português*



Fonte: António Lopes Ribeiro, de 1940.

Figura 6 – Igreja em que eram realizadas as missas da exposição apresentada no documentário *A Grande Exposição do Mundo Português*



Fonte: António Lopes Ribeiro, 1940.

Figura 7 – Freira missionária com adolescentes apresentados no documentário *A Grande Exposição do Mundo Português*



Fonte: António Lopes Ribeiro, 1940.

Construía-se, assim, a pretensiosa imagem de uma nação detentora de majestoso império ainda em expansão, de um passado de grandes conquistas, precursor das rotas transatlânticas do 'Novo Mundo', além de expressar contemporaneidade em relação às tendências artísticas daquele momento, por intermédio da produção artística modernista que, nesse contexto, esteve a serviço dos desejos políticos do Estado, bem como da exotificação estética das culturas

presentes nos territórios colonizados. A mostra se manteve a serviço não apenas de uma suposta celebração da história nacional, mas ilustrava uma eficaz propaganda do regime de Salazar, no intuito de demonstrar sua eficiência tanto para a população portuguesa como para os olhares externos, especialmente dos territórios que foram, ou que na época ainda eram, colonizados por Portugal. Enfim, tratava-se de um meio de manifestação de poder político e econômico.

Mais especificamente, o projeto da exposição foi orquestrado pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Instituído nos primeiros 12 anos da atuação de Salazar como chefe de Estado, foi uma seção do governo que esteve sob a direção de António Ferro, um jornalista, publicitário e escritor que, no contexto da exposição de 1940, atuou como secretário da comissão nacional e executiva da mostra, também presidida por Alberto de Oliveira e Júlio Dantas. A comissão organizadora da exposição era composta por jornalistas, arquitetos, professores, artistas, historiadores, paisagistas, dentre tantos outros perfis de pesquisadores e profissionais importantes da época que contribuíram para a execução da proposta dos pavilhões onde ocorreram as apresentações artísticas, os congressos e as cerimônias oficiais do governo.

Entre as décadas de 1940 e 1950, no contexto do pós Segunda Guerra Mundial, o Estado português estabeleceu uma política que visava à manutenção de territórios coloniais em África e Ásia, pois existia um temor de que novas concepções liberalizantes dos antagonismos nacionalistas se difundissem. Diante disso, a administração salazarista visou enaltecer as conquistas ultramarinas e fortalecer a identidade coletiva, amparada em um legado civilizatório, por meio de intensa propaganda nacional.

O aparelho de Estado salazarista buscou aliados para fundamentar sua ideologia, o que justifica o convite realizado pelo ministro Sarmiento Rodrigues ao intelectual brasileiro Gilberto Freyre que, na época, chegou a realizar uma viagem de sete meses para conhecer todo o território português. Assim, os fascistas se apropriaram das interpretações de Freyre acerca do processo de colonização brasileiro. De acordo com a análise freireana, a integração portuguesa com os trópicos fomentou um novo tipo de civilização:

[...] o que denominamos 'civilização lusotropical' não é, biossocialmente considerada, senão isto: uma cultura e uma ordem social comuns à qual

concorrem, pela interpenetração e acomodam-se a umas tantas uniformidades de comportamento do Europeu e do descendente e do continuado do Europeu nos trópicos – uniformidades fixadas pela experiência ou pela experimentação – homens e grupos de origens étnicas e procedências culturais diversas. Vê-se assim que é um conceito, o sociológico, de civilização lusotropical, de cultura e de ordem social lusotropicalais, que ultrapassa o apenas político ou retórico – ou sentimental de ‘comunidade luso-brasileira’ (FREYRE, 1960, p. 65).

A noção de luso-tropicalismo evidencia o processo de mestiçagem no Brasil, qualificado por Freyre como algo positivo, associando-o às possibilidades de integração racial e de trocas culturais. Tendo a ideia de ‘grandiosidade’ da nação, já enunciada desde Camões, pode-se interpretar que Salazar empreendeu em seus discursos uma suposta superioridade cultural portuguesa em detrimento de outros povos, compreendendo a colonização como uma missão civilizadora e cristã. Em 1959, o ditador pronunciou-se acerca da independência de Angola e Moçambique:

[...] um nativo de Angola, embora com as limitações de sua incultura, sabe que é português e afirma-o tão conscientemente como um letrado de Goa, saído de uma universidade europeia. Quer dizer, em vez de uma política de domínio ou educação, ainda que paternal, mas toda conduzida no sentido de construir uma sociedade independente e estranha, o português, por exigência do seu modo de ser, previsão política ou desígnio da Providência, experimentou juntar-se, senão fundir-se, com os povos descobertos, e formar com eles elementos integrantes da mesma unidade pátria. Assim nasceu uma Nação sem dúvida estranha, complexa e dispersa pelas sete partidas do mundo; mas quando olhos que sabem ver perscrutam todas essas frações de nação, encontram nas consciências, nas instituições, nos hábitos de vida, no sentimento comum que ali é Portugal. (SALAZAR, 1959 apud PINTO, 2009, p.463).

Dessa maneira, entende-se que o governo de Salazar buscou defender a manutenção do Império em detrimento de uma suposta fronteira civilizatória. A realização desses eventos públicos, como a *Exposição do Mundo Português*⁹, visava nada mais do que à consagração do seu regime ditatorial, mantendo como premissa ideológica o saudosismo imperialista – recurso estratégico que toma a história como artifício de controle para a formação de uma memória coletiva.

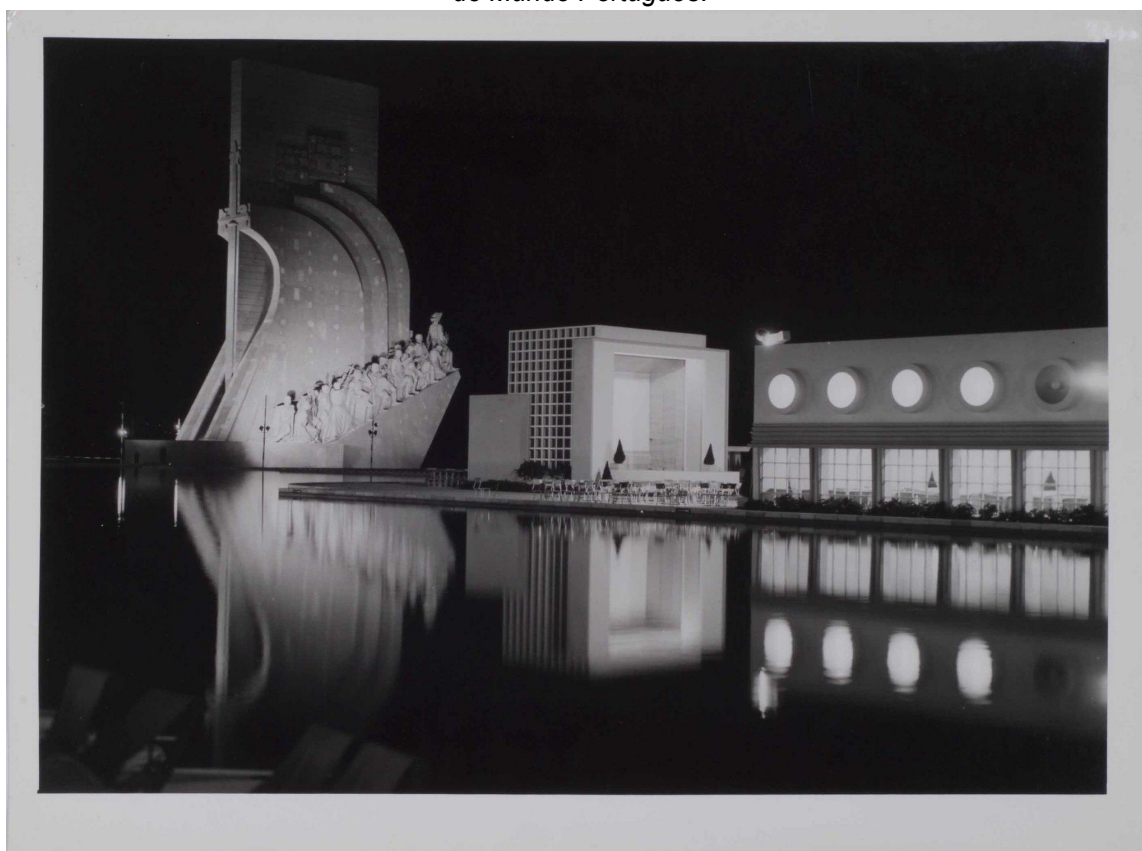
⁹ Para acessar o álbum completo da exposição, disponibilizado na íntegra pela Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, ver: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/sets/72157606234802424/with/2679889330/>. Acesso em: 08 ago. 2022.

Figura 8 – Entrada da exposição. Autoria: Mário Novais (1940).



Fonte: Acervo fotográfico da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Figura 9 – Espelho d'água e o *Padrão dos Descobrimentos*, ao lado de dois pavilhões da *Exposição do Mundo Português*.



Fonte: Autoria: Mário Novais (1940). Acervo fotográfico da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

2.2 Redescobrimdo o *Padrão dos Descobrimentos* (1940-1960)

O *Padrão dos Descobrimentos* foi uma realização de autoria do arquiteto e cineasta José Ângelo Cottinelli Telmo (1897-1948), juntamente com o escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975). Construído em materiais perecíveis, em sua primeira aparição, a composição escultórica do monumento foi moldada em estafe – uma mistura de gesso e estopa, consolidada por armação de cimento e gradeamento de madeira e ferro. De forma apoteótica, o monumento cumpria seu papel de ilustrar o semblante do passado vindouro das navegações marítimas. Contemporâneo e com inspiração estética modernista, "apesar de portar novas soluções técnicas, o monumento manteve o mesmo propósito do “tradicional” – preservar a memória, comemorar e homenagear algo ou alguém” (SANTIAGO, 2013, p. 45).

Localizado na Praça do Império, em posição destacada na margem direita do rio Tejo, quase 20 anos após sua primeira aparição efêmera, na *Exposição do Mundo Português*, o *Padrão dos Descobrimentos* foi reconstruído e inaugurado em 5 de agosto de 1960, em comemoração aos 500 anos da morte do Infante Dom Henrique de Avis, mais conhecido, no imaginário popular, como o *Infante de Sagres* ou *O Navegador*. Porém, o seu refazimento, dessa vez, foi realizado em betão e cantaria de pedra rosal oriunda da cidade de Leiria e as esculturas foram esculpidas em cantaria de calcário vinda diretamente da cidade de Sintra.

Medindo cerca de 56 metros de altura, 20 metros de largura e 46 metros de comprimento, o monumento apresenta a figura central do infante, com nove metros, além de outros 32 personagens, com sete metros de altura. Segundo informações encontradas no website *Padrão*, atualmente gerido pela Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural (EGEAC), em 1985, o monumento foi inaugurado como Centro Cultural das Descobertas, projeto que ficou sob a responsabilidade do arquiteto Fernando Ramalho, para remodelar o seu interior, equipando-o com um mirante, um auditório e as atuais salas de exposições.

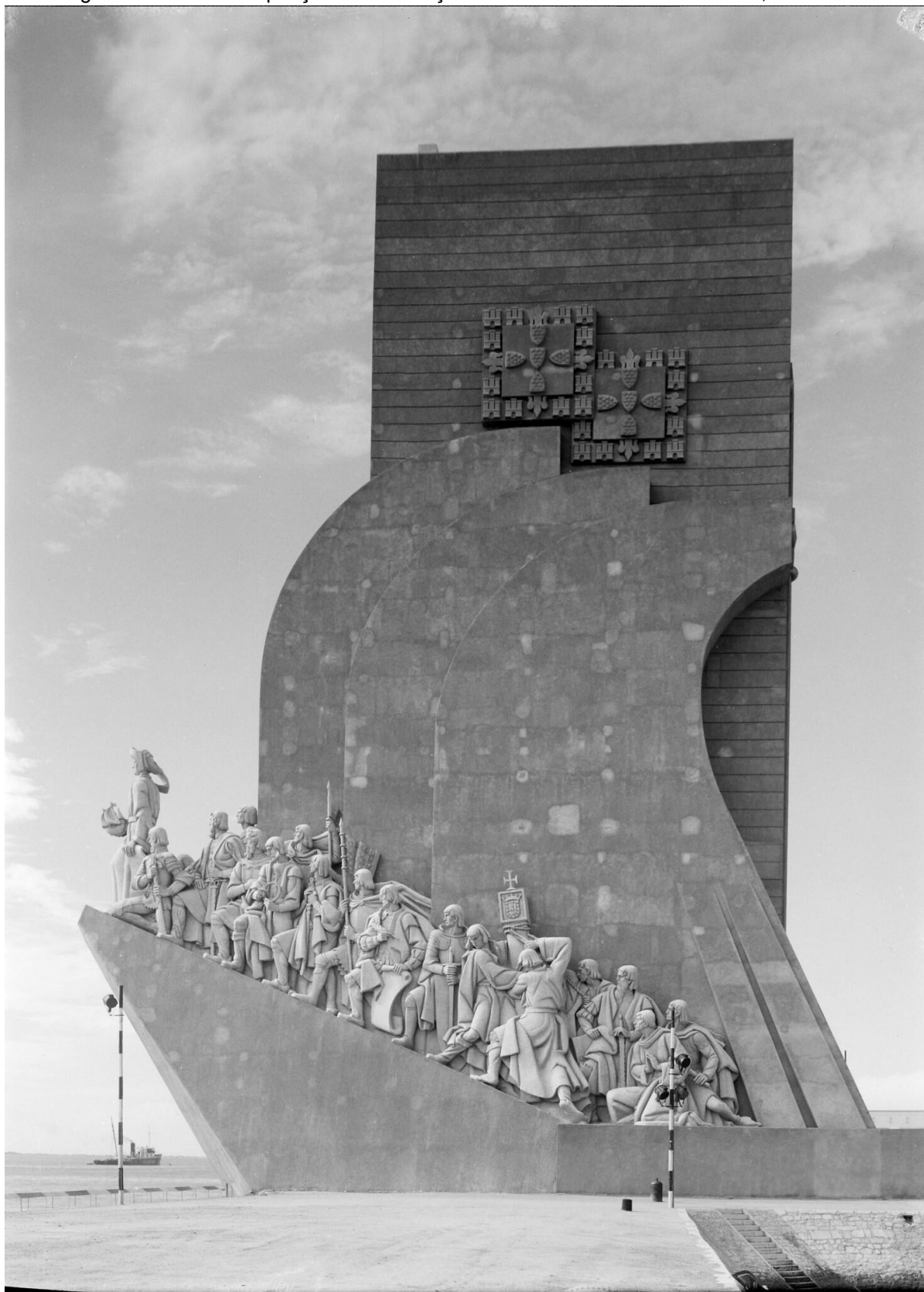
Este monumento tem uma história. Era preciso um grande padrão da exposição, uma síntese dinâmica do esforço dos portugueses, no descobrimento, na conquista, na propagação da fé. Neste cortejo ascensional de figuras navegadoras, guerreiros, monges, trovadores – não podia deixar de aparecer a figura máxima do Infante Dom Henriques” (TELMO, 1939, p. 16).

O trecho acima retrata parte de um depoimento concedido por Cottinelli Telmo¹⁰, arquiteto-chefe da *Exposição do Mundo Português*, enquanto apresentava a maquete da mostra a jornalistas, ocasião em que detalha a escolha do arranjo escultórico do monumento. Nota-se, a intenção do arquiteto em compor uma estrutura narrativa amparada pela posição de cada um dos personagens, fazendo alusão a determinados sentidos históricos para a sua interpretação como um todo.

Dessa forma, o significado do *Padrão dos Descobrimentos* centra-se na memória do Infante D. Henrique, considerado o senhor da Ordem Militar de Cristo em Portugal, um dos principais propulsores para a expansão das navegações portuguesas em alto mar, especialmente no oceano Atlântico que, mais tarde, desencadearia um dos pilares da exploração das riquezas do continente americano por intermédio do tráfico negreiro. O monumento possui a configuração de uma caravela, sendo que suas duas paredes verticais fazem alusão a um mastro que sustenta as velas infladas em direção ao mar, acima das quais é possível observar símbolos das armas portuguesas ladeados por 22 castelos.

¹⁰ Segundo dados encontrados no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA), da Direção-Geral do Património em Portugal, o arquiteto, ainda em vida, demonstrava ser contrário à reconstrução do monumento. Em 1958, em 3 de fevereiro, por intermédio do Decreto-Lei n.º 41-517, o governo foi autorizado a promover a construção do monumento na Praça do Império, que teve seu projeto ampliado em relação ao modelo erguido em 1940. Com o falecimento de Cottinelli Telmo em 1948, o projeto foi assumido pelo arquiteto António Pardal Monteiro.

Figura 10 – Primeira aparição da construção do *Padrão dos Descobrimentos*, lado leste.



Fonte: Autoria da imagem: Mário Novais, de 1940). Acervo fotográfico da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Figura 11 – Primeira aparição da construção do *Padrão dos Descobrimentos*, lado oeste.



Fonte: Autoria da imagem: Mário Novais, de 1940). Acervo fotográfico da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

No alto de sua proa, o monumento apresenta o próprio infante que, por sua vez, observando o horizonte, carrega em suas mãos uma pequena caravela portuguesa, seguido, em ordem decrescente, por alguns dos protagonistas considerados mais importantes para a história da expansão ultramarina de Portugal. Ao todo, são 33 personagens que retratam e simbolizam navegadores, viajantes, cartógrafos, guerreiros, colonizadores, evangelizadores, cronistas e artistas da época. Assim, o conjunto escultórico é composto, em ambos os lados, por:

1) Lado leste:

- o rei D. Afonso V;
- o navegador Vasco da Gama;
- o navegador Afonso Gonçalves Baldaia;
- o navegador Pedro Álvares Cabral;
- o navegador Fernão de Magalhães;
- o navegador Nicolau Coelho;
- o navegador Gaspar Corte Real;

- o navegador Martim Afonso de Sousa;
- o navegador João Barros;
- o navegador Estêvão da Gama;
- o navegador Bartolomeu Dias;
- o navegador Diogo Cão;
- o navegador António Abreu;
- o navegador Afonso de Albuquerque;
- o missionário São Francisco Xavier;
- o capitão Christovão da Gama.

2) Lado oeste:

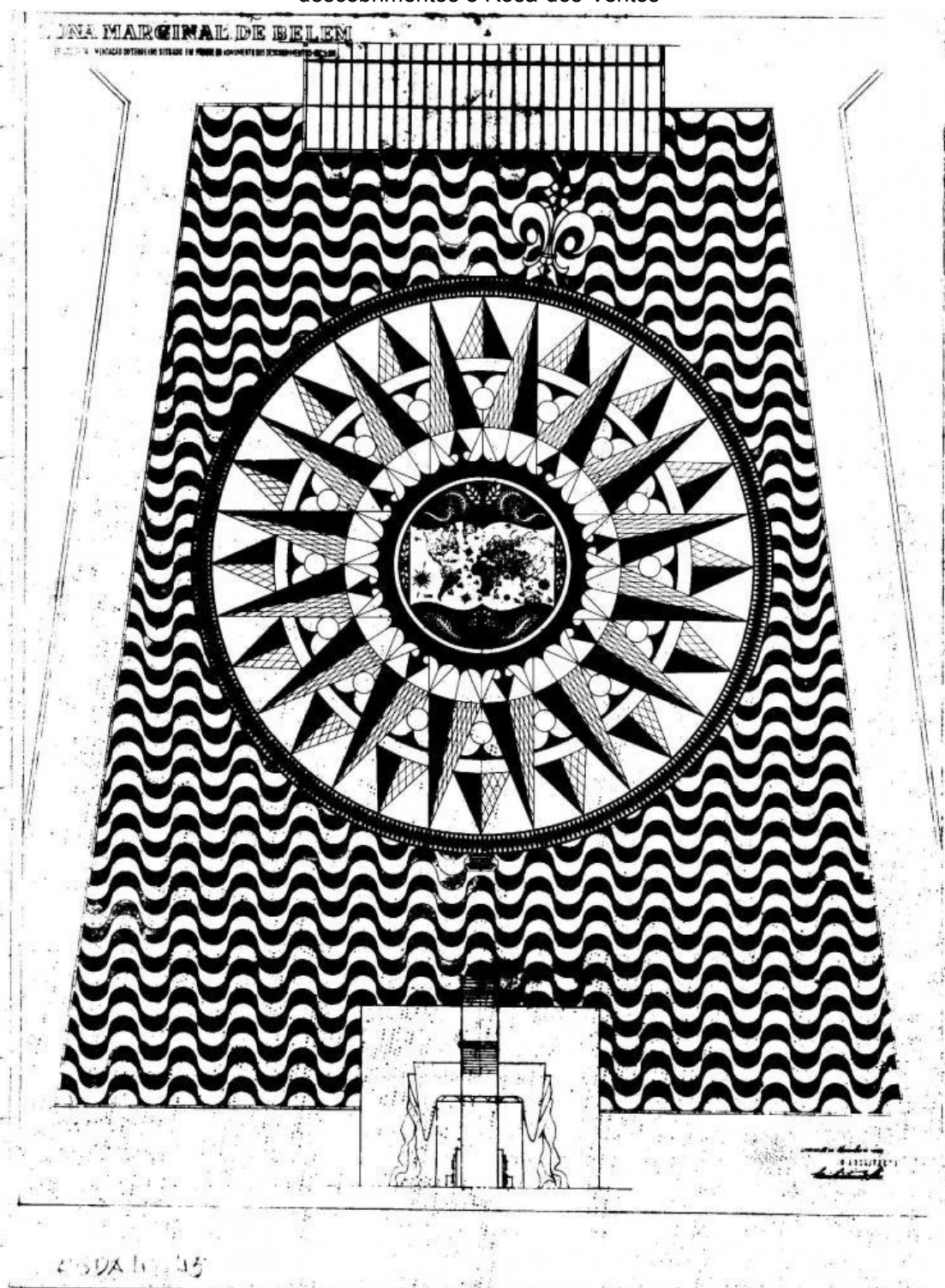
- o filho de D. João I, o Infante Pedro, Duque de Coimbra;
- D.^a Filipa de Lencastre;
- o escritor Fernão Mendes Pinto;
- frei Gonçalo de Carvalho;
- frei Henrique Carvalho;
- o poeta Luís de Camões;
- o pintor Nuno Gonçalves;
- o cronista Gomes Eanes de Zurara;
- o viajante Pêro da Covilhã;
- o cosmógrafo Jácome de Maiorca;
- o navegador Pedro Escobar;
- o matemático Pedro Nunes;
- o navegador Pêro de Alenquer;
- o navegador Gil Eanes;
- o navegador João Gonçalves Zarco;
- o filho de D. João I, o Infante Santo D. Fernando.

Na superfície do portal que dá acesso ao interior do monumento, é possível ler inscrições em letras metálicas. No lado esquerdo, sobre uma âncora: “Ao Infante D. Henrique e aos portugueses que descobriram os caminhos do mar”. No lado oposto, sobre uma coroa de louros: “No V Centenário do Infante D. Henrique 1460 – 1960”. Ainda na face da porta de entrada, a parte superior é preenchida pela escultura de uma espada decorada, no punho, com a cruz da ordem de Aviz, um símbolo da força das armas e da fé cristã. O monumento também é ladeado por duas esferas armilares em metal, remetendo à expansão marítima portuguesa – a

mesma esfera é encontrada na litografia de Debret, no antigo Largo do Rocio, apresentada anteriormente.

A praça em que o monumento se encontra, assentada por calçada de calcário lioz, nas cores preto e vermelho, apresenta elementos decorativos que formam uma grande rosa-dos-ventos, composta por representações vegetalistas, cinco pequenas rosas-dos-ventos, bufões, uma sereia, um peixe fantástico e a figura de Netuno, com um tridente e uma trombeta montado num ser marinho. Além disso, datas, naus e caravelas narram as principais rotas dos portugueses que ocorreram em alto mar entre os séculos XV e XVI. Todo esse cenário é envolto por uma composição de ondas estilo 'mar largo', padronagem característica da calçada portuguesa. A obra, de autoria do arquiteto Luís Cristino da Silva, foi um presente oferecido pela República da África do Sul no contexto das obras de reconstrução do monumento em 1960.

Figura 13 – Desenho do atelier de Luís Cristino da Silva. Desenho de conjunto Padrão dos descobrimentos e Rosa-dos-Ventos



Fonte: Acervo pertencente à Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian.

Figura 14 – Vista da Rosa-dos-Ventos do passeio do *Padrão dos Descobrimentos*.



Fonte: Autoria da foto: José Frade. Autoria da foto: Eduardo Franciskolwisk.

Figura 15 – Detalhe da rosa-dos-ventos do passeio do *Padrão dos Descobrimentos*.



Fonte: Autoria da foto: José Frade.

3 IMPULSO HISTORIOGRÁFICO NA PRÁTICA ARTÍSTICA DE ROSANA PAULINO¹¹

Tomando os processos de refazimento das narrativas históricas como um dos elementos centrais para o desenvolvimento de sua obra, a artista visual Rosana Paulino “tenciona diferentes faces do tempo histórico que as imagens do passado comportam” (FABRIS, 1999, p.71), sejam elas oriundas de coleções pessoais, de arquivos institucionais ou de vestígios materiais que concorrem para a legitimação dos discursos hegemônicos das matrizes coloniais de poder.

Ao valer-se de elementos estratégicos que evocam sentidos de uma contramemória, observa-se, na produção de Paulino, objeto principal de análise desta pesquisa, uma tendência artística que também lida diretamente com o conceito de ‘história a contrapelo’, termo amplamente difundido a partir das contribuições do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940). Vitor Benvindo advoga por uma concepção da História fundamentalmente dialética, contra-hegemônica, “valorizando as lutas das classes historicamente postas em posição subalterna” (BEMVINDO, 2020, p. 30).

Essa ideia de dialética da história se apresenta, por exemplo, na exposição *Da Memória e das Sombras: As Amas*, cuja autoria também é de Paulino. A mostra foi realizada em 2009, no subsolo do casarão da antiga Fazenda do Mato Dentro, situada nas imediações do atual Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim, na Vila Brandina, em Campinas, região situada no interior de São Paulo. No local, que serviu de senzala no período colonial, a artista propõe uma instalação sobre as frestas presentes nas paredes do espaço. Paulino intervém com mãos modeladas em gesso que, ao portarem fitas brancas de cetim, se interligam a imagens de mulheres afrodescendentes, reproduzidas dentro de pequenas esferas transparentes. Em entrevista concedida para esta pesquisa, a artista contextualiza:

[...] quando surgiu a possibilidade de eu realizar a exposição “As Amas”, na antiga Fazenda do Mato Dentro, foi fantástica a possibilidade de me relacionar com a historicidade do lugar, mesmo havendo algumas limitações por ser um casarão tombado pelo IPHAN. Por outro lado, o próprio espaço já tinha, por si só, uma

¹¹ Em coautoria com a Prof.^a Dr.^a Rita Lages Rodrigues, uma versão do presente capítulo foi publicada em setembro de 2021 na *Revista Farol* v.17 n.24. Disponível em: <https://doi.org/10.47456/revista.v17i24.35568>. Acesso em: 17 fev. 2022.

carga histórica; eu só queria chamar essas mulheres para contar a sua própria história. O que me chamou muito a atenção no caso da fazenda foi a escolha do local que inserimos a minha obra, acredita-se que era um espaço destinado para o acondicionamento de víveres, justamente por ser um lugar muito úmido e frio. Tinha muito mofo. Eu queria que as peças selecionadas interagissem com o espaço. Eu sabia que teria ali fungos interagindo com o trabalho e a ideia era essa mesmo, isso também me interessava. Era importante trazer esse dado para o trabalho. Um amigo que visitou a exposição já no último dia nos trouxe um relato muito bonito, para ele o casarão digeriu o trabalho, assim como a escravidão digeriu a vida daquelas pessoas que ali foram escravizadas. Quando ele me disse isso, pensei: “ótimo, o trabalho funcionou!”. A ideia era essa mesmo, foi uma maneira de falar dessa máquina perversa, desse moedor de gente que foi a escravidão. O fungo tomou conta das peças, o trabalho foi quase todo para o lixo no final. Essa relação com o espaço, sobretudo quando se trata de um local histórico, é muito importante (PAULINO, 2021 – Trecho de entrevista).

O discurso empregado na narrativa visual de *As Amas* se distingue, por exemplo, das recorrentes experiências de extroversão patrimonial que, realizadas em locais que operam com os vestígios de memória da herança colonial do país que, majoritariamente, utilizam discursos cristalizados, com artifícios de uma linguagem colonial, para narrar as atrocidades da violência física e moral cometida contra a população afro-diaspórica e seus descendentes escravizados no Brasil.

Figura 16 – Obra *As Amas*, de Rosana Paulino (2009), na Fazenda do Mato Dentro, em Campinas.



Fonte: Imagem retirada do website da artista.

É nessa tentativa de elaborar uma dialética histórica da arte que Paulino também utiliza algumas estratégias de seleção e apresentação de imagens do passado para presentificar as memórias afro-brasileiras que se “perderam” nos contextos de formação das grandes narrativas da historiografia nacional. Sua prática artística operacionaliza, desse modo, imagens que contrastam entre si, seja pelo viés estético, seja pelo emprego de distintas temporalidades históricas. Para a historiadora, antropóloga e curadora Lilia Schwarcz,

[...] as imagens não são produtoras de sentidos por si só, se não criamos uma nova essencialização delas. As imagens produzem sentido em contexto, mas também em relação — essa é a trama do Aby Warburg no seu Atlas (Mnemosyne). Ou seja, construir uma espécie de *setting* (“contexto” - tradução e grifo nosso) mental em que essas imagens possam produzir outra realidade que não exatamente aquela que deve demais ao contexto”. (CARNEIRO; MESQUITA, 2019, p. 5).

É por meio dessa estratégia de superposição das imagens que Paulino coloca em curso algumas práticas de subversão dos sentidos empregados nos processos de extroversão patrimonial. Com isso, identifica-se que o seu trabalho recorre à seleção e à reordenação das fontes de informação levantadas em espaços de memória, como arquivos e museus. Trata-se de uma proposta que se aproxima da perspectiva do feminismo decolonial, uma vez que a artista “vem investigando desde os anos 1990, questões de gênero, sobretudo a identidade e a representação negra, quando essas questões ainda eram pouco discutidas no cenário artístico brasileiro” (HOLLANDA, 2020, p. 19).

Outras obras de Paulino apontam, de forma explícita, a sua relação com o feminismo decolonial e com a escrita de uma história a contrapelo. É o caso da linha negra utilizada na obra *Bastidores*, que atinge “pontos estratégicos como a boca e a garganta, que transmitem a impossibilidade de gritar, e os olhos, denotando a incapacidade de se ver no mundo” (HOLLANDA, 2020, p. 20). A artista trabalha com tecido, impressão, linha e agulha; deixa a marca da ação em seu trabalho. A boca, os olhos e sua incapacidade de cumprimento de suas funções básicas, a fala e a visão, explicitam o poder e a crueldade da marca colonial. As imagens impressas são de mulheres de sua família e representam o silêncio imposto às mulheres negras do Brasil.

Já em sua obra *Parede da Memória*, a linha contorna os objetos, emoldurando-os e dando um valor afetivo, como as simples bainhas feitas em panos de prato, em toalhas de mesa. Mais uma vez, o fazer feminino, do âmbito doméstico, aparece. Ao trabalhar com referências pessoais, familiares, Paulino fala sobre o mundo, sobre estruturas de opressão e de afeto.

Há, também, uma estreita relação do trabalho da artista com o questionamento feito pela pensadora Lélia González à democracia racial, que “se alimenta do mito da cordialidade erótica das relações sociosexuais entre o colonizador português e a negra escravizada” (HOLLANDA, 2020, p. 21). É importante recorrermos aqui à Gonzalez (1988), precursora do feminismo decolonial que buscava analisar em seus trabalhos o feminismo afro-latino-americano, elaborando questões que relacionavam o feminismo às estruturas do racismo e à questão racial na América Latina. A memória retrabalhada por Paulino é também feminista-afro-latina-americana.

Rosana Paulino nasceu e vive em São Paulo desde 1967, cidade onde deu início à carreira profissional e, também, realizou grande parte da sua formação acadêmica no campo das artes visuais. Em 1995, graduou-se em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e, em 1998, especializou-se em gravura pelo *London Print Studio* de Londres. Em 2011, defendeu o doutorado em Poéticas Visuais, também pela ECA/USP, contexto em que apresentou a tese *Imagens de Sombras*, trabalho que, segundo Paulino, teve como objetivo,

[...] construir, através de trabalhos realizados na área de poéticas visuais, uma reflexão que procure compreender como a mulher negra é vista na sociedade brasileira atual e o modo pelo qual as sombras lançadas pela escravidão sobre esta população refletem nas negrodescendentes ainda hoje, criando e perpetuando locais simbólicos e sociais para este grupo (PAULINO, 2011, p. 4).

Assim como tantas outras mulheres, sua trajetória exige-nos uma reflexão crítica e política, sobretudo ao nos valermos das palavras de Hanisch (1970), para quem o pessoal é político. Originária da periferia da Freguesia do Ó, situada na região noroeste da capital paulistana, Paulino nunca escondeu que lança mão de sentimentos interpelados por sua condição de mulher negra, que transita entre os

diferentes mundos bifurcados pelas desigualdades sociais que assolam a realidade brasileira.

Sua prática artística é corroborada tanto pelos atravessamentos políticos que se observam em sua própria trajetória de vida como pela narrativa de outras experiências de mulheres negras, grupo identificado por Paulino (2017) como a base da pirâmide social no Brasil. Conceitualmente, a artista lida com o confronto de elementos autobiográficos, conferindo-lhes o caráter de uma escrevivência poética de si, conforme apontam Duarte e Nunes (2020). Além disso, operacionaliza imagens do passado que transitam entre diferentes sentidos do tempo histórico diante dos contextos de legitimação das narrativas de poder dos processos de formação da identidade nacional.

É, portanto, no tensionamento do limiar entre arte e vida que a sua prática artística contribui para o papel emancipador da arte, em especial na qualidade de exercício crítico para a reescrita das histórias hegemônicas presentes, por exemplo, nos circuitos institucionais dos museus e do patrimônio cultural. O perfil de sua produção enquadra-se em uma tendência artística que toma corpo no início dos anos de 1970, denominada por Fabris (1999) como *story art*. Para a autora, baseada em Boelti (1979),

[...] o conceito tem como objetivo estabelecer relações entre acontecimentos e sentimentos, memória e presente a partir de um “lugar mental particular” (grifo da autora). A *story art*, permite o confronto entre uma história particular e a História, pressupõe uma experiência temporal ampliada, para a qual confluem tanto vivências pessoais quanto vivências familiares (FABRIS, 1999, p. 73).

Práticas artísticas como as de Paulino revelam-se como um importante vetor historiográfico ou, mais detidamente, um impulso historiográfico que vem ocorrendo no campo da arte contemporânea. O conceito é apresentado pela artista, curadora e pesquisadora Giselle Beiguelman (2019), em seu ensaio artístico, que também dá nome ao termo, intitulado *Impulso historiográfico*. Beiguelman (2019), que também possui formação em História, parafraseia o artigo *An archival impulse* (Um impulso arquivístico - tradução nossa), publicado em 2004, na revista *October*, em que o historiador e crítico de arte norte-americano Hal Foster apresenta o conceito de impulso arquivístico. Segundo a autora,

Foster defende em seu artigo a emergência de uma arte arquivística, que contempla uma gama de artistas cuja produção se volta para informações históricas, muitas delas perdidas ou deslocadas, a fim de fazer com que estivessem fisicamente presentes. Esses artistas, segundo o autor, “não apenas recorrem a arquivos informais, mas os produzem e, ao fazer isso, criam mundos próprios”. (BEIGUELMAN, 2019, p. 6)

Dessa forma, a autora se apropria desse conceito para discutir o caráter historiográfico do qual algumas práticas artísticas se valem ao recorrer a determinados métodos científicos do campo da História, como a pesquisa a partir de diferentes fontes documentais para que ocorram processos de reelaboração das verdades absolutas instituídas nos circuitos institucionais e nas práticas de ‘monumentalização da História’ (BEIGUELMAN, 2019).

Para conceituar a noção de impulso historiográfico, Beiguelman menciona alguns casos como o trabalho *Ensacamento*, desenvolvido entre 1979 e 1982 pelo grupo 3Nós3, composto por Hudinilson Jr (1957-2013), Mario Ramiro (1957) e Rafael França (1957-1991). Nesse trabalho, monumentos públicos da cidade de São Paulo foram encapuzados ilegalmente com sacos plásticos e as galerias e demais espaços da arte foram ‘lacrados’ com fita crepe. A autora também menciona trabalhos de interpretação de acervos que ocorreram nos anos 2000, como os de Mabe Bethônico, artista pesquisadora cuja obra está em constante diálogo com arquivos e outras instituições de memória cujo interesse está voltado para processos de ficcionalização de fontes referenciais. A partir disso, a autora caracteriza o perfil de profissionais como artistas-historiadores. Para ela,

Os artistas historiadores procuram fazer com que memórias e documentos, muitas vezes perdidos ou apagados, tornem-se visíveis e legíveis. Para esse fim, eles elaboram suas imagens, mapas, diagramas e textos. Frequentemente, usam legendas fartas ou textos de apresentação como parte integrante de seus trabalhos (o que é raro na arte contemporânea). (...) As fontes a que recorrem os artistas historiadores são conhecidas a partir de arquivos diversos: arquivos oficiais, bancos de dados informais disponíveis na internet, sebos e mercados de pulgas, entrevistas e viagens documentais. Essas fontes garantem uma legibilidade que pode perturbar, provocar desvios, mas podem, também, recuperar um conhecimento alternativo ou fomentar uma contramemória (BEIGUELMAN, 2019, p. 6).

Portanto, o conceito de impulso historiográfico é aqui acionado para a compreensão e a análise crítica da narrativa visual apresentada na exposição

Atlântico Vermelho, de Rosana Paulino, ocorrida entre outubro e dezembro de 2017, no *Padrão dos Descobrimentos*.

Figura 17 – Obra *Parede da Memória* (1994-2005), de Rosana Paulino, exposta na Pinacoteca de São Paulo em 2018.



Fonte: Imagem retirada do website da artista.

Figura 18 – Fragmento da obra *Parede da Memória*, de Rosana Paulino.



Fonte: Imagem retirada do website da artista.

4 POR UMA PEDAGOGIA DECOLONIAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL

A ‘colonialidade’ é uma condição estrutural de dominação ou padrão de poder que permanece enraizado em nossa sociedade, uma consequência do colonialismo, mesmo com o fim das relações imperialistas do mundo moderno de dominação e exploração territorial. A problemática em torno dessa estrutura de pensamento e de ação é que ela propaga uma visão sobre o mundo, classificando-o e dicotomizando-o entre aquilo que é universal e não universal, além de territorializar a esfera global, bem como os trânsitos e a organização geopolítica da humanidade, em centro e periferia, oriente e ocidente, norte e sul.

Segundo o sociólogo peruano Aníbal Quijano, colonialismo e colonialidade são dois conceitos relacionados, porém distintos. Para o autor, não existe modernidade sem colonialidade. Dessa forma, o colonialismo se refere a um padrão de dominação e exploração no qual:

O controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma determinada população possui uma diferente identidade e as suas sedes centrais estão, além disso, em outra jurisdição territorial. Porém nem sempre, nem necessariamente, implica relações racistas de poder. O colonialismo é, obviamente, mais antigo; no entanto a colonialidade provou ser, nos últimos 500 anos, mais profunda e duradoura que o colonialismo. Porém, sem dúvida, foi forjada dentro deste, e mais ainda, sem ele não teria podido ser imposta à inter-subjetividade de modo tão enraizado e prolongado” (QUIJANO, 2007, p. 93).

Embora a ideia de que o colonialismo tenha sido superado, especialmente nos territórios colonizados pelos países europeus, a colonialidade continua presente em nossas vidas, sobretudo nos discursos empreendidos cotidianamente no imaginário da nossa sociedade. De acordo com a cientista política Luciana Ballestrin, a colonialidade é, portanto, “a continuidade da propagação do pensamento colonial, sendo uma matriz que se expressa essencialmente em relações dominantes de poder, saber e ser” (BALLESTRIN, 2013, p.100).

Alargando o conceito para a noção de colonialidade do poder, Quijano reforça a ideia de que “a colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista, fundando-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população mundial como pedra angular deste padrão

de poder” (2007, p. 93). Para os autores Oliveira e Candau, ao analisar a proposta do conceito de colonialidade do poder defendida por Quijano,

“[...] o termo faz alusão à invasão do imaginário do outro, ou seja, sua ocidentalização. Mais especificamente, diz respeito a um discurso que se insere no mundo do colonizado, porém também se reproduz no lócus do colonizador. Nesse sentido, o colonizador destrói o imaginário do outro, inviabilizando-o e subalternizando-o, enquanto reafirma o próprio imaginário. Assim, a colonialidade do poder reprime os modos de produção de conhecimento, os saberes, o mundo simbólico, as imagens do colonizado e impõe novos. Opera-se, então, a naturalização do imaginário do invasor europeu, a subalternização epistêmica do outro não-europeu e a própria negação e o esquecimento de processos históricos não-europeus. Essa operação se realizou de várias formas, como a sedução pela cultura colonialista, o fetichismo cultural que o europeu cria em torno de sua cultura, estimulando forte aspiração à cultura europeia por parte dos sujeitos subalternizados. Portanto, o eurocentrismo não é a perspectiva cognitiva somente dos europeus, mas torna-se também do conjunto daqueles educados sob sua hegemonia” (OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p.19).

Em contraponto à sua propagação, há a aparição dos grupos de estudos e dos movimentos sociais que vão atuar na contramão desse pensamento, como é o caso da contribuição apresentada pelos estudos pós-coloniais na década de 1970, no sul asiático, por intermédio do *Grupo de Estudos Subalternos* – com a liderança de Ranajit Guha, um dissidente do marxismo indiano –, cujo principal projeto era “analisar criticamente não só a historiografia colonial da Índia feita por ocidentais europeus, mas também a historiografia eurocêntrica nacionalista indiana” (GROSFOGUEL, 2008 apud BALLESTRIN, 2013, p. 92).

Após os anos de 1980, os estudos subalternos ganharam notoriedade fora da Índia, especialmente no campo da crítica literária e dos estudos culturais, na Inglaterra e nos Estados Unidos, época em que, por exemplo, é publicado, em 1985, um dos cânones dessa corrente de pensamento, o célebre artigo da teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010): *Pode o subalterno falar?*. Nessa publicação, a autora faz uma crítica expressa aos intelectuais ocidentais daquele ciclo, bem como apresenta uma autocrítica ao próprio movimento ao qual pertencia. Para a Spivak (2010), não só o subalterno não pode falar, uma vez que não é ouvido e não possui espaço de fala, como também o intelectual pós-colonial não pode fazer isso por ele.

É nesse contexto que também surgem reflexões fundamentais para o entendimento crítico acerca das transformações culturais ocorridas no mundo

moderno, no mesmo período em que o pensamento de outros teóricos foi introduzido no campo dos estudos pós-coloniais, como os do jamaicano Stuart Hall¹² e do inglês Paul Gilroy¹³. Para Ballestrin, em um contexto de globalização, “cultura, identidade, migração e diáspora apareceram como categorias fundamentais para observar as lógicas coloniais modernas, sendo os estudos pós-coloniais convergentes com os estudos culturais e multiculturais” (2013, p.94).

Subsequentemente, na década de 1990, a América Latina é inserida no debate, com o surgimento do *Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos* que, especialmente com as contribuições das reflexões do semiólogo e teórico cultural argentino-norte-americano Walter Mignolo (2017; 2018), inicia seus questionamentos sobre os sentidos de subalternidade que são empreendidos em seu próprio cenário histórico. Para o autor, o entendimento de subalternidade aplicado naquele contexto deveria ser revisto uma vez que,

[...] a história do continente para o desenvolvimento do capitalismo mundial foi diferenciada, sendo a primeira a sofrer a violência do esquema colonial/imperial moderno. Além disso, os latino-americanos migrantes possuem outras relações de colonialidade por parte do novo império estadunidense – mesmo ele tendo sido uma colônia nas Américas” (MIGNOLO, 1998 apud Ballestrin, 2013, p. 96).

Na perspectiva de Mignolo (2018), os estudos pós-coloniais ganharam força como uma tradição intelectual, no intuito de refutar a ontologia daquilo que as ‘ficções universais’ do Atlântico Norte nos convenceram a aceitar como certo ou verdadeiro, sobretudo ao eleger a Europa como um modelo hegemônico de sociedade. Assim, em função das reivindicações que surgiram por uma maior radicalidade da crítica anti-eurocêntrica e, por conseguinte, de uma ruptura com o esquema epistêmico ocidental, ocorre o desmembramento do *Grupo de Estudos Subalternos* que, até então, havia tentado, em seu ineditismo, organizar um debate interdisciplinar acerca da historiografia e das perspectivas subalternas latino-americanas. Diante disso, ao final dos anos de 1990, institui-se o grupo latino-americano *Modernidade/Colonialidade* (M/C).

¹² Ler “*Da Diáspora*”, cuja edição de 2003 apresenta uma coletânea de suas célebres publicações sobre os estudos culturais e pós-coloniais.

¹³ Ler *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*, obra em que o autor repensa o conceito de modernidade por meio da história da diáspora africana no hemisfério ocidental.

O M/C, por sua vez, é considerado pela historiografia recente dos estudos pós-coloniais como um dos fundadores do projeto da decolonialidade, que conta com a contribuição de intelectuais de vários países da América Latina, dentre os quais se encontram Aníbal Quijano e Walter Dignolo. Como um diferencial diante do acalorado debate em torno dessas linhas de pensamento e de ação, para os integrantes do M/C,

[...] a América Latina, mais que pós-colonial, é, em certa medida, uma própria continuidade dos acontecimentos históricos da Europa, pois, ao longo do século XIX, quando o domínio colonial britânico começa a ser substituído sobre a Índia, já estouravam nas sociedades latino-americanas os processos de independência que prenunciavam a formação de seus respectivos estados nacionais, todos fundamentados no modelo institucional europeu” (LEDA, 2014, p. 32).

Segundo Dignolo (2017), a sugestão da utilização da expressão ‘decolonização’ advém da linguista estadunidense radicada no Equador Catherine Walsh, também integrada ao grupo de estudos M/C. Para Walsh (2007), a supressão da letra “s” marca a distinção entre o projeto decolonial do M/C e a ideia histórica de descolonização. O pensamento e a prática da decolonialidade se inserem no cenário do ‘giro decolonial’, uma proposta de inversão de valores que visa questionar a centralidade do pensamento hegemônico eurocêntrico, dando maior ênfase ao desafio de pensar a partir de outros sujeitos, de outros lugares, das margens e das fronteiras, gerando outras concepções do mundo.

Dessa forma, o pensamento decolonial se apresenta como uma alternativa para criar espaços de fala, bem como de visibilidade, para os grupos subalternizados e oprimidos que, durante muito tempo, foram silenciados. É considerado um projeto de emancipação social, política, cultural e econômica, visando à autonomia não só dos indivíduos, mas também dos grupos e dos movimentos sociais, como o feminismo, o movimento negro, ecológico e LGBTQia+.

Walsh (2007) ainda nos apresenta, no contexto dos processos educativos, o conceito de ‘pedagogia decolonial’, entendendo o campo de atuação da Educação como um dos principais pilares a ser fortalecido para que ocorram efetivamente as transformações sociais reivindicadas pelo M/C. Segundo a autora, reconhecendo que o atual modelo de sociedade imperante, bem como as estruturas de poder que ainda permanecem agindo sobre a sociedade, não findará em si mesmo, é preciso

construir frentes que visem ao reposicionamento dessas estruturas, seja no modo de propagar a linguagem, de interpretar as imagens ou até mesmo no refazimento das narrativas históricas.

A pedagogia decolonial se enquadra no que a autora caracteriza como o pensamento de fronteira, uma maneira de pensar que se preocupa com a forma como o pensamento dominante se apresenta, sem se preocupar em extingui-lo, uma vez que isso não é possível, mas o mantendo sempre como uma referência, frente a possibilidade de sujeitá-lo aos processos de questionamento e, portanto, introduzindo outros modos de pensar. Dessa forma, Walsh (2007) considera essa perspectiva como um componente do projeto decolonizador, de modo que permita uma nova relação com a produção do conhecimento, de forma frutífera e necessária na luta pela decolonização epistêmica do mundo.

Por fim, frente ao exposto, acredita-se que a pedagogia decolonial é uma forma aplicável para o campo do patrimônio cultural, especialmente por intermédio da arte, uma vez que ela utiliza o poder das imagens, da carga semântica da história e da força estética que os objetos emanam para intermediar novos sentidos de interpretação junto ao público que a acessa – fator que também merece um debate crítico e reflexivo, uma vez que seu acesso ainda é restrito a poucos, sendo, também, ainda na contemporaneidade, utilizada para propagar desigualdades e perpetuar relações de poder.

4.1 A exposição museológica como dispositivo da arte

Na arena dos debates sobre a decolonização cultural, as questões levantadas nesta pesquisa também são propícias para o exercício de revisão crítica e reflexiva sobre os modos e as condições em que as histórias e as memórias coletivas são operadas e concebidas nos dispositivos de espacialização e de acontecimentos da arte, seja nos museus, nas galerias, nas bienais, nos centros culturais etc.

Em uma série de textos publicados pela *Afterall*, o Centro de Pesquisa da *University of the Arts London* (UAL), sediado na faculdade de artes *Central Saint Martins* (CSM) – conjuntamente com o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), fruto de uma parceria estabelecida desde 2019, promoveram-se reflexões sobre as interrelações existentes entre a arte e

decolonialidade. No recente ensaio *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*, a pesquisadora Brenda Caro Cocotle nos chama a atenção para o fato de que,

[...] embora as políticas de representação do museu tenham sido objeto de discussão desde o final dos anos 1970 e o tema tenha sido abordado pela chamada “museologia crítica”, a problemática, inusitadamente, só tenha ganhado ímpeto quando irrompeu na esfera da arte contemporânea e se transformou em tendência e eixo de trabalho. De uma hora para outra, o museu de arte e, mais concretamente, o museu de arte contemporânea, tomou consciência de sua herança colonial” (COCOTLE, 2019, p. 3).

Nesse enquadramento de disrupção cultural, ao questionarmos o que seria a decolonização dos discursos museais no contexto da interpretação e da extroversão da cultura, podemos associar essa problemática a outros fatores que também se apresentam nos museus de arte. A exemplo, a ampliação do escopo de atuação dos diferentes perfis de atores sociais presentes no labor institucional do mundo da arte, como curadores, artistas, produtores, museólogos e historiadores cujos interesses concorrem para novas estratégias culturais que fazem diferença e que podem mudar as disposições do poder (HALL, 2003).

Ao adentrarmos o campo disciplinar da Museologia, observa-se que algumas linhas de reflexão teóricas também nos apontam problematizações em torno da compreensão dos museus como lugares constituintes e legitimadores dos discursos coloniais de poder que, desde sua origem no mundo ocidental, podem ser lidos como espaços que legitimam o que deve ser lembrado e/ou esquecido no imaginário das nações. Para o pesquisador Mário Chagas, alguns aspectos podem ser identificados como questão-chave para compreendermos os vestígios da herança colonial no cenário museal:

As instituições que tratam da preservação e difusão do patrimônio cultural apresentam um determinado discurso sobre a realidade. Compreender esse discurso, composto de som e silêncio, de cheio e vazio, de presença e ausência, de lembrança e esquecimento, implica a operação não apenas com o enunciado da fala e suas lacunas, mas também a compreensão daquilo que faz falar, de quem fala e do lugar de onde se fala” (CHAGAS, 2011, p. 43).

A percepção de Chagas (2011) nos insere numa discussão epistêmica da Museologia como um campo de atuação que também corrobora a disseminação dos

discursos autorizados do patrimônio cultural. É importante recordarmo-nos do fato de que os museus se constituíram historicamente como lugares que narram e promovem a diferenciação entre a ideia do ‘eu e o outro’, levando em conta o seu potencial discursivo, constituindo-se como um lugar tensionado pelas disputas de narrativas de poder. Associando essa questão às bases fundantes dos museus contemporâneos, Cocotle acredita que

O museu, enquanto instituição moderna, tem seu fundamento epistêmico e sua razão de ser na lógica colonial, quer seja ele concebido do ponto de vista de sua vinculação com a narrativa do Estado-nação e os processos de patrimonialização e discursos da memória associados, quer seja considerado como uma instância a mais, dentro de um complexo maior, que permite estabelecer determinadas estruturas de poder, dada sua condição de exercer ou não um mecanismo de visibilidade” (2019, p. 4).

A reflexão sobre os discursos de memória que atualmente se associam às estratégias de elaboração das narrativas não hegemônicas nos museus e demais espaços extramuros de extroversão do patrimônio nos convida ao entendimento, como também à problematização, desses lugares que promovem os encontros da arte com o público, em sua performance de acontecimento e na promoção discursiva que se constitui, temporal e espacialmente, por intermédio das exposições. É nesse sentido que entendemos a exposição como um dispositivo da arte, questão que também é defendida pela pesquisadora Ana Carvalho:

O que se define como arte é resultado de uma relação de reciprocidade entre o trabalho de arte, o lugar onde este trabalho se espacializa e o observador/interagente, em um tipo de inscrição espaço-temporal. A exposição – aqui considerada no sentido das diferentes configurações através das quais uma obra pode instalar-se no espaço e também como evento – é de ordem constitutiva para o campo das artes visuais, tanto no que concerne à produção artística, quanto à teórico-crítica” (CARVALHO, 2012, p. 48).

Desse modo, parece-nos de fundamental importância tencionar os modos de exibir, de narrar e de experienciar os acontecimentos da arte, sobretudo em lugares que apresentam potencial museológico, que procuram configurar sentidos ao passado por intermédio da cultura material e, portanto, corroboram o acontecimento do ‘fato museal’, termo cunhado por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (2010), definido como “a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto,

parte de uma realidade da qual o homem também participa, num cenário institucionalizado”.

Nesse cenário intercambiável entre os sujeitos e os objetos, as exposições nos apresentam contextos em que a produção artística contemporânea se insere como uma possibilidade desviante para a escrita do tempo histórico. São como camadas do presente que visam ressignificar o discurso sobre o passado por intermédio dos sentidos estéticos da memória social que, por sua vez, constitui sua aparição como um contraponto para a costura não linear das temporalidades históricas da arte. Ainda nas palavras de Carvalho,

A própria narrativa apresentada pela história da arte, via de regra, considerada como a forma hegemônica de discurso “sobre” a arte e tradicionalmente focada no estudo da obra, é devedora ou está intrinsecamente articulada ao que se apresenta através das exposições e das políticas que os museus e centros culturais adotam para a constituição e o manejo de seus acervos, especialmente no que concerne à produção modernista e contemporânea da arte” (2012, p. 48).

Portanto, são muitas as relações existentes entre os discursos empreendidos pela historiografia da arte e o compromisso social dos museus, sobretudo no que diz respeito aos modos de selecionar, espacializar e narrar objetos históricos e obras de arte. Nesse sentido, a arte contemporânea representa um importante segmento de produção do conhecimento, que lança luz para uma construção outra da historiografia da arte, especialmente quando utiliza elementos representativos da diversidade cultural e das subjetividades que constituem a nossa herança cultural – uma luz negra em alguns casos, conforme define a pensadora Denise Ferreira da Silva (2019). Segundo a autora, a luz negra é uma ferramenta de leitura que nos permite ver o que não está dado a olhos nus, fazendo brilhar, portanto, aquilo que está opaco em seu estado bruto.

4.2 *Atlântico Vermelho*, a poética de uma exposição antimonumento

A exposição *Atlântico Vermelho* contou com a curadoria de Margarida Kol e foi realizada no contexto da programação *Passado e Presente - Lisboa, Capital Ibero-Americana da Cultura*, ocorrida em 2017, na capital portuguesa, com curadoria geral de António Pinto Ribeiro. Inserida em uma linha curatorial que previu

a realização de outras exposições e eventos que ocorreram em simultaneidade, tanto no próprio monumento como também em outros espaços culturais de Lisboa, a exposição foi antecedida por *Al final del paraíso*, uma instalação elaborada pelo artista mexicano Demián Flores, que visava discutir a noção cultural não-europeia da ideia de paraíso, questionando a visão dos descobridores; e *Racismo e Cidadania*, uma exposição que teve a curadoria de Francisco Bethencourt e que sugeria uma reflexão sobre a tensão entre a noção de racismo e cidadania que caracterizou a expansão portuguesa no mundo do século XV ao século XX. Dessa maneira, nota-se que havia a intenção, por parte da programação *Passado e Presente*, de provocar disrupções temporais frente a narrativa histórica apresentada pelo monumento.

Figura 19 – Imagem da montagem da exposição.



Fonte: Frame extraído do vídeo institucional realizado pelo *Padrão dos Descobrimentos*, em 2017.

Figura 20 – Imagem da montagem da exposição.



Fonte: Frame extraído do vídeo institucional realizado pelo *Padrão dos Descobrimentos*, em 2017.

Atlântico Vermelho, por sua vez, tratou-se de uma obra individual de Rosana Paulino. Também realizada nas salas expositivas do *Padrão dos Descobrimentos*, foi dividida em quatro partes. A primeira refere-se ao livro de artista *¿História Natural?*, que apresenta 12 pranchas de gravuras, desenhos e impressões sobre tecidos espalhadas em vitrines ao longo do percurso expositivo, questionando os sentidos de neutralidade da ciência natural.

A segunda parte trata-se da série *Atlântico Vermelho*, apresentando tecidos de algodão cru com diferentes reproduções de imagens que, ao serem sobrepostas, devido à transparência de alguns dos tecidos escolhidos pela artista, são unidas por suturas e inseridas nas paredes das salas expositivas.

A terceira parte é composta por uma série de 10 gravuras em papel, intitulada *Paraíso Tropical*, em que fotografias de pessoas escravizadas são sobrepostas a imagens de exsiccatas e crânios, novamente reiterando a relação do cientificismo com o racismo e com a dizimação das populações indígenas, que ocorreu durante as invasões do 'Novo Mundo'.

A quarta parte da exposição é composta pela obra *Gabinetes de Curiosidades*, em que a artista expõe, dentro de duas vitrines, diferentes objetos colecionáveis, junto a imagens de pessoas negras escravizadas, nomeadas por Paulino como Adão e Eva.

Figura 21 – Parte do livro de artista *¿História Natural?*, de autoria de Rosana Paulino



Fonte: Frame extraído do vídeo institucional realizado pelo *Padrão dos Descobrimentos*, em 2017.

Figura 22 – Parte do livro de artista *¿História Natural?*, de autoria de Rosana Paulino.



Fonte: Frame extraído do vídeo institucional realizado pelo *Padrão dos Descobrimentos*, em 2017.

Em *Atlântico Vermelho*, Paulino nos apresenta obras produzidas em tecidos suturados, desenhos, gravuras, vídeo e instalação de objetos, de modo que, a partir do material recolhido sobre a exposição, como conteúdos em audiovisual, textos, folder e imagens de vista, observa-se que sua seleção utiliza a sobreposição de imagens extraídas de diferentes contextos, como a reprodução de fotos de pessoas

negras identificadas pela artista em cartões postais do anúncio do fotógrafo português Christiano Júnior, de 1866, no *Almanaque Laemmert*. Além disso, a maior parte das obras apresenta uma transposição de elementos decorativos extraídos dos detalhes dos azulejos portugueses, de exsiccatas, gravuras de crânios e representações de povos indígenas originários das terras brasileiras.

A narrativa construída por Paulino, em particular a partir da série *Atlântico Vermelho*, apresentando imagens impressas e suturadas em tecidos de algodão cru, possibilitava um contraste estético diante dos sentidos de permanência eterna evocada pela materialidade adotada para a construção do monumento, feito de cimento e pedra. Era como se a proposta expositiva assumisse que nenhuma construção histórica é suficientemente longínqua e/ou duradoura o bastante para dominar as transformações culturais as quais a humanidade é capaz de elaborar mediante a passagem da vida, tampouco quando nos deparamos com a memória construída sob a lente de uma mononarrativa, como nos alerta a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019) sobre ‘os perigos de uma história única’.

Figura 23 – Imagem de vista da exposição *Atlântico Vermelho*, de Rosana Paulino
Nota. Em sequência, da direita para a esquerda, a obra *Gabinete de Curiosidades*, uma das obras da série *Atlântico Vermelho* e duas obras da série de colagens *Filhas de Eva*.



Fonte: Frame extraído do vídeo institucional realizado pelo Padrão dos Descobrimentos, em 2017.

Figura 24 – Imagem de vista da exposição *Atlântico Vermelho* de Rosana Paulino
 Nota. Em sequência, da esquerda para a direita, o livro de artista *¿História Natural?*, a obra *As riquezas desta Terra*, e *Gabinete de Curiosidades*.



Fonte: Frame extraído do vídeo institucional realizado pelo Padrão dos Descobrimentos, em 2017.

É nesse contexto que o conjunto investigativo das obras de Paulino se depara com a monumentalidade, em princípio, inquebrável, das verdades ditas absolutas presentes na dicotomia entre colonizador e colonizado. As suturas produzidas pela artista-historiadora evocam o encontro entre passado e presente a partir da reprodução de imagens disruptivas da memória. Sobre o conjunto da obra, Paulino narra no folder da exposição:

Inspirada no nome do livro do sociólogo Paul Gilroy, “Atlântico Negro”, penso neste mar que liga dois pontos, África e Brasil, e que sofreram processos de aniquilamento e subjugação de suas populações, tendo as ideias de ciência, religião e de progresso sido usadas para justificar os mais aterrorizadores abusos. Para realizar os trabalhos desta exposição me debrucei, com um misto de admiração, curiosidade, e muitas vezes, revolta, sobre imagens produzidas no Brasil e que retratavam a flora, a fauna e principalmente as gentes num mesmo plano, como objetos a serem explorados, elementos pitorescos em uma paisagem exótica, ao invés de serem dotados de humanidade. Esta postura reforçou a ideia de um direito natural sobre outras terras e povos, justificando o colonialismo, não só o exercido nas Américas, mas, posteriormente, na expansão europeia em África (PAULINO, 2017, n.p.).

A dimensão pessoal da poética feminista negra que Paulino evoca, também entendida como uma ação antimonumento, projeta-se como uma voz coletiva, na

medida em que a dimensão espaço-temporal de sua obra adere-se às frestas e às ausências historiográficas do discurso totalizante empregado no *Padrão dos Descobrimentos*. A própria feitura de algumas das obras de Paulino se apropria da junção de distintas imagens do passado com elementos do presente, como o caso da obra *Gabinete de Curiosidades*, que apresenta uma seleção de objetos recolhidos pela artista durante sua passagem por Lisboa para o processo de montagem da exposição. Durante a entrevista concedida para esta pesquisa, a artista contextualiza:

Quería a ideia de algo como se fosse um gabinete de curiosidade para entender as questões contemporâneas da cidade e as mudanças pelas quais ela passa. A minha ideia era andar por Lisboa e montar os gabinetes a partir da minha vivência. Nessa obra, eu exploro a noção do exótico e a questão do outro, uma vez que, por meio disso, os europeus nos impuseram outras culturas. Entretanto, hoje em dia é como se fosse um “troco” porque são outras culturas que estão “entrando” também em Portugal e estão deixando a sua marca. Uma coisa que me marcou muito foram as lojas de souvenir para os turistas que têm objetos como o galinho de Barcelos e as sardinhas portuguesas. Eu entrei em uma loja que tinha uma tartaruga, que é um animal oriental e não tem nada a ver com a história de Lisboa, fator que indicia a existência de um dado de uma outra cultura em Portugal. [...] Uma parte do gabinete também era composto por elementos considerados exóticos do ponto de vista daquela cultura que foi para o mar há quinhentos anos atrás, como as especiarias que hoje estão inseridas na cultura europeia (PAULINO, 2021 – Trecho de entrevista).

Na história das coleções, os gabinetes de curiosidades originam-se entre os séculos XIV e XVI, por meio das práticas de colecionismo que ocorriam no Ocidente e que, posteriormente, ganharam força a partir da visão humanística e científica do Renascimento e dos processos de expansão marítima no cenário do ‘Novo Mundo’. Para a historiadora Letícia Julião,

[...] além das coleções principescas, símbolos de poderio econômico e político, também proliferaram nesse período os gabinetes de curiosidade e as coleções científicas, muitas chamadas de museus. Formadas por estudiosos que buscavam simular a natureza em gabinetes, reuniam grande quantidade de espécies variadas, objetos e seres exóticos vindos de terras distantes, em arranjos quase sempre caóticos. Com o tempo, tais coleções se especializaram. Passaram a ser organizadas a partir de critérios que obedeciam a uma ordem atribuída à natureza, acompanhando os progressos

das concepções científicas nos séculos XVII e XVIII. Abandonavam, assim, a função exclusiva de saciar a mera curiosidade, voltando-se para a pesquisa e a ciência pragmática e utilitária” (JULIÃO, 2006, p.20).

Figura 25 – Pintura do século XVII representando um pequeno *Gabinete de Curiosidade*.



Fonte: Do artista alemão Domenico Remps, de 1690. Acervo pertencente ao *Museo Opificio delle pietre dure*, em Florença.

A obra *Gabinete de Curiosidades*, portanto, traça uma relação com o histórico das práticas de colecionismo e as concepções científicas europeias relacionadas às ‘descobertas’ das navegações transatlânticas. Neste trabalho, a artista apresenta vitrines que contém garrafas, temperos, pedras brasileiras, cerâmica, conchas, souvenirs, corais, dentre outros objetos que se contrastam em relação à presença das fotografias reproduzidas em tecidos de Adão e Eva, uma das derivações da obra *Assentamento*. A instalação é fruto da investigação da artista, que se iniciou entre 2012 e 2013, a partir de sua participação no *Projeto Afro: identidade negra nos Estados Unidos e no Brasil*, uma parceria institucional entre o Museu Afro Brasil e o *Tamarind Institute* (EUA). Em sua residência artística nos ateliês de litogravura do Tamarind,

[...] a partir de fotografias pretensamente científicas de uma mulher negra, feitas por Auguste Stahl para a pesquisa em torno da teoria criacionista elaborada por Louis Agassiz no século XIX, Paulino desenvolveu a série de gravuras Assentamento, de números 1 a 4, um dos primórdios do que posteriormente seria denominado de Projeto Assentamento. Os resultados da residência artística foram exibidos na Tamarind Institute Gallery, em 2012 e no ano seguinte no Museu Afro Brasil”. (PALMA, 2018, p.192)

Ao se valer dessas imagens, sobretudo de fotografias de pessoas escravizadas cujos nomes e histórias de vida se perderam nas narrativas hegemônicas da História, intitulados pela artista como Adão e Eva, Paulino aproxima passado e presente, num “reencontro da população negra com os seus antepassados” (BEVILACQUA, 2018, p.155).

Figura 26 – Obra *Gabinete de Curiosidades*, com a imagem de Adão ao fundo da vitrine.



Fonte: Frame extraído do vídeo institucional realizado pelo Padrão dos Descobrimentos, em 2017.

Figura 27 – Obra *Gabinete de Curiosidades*, com a imagem de *Eva* ao fundo da vitrine.



Fonte: Frame extraído do vídeo institucional realizado pelo Padrão dos Descobrimentos, em 2017.

Outro elemento que também aparece em *Gabinetes de Curiosidades* são as mãos de gesso utilizadas, em 2009, no projeto *As Amas*, realizado no casarão da antiga Fazenda do Mato Dentro, em Campinas. Inseridas na composição de *Atlântico Vermelho*, esses objetos revelam o caráter híbrido que a produção assume nos diferentes contextos espaciais em que é apresentada. Diante disso, Lopes (2018, p. 171) nos chama a atenção para o fato de que “Paulino se alinha a uma rede de artistas cujos trabalhos também mobilizam a memória ora em relação direta com a experiência da escravidão, ora como consequência dessa experiência”. Essa característica também pode ser observada em *Mining the Museum* (Minando o Museu - tradução nossa), do artista norte-americano Fred Wilson.

Mining the Museum foi uma exposição-instalação que ocorreu entre abril de 1992 e fevereiro de 1993, na *Maryland Historical Society* (Sociedade Histórica de Maryland - tradução nossa), em Baltimore, nos Estados Unidos. Adepto da ação curatorial como um fazer artístico, Wilson também recorre à ideia de subversão dos sentidos das fontes históricas que, tradicionalmente, eram apresentadas sob o viés hegemônico da história da arte. Nessa exposição, o artista reorganiza a disposição dos objetos das coleções do museu de modo que seus sentidos fossem reconsiderados pelos visitantes (MIGNOLO, 2017, p. 313).

Figura 28 – Imagem de vista da instalação *Mining the museum*



Fonte: Obra *Metalwork (1793-1880)* de Fred Wilson, na *Maryland Historical Society* (1992-1993).

Dessa forma, Wilson propõe um reencenamento dos objetos, como na sala intitulada *Cabinetmaking* (Marcenaria - tradução nossa), em que um conjunto de cadeiras que pertenceram às famílias brancas abastadas de Baltimore são colocadas junto a um tronco de açoite, doado ao museu pelo Conselho Prisional da Cidade de Baltimore. Ele ainda justapõe, em uma mesma vitrine, intitulada *Metalwork* (Trabalhos com Metal - tradução nossa), elegantes copos e jarras *repoussé* de prata, produzidos no século XIX, junto a grilhões de ferro que foram utilizados em pessoas escravizadas. Na sala intitulada *Modes of Transport* (Modos de Transporte - tradução nossa), por sua vez, um carrinho de bebê carrega em seu interior uma máscara em tecido da *Ku Klux Klan*; e bustos de importantes personagens masculinos da história norte-americana são colocados em pedestais abaixo do nível dos olhos, encerrando a ideia de superioridade.

A partir desse trabalho, Wilson também pode ser interpretado como um artista-historiador, na medida em que, ao se posicionar frente aos silenciamentos institucionais, sobretudo no campo de atuação dos processos de musealização, operacionaliza distintas temporalidades históricas para colocar em evidência novos

processos de ressignificação de sentidos da memória coletiva, sentidos de antimonumento. Para Muñiz-reed, “essa forma de intervir em uma instituição de arte ofereceu um novo ponto de vista sobre a colonização, forçando os espectadores a confrontarem perspectivas abafadas de seus passados coloniais” (2019, p. 8).

Assim, Wilson se interroga sobre os sentidos históricos empregados nos objetos musealizados. Questão que, também para Rosana Paulino, nos faz refutar a permanência estrutural dos discursos hegemônicos de poder empregados nos circuitos institucionais dos museus e do patrimônio cultural. As práticas artísticas promovidas por esse perfil de artistas propõem, portanto, novas insurgências sobre os modos de ler, interpretar e representar o mundo, questão entendida atualmente como decolonial, ao nos apresentar como as narrativas historiográficas são produzidas, propondo outros vieses de leitura historiográfica para os contextos de preservação e extroversão do patrimônio cultural.

Assim, o conjunto *Atlântico Vermelho* assemelha-se a uma instalação que, mantendo o seu teor efêmero, contrasta-se com a permanência estrutural do *Padrão dos Descobrimentos*. Trata-se de uma experiência estético-sensorial e espaço-temporal que lida com os sentidos dos discursos históricos empregados no local, seja pelos objetos e imagens que a obra de Paulino evoca em algumas composições, seja pela presença física do monumento em si, fatores que revelam o caráter de *antimonumento* da obra da artista. Rosana nos mostra, dessa forma, que as ações tradicionais de patrimonialização, por si só, não conferem a extroversão crítica e reflexiva do bem preservado frente as demandas de acesso do público. É preciso acionar os processos de musealização para que ocorram tanto a extroversão no campo informacional como a interpretação subjetiva e crítica do público. Ainda durante a entrevista concedida pela artista para esta pesquisa, ela explica a escolha de sua técnica de suturar imagens, presente em boa parte das obras:

[...] precisamos parar de atrelar a técnica do bordado como uma função exclusiva da mulher. O trabalho precisa encontrar um sentido por meio da técnica. Eu não faço bordados, eu faço suturas e elas me dão muito trabalho, a minha mão chega a ficar caalejada. Entretanto, me importa o sentido dessa técnica, é uma sutura. O João Cândido bordava. Em relação ao Bispo (do Rosário), foi um artista que me marcou muito já no momento em que passei no vestibular da USP e nos primeiros dias de aula visitei uma exposição

dele no MAC. A partir disso, pude pensar duas coisas já nos meus primeiros dias de aula: a primeira diz respeito à técnica e à diversidade de possibilidades de se fazer arte, a segunda diz respeito à importância da autoria negra. Isso me abriu um horizonte que eu jamais teria tido se não fosse aquela mostra” (PAULINO, 2021 – Trecho de entrevista).

Diante disso, interpreta-se que a exposição *Atlântico Vermelho* possui uma abordagem poética antimonumento, na medida em que a artista-historiadora recorre a diferentes técnicas, como impressão em tecido, pintura, colagem, desenho, fotografia e tecelagem, para combater os discursos hegemônicos de poder que se apresentam no *Padrão dos Descobrimentos*. Paulino apresenta ao público uma instalação artística na forma de exposição, conferindo-lhe uma leitura decolonial da arte contemporânea no contexto de interpretação do patrimônio cultural. Ao criticar o racismo científico do século XIX, em suas séries como *Paraíso Tropical* e *¿História Natural?* “procura inverter a função da estrutura classificatória colonial e dirige sua indagação à memória individual e coletiva como alternativa à racionalidade paradigmática colonial” (HOLLANDA, 2020, p.19-20).

Assim, como um *memento mori*, ao lidar com as suturas das imagens do passado que propõem narrativas sobre a história do tráfico transatlântico dos navios negreiros nas superfícies internas do monumento, Paulino torna público os vestígios da barbárie que também se integram ao enredo dos grandes navegadores – obra e monumento dependem um do outro para suturar a história. Sua linguagem introduz, portanto, novos sentidos da vida no presente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente investigação propôs uma reflexão sobre as narrativas estéticas da memória que podem ser observadas na prática artística de Rosana Paulino, entendidas também como uma estratégia política da arte. Caracterizando-se como artista-historiadora, Paulino propõe uma releitura da história ou, ao menos, da história de um determinado grupo social, por meio de imagens, retratando, assim, as ausências que se manifestam nos discursos das narrativas hegemônicas de poder – questão amplamente discutida em diferentes campos disciplinares do conhecimento contemporaneamente, como o debate sobre a interseccionalidade, o cientificismo e as heranças coloniais das experiências transatlânticas que ainda se manifestam na América Latina.

O feminismo decolonial¹⁴, oriundo de intelectuais latino-americanas, em sua maioria, apresenta *contraepistemologias* que contrapõem o eurocentrismo e a perspectiva ocidental do mundo. A decolonização do gênero, expressa nas palavras da socióloga Maria Lugones como “necessariamente, uma práxis, é decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social” (LUGONES, 2014, p. 940) encontra eco nas formas artísticas de Paulino, em especial na crítica à opressão de gênero racializada e colonial, demonstrando, portanto, sua poética antimonumento, que concorre para uma pedagogia decolonial.

Em relação aos tensionamentos da memória no contexto das atividades operacionais do campo do patrimônio cultural, a obra de Paulino desempenha o papel de demonstrar os caminhos possíveis para a mediação das narrativas conflitantes da nossa história, bem como os princípios ideológicos que se utilizam da mesma no presente. Além disso, a artista também assume a mediação durante todo o processo de concepção, montagem e recepção de público da exposição. O seu envolvimento ativo junto às diferentes frentes de atuação das equipes que estiveram envolvidas no processo – curadoria, expografia, comunicação e educativo – demonstra a sua preocupação com a efetividade do objetivo fim de seu projeto: recontextualizar a imagem, educar o olhar para uma leitura outra da história, fazer o público se indagar criticamente sobre os discursos e as narrativas oficiais

¹⁴ A distinção entre decolonial e descolonial vem da supressão da letra s em virtude da proposta de rompimento com a colonialidade em seus múltiplos aspectos, presente na palavra decolonial, e a idéia do processo histórico de descolonização (HOLLANDA, 2020, p. 16-17).

empreendidas nos monumentos históricos. Portanto, a sua *práxis* é decolonial, uma vez que o processo não se encerra em si mesmo, criando espaços para o diálogo coletivo, sobretudo valorizando os momentos de fala e de escuta do projeto.

A ação de Rosana nos faz recordar o que foi e não poderá mais ser esquecido, frente ao compromisso do presente com o seu legado no futuro. Seu trabalho é, portanto, um re-trabalho que utiliza os legados materiais do colonialismo para expor a colonialidade que ainda está presente entre nós e que necessita de urgente revisão, senão a sua extinção, mesmo no sistema das Artes, campo do conhecimento que, por natureza, aciona a crítica e a reflexividade como estruturas basilares para sua a sua manutenção.

Mais especificamente, o seu trabalho nos convida a uma performatividade visual sobre distintos processos de refazimento das imagens tanto do seu universo pessoal como, também, de documentos e arquivos históricos para uma interpretação poética negra feminista ‘em estado bruto’ (SILVA, 2019), conceito apresentado pela pensadora Denise Ferreira da Silva, em seu ensaio “*Em estado bruto*”¹⁵, de 2019. O conceito ‘em estado bruto’ aproxima-se de termos como a expressão inglesa *unthinking* (des-pensar), para refletirmos em que medida “a poética feminista negra poderá oferecer à tarefa de des-pensar’ o mundo a libertação das garras das formas abstratas da representação moderna e da violenta arquitetura jurídica e econômica que elas sustentam” (SILVA, 2019, p. 46).

No caso da exposição *Atlântico Vermelho*, não só a matéria ‘em estado bruto’ do próprio *Padrão dos Descobrimentos* é tensionada a partir de sua própria representação imagética, como também o processo de reelaboração de sentidos a partir de imagens e objetos para uma prática ensaística e poética de uma musealização antimonumento. Rosana Paulino é, portanto, uma artista, pesquisadora e educadora que apresenta em sua prática artística aspectos metodológicos que utilizam o ‘impulso historiográfico’ como elemento central para provocar a dialética dos sentidos históricos, concorrendo para uma visão crítica sobre as diferentes versões de uma dada realidade. O seu trabalho consiste numa escrita da história por meio de imagens que, ao valer-se de uma abordagem metodológica interdisciplinar, tanto dos campos das Artes, da História, da Educação e da Museologia, propõe a construção de uma narrativa não hegemônica ao reelaborar sentidos de uma história a contrapelo, a partir da poética de suas

¹⁵ Originalmente publicado na revista e-flux, nº 93, em setembro de 2018.

imagens, fator que corrobora o nosso entendimento da arte como um lugar de mediação e reparação, ainda que simbólica.

REFERÊNCIAS

- ASSMAN, Aleda. **Espaços da Recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Unicamp, 2011.
- ATLÂNTICO Vermelho/Rosana Paulino. Exposição no Padrão dos Descobrimentos - Filme Memória-Futura. Lisboa, 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/252096733>. Acesso em: 11 fev. 2021.
- BALLESTRIN, Luciana. América latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, mai-ago. 2013.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Impulso Historiográfico**. São Paulo: Peligro, 2019.
- BEMVINDO, Vitor. Escovar a história a contrapelo: Contribuições de Walter Benjamin para a concepção dialética da História. **Trabalho necessário**, v. 18. n. 35. p. 20-37, 2020.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Trad. J. M. Gagnebin e M. L. Müller. In: LOWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio, uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.
- BEVILCQUA, Juliana Ribeiro da Silva. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: PAULINO, Rosana. **Rosana Paulino**: a costura da memória / curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- BOELTI, Anne-Marie. L'Arte del Diario. In: FRABOLTA, Maria Adelaide (org.). **Lessico Politico delle Donne**. Milano: Gulliver, 1979.
- CANDAU, Vera M. Ferrão; OLIVEIRA, Luiz Fernandes. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 26, n. 01, p. 15-40, abr. 2010.
- CARDOSO, Rafael. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm. Acesso em 15 ago. 2022.
- CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Entre o visível e o não-dito**: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e Afterall, 2019.
- CARVALHO, Ana Maria Albani. **A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico**. Museologia e Interdisciplinaridade. Brasília, 2012.
- CAROL, Mc. **Não foi Cabral**. [canção]. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XchG_QRQ6Rc. Acesso em: 14 ago. 2022.

COCOTLE, Brenda Caro. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. MASP e Afterall jornal: São Paulo, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 30 jul. 2019.

CHAGAS, Mário. Memória e Poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, v.19, n. 19, Lisboa, 2011.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Unesp, 2001.

COELHO, Raquel Luise Pret. **Ver é conhecer**: memória e identidade no processo de revitalização do Museu Histórico Nacional (1982-1989). Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

CORREIA, Luís Miguel. Paisagem e monumentos de Portugal: imagens do ressurgimento nacional. **Revista Estudos do Século XX**, Coimbra, n. 18, 2018.

DIAS, Luiz Sérgio; GAMBOA, Aldo; RIBEIRO, Berta G. A história dos povos sem história. **Revista Cadernos do Terceiro Mundo**, ano 20, v. 183, n. 23, 1995. Disponível em: <http://rima.im.ufrj.br:8080/jspui/handle/1235813/45>. Acesso em: 14 ago. 2022.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FABRIS, Annateresa. Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual. **Revista USP**, São Paulo, n. 40, p. 68-77, dez./fev. 1999.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Escultura no Segundo Reinado na cidade do Rio de Janeiro: o embate entre a encomenda oficial e a encomenda independente. XXV COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. **Anais...** Belo Horizonte: C/Arte, 2006. p. 82-93.

FREYRE, Gilberto. Integração portuguesa nos trópicos. *In*: FREYRE, G. Uma política transnacional de cultura para o Brasil de hoje. **Revista Brasileira de Estudos Políticos**, Belo Horizonte, p. 65-117, 1960.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. **Revista October**, v. 110, 2004.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: Modernidade e dupla consciência. São Paulo, Rio de Janeiro: 34. Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONDAR, Jô. Quatro Proposições sobre Memória Social. *In*: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é memória social?** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun.1988.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. **Textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca; ICOM, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2 ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARTMAN, Saidyia. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTOG, Françoise. **Regimes de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

HANISCH, C. **The Personal is Political**. Notes from the Second Year: Women's Liberation, 1970.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). Introdução. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p.10-34.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

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

KNAUSS, Paulo. Imaginária urbana: escultura pública na paisagem construída no Brasil. *In*: XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA, ACONTECIMENTO E NARRATIVA. **Anais...** João Pessoa. Anais do ANPUH, 2003.

LEDA, Manuela Corrêa. **Teorias pós-coloniais e decoloniais**: para repensar a sociologia da modernidade. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Sociologia) - Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1996.

LOPES, Fabiana. O tempo do fazer e a prática do compartilhar. *In*: PAULINO, Rosana. **Rosana Paulino**: a costura da memória / curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 320, set./dez. 2014.

FIRMINO, Danilo; DOMENICO, Deivid. MAMA; BOLA, Márcio; OLIVEIRA, Ronie; MIRANDA, Tomás. **História pra ninar gente grande**. [Enredo G.R.E.S. Estação

Primeira de Mangueira]. 2019. Disponível em:
<https://mangueira.com.br/site/sambas-enredo/> . Acesso em: 17 fev. 2022

MBEMBE, Achille. O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?.
Revista Rosa, v. 2, n. 2, 2020. Disponível em:
<https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>.
 Acesso em: 16/08/2021.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, jun. 2017

MIGNOLO, Walter. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. **Publicação MASP e Afterall jornal**, n. 2, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 30 jul. 2019.

MUÑIZ-REED, Ivan. **Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e Afterall, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda Consideração Intempestiva**: sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a Vida. Rio de Janeiro, São Paulo: PUC-Rio, Loyola, 2005.

PALMA, Adriana Dolci. Costurando os fios de uma trajetória artística. *In*: PAULINO, Rosana. **Rosana Paulino**: a costura da memória / curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. Tese 98f. (Doutorado em Comunicação e Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAULINO, Rosana. **Atlântico Vermelho**. Folha de Sala da Exposição. Lisboa, 2017. Disponível em: <https://padraodosdescobrimientos.pt/evento/atlantico-vermelho/>. Acesso em: 18 mai. 2021.

PINTO, João Alberto da Costa. Gilberto Freyre e a intelligentsia salazarista em defesa do Império Colonial Português (1951-1974). **Revista História**, São Paulo, UNESP, v. 28, n. 1, p. 456-457, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). **El giro Decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre, 2007. p.93-126.

RIBEIRO, António Lopes. **A Grande Exposição do Mundo Português** (1940). 2013. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=2QdO6sXEoTI&ab_channel=FilmesJP. Acesso em: 14 ago. 2022.

RIEGL, Aloïs. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. Tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014 [1903].

FRANCO, Anielle. [Entrevista concedida a] Vera Magalhães. Roda Viva. nov. 2022. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=FFqPNXf0i_o&ab_channel=RodaViva. Acesso em: 17 fev. 2022.

SANTIAGO, Catarina Freire Luís. **Do monumento à arte pública em Portugal no século XX**. Dissertação (Mestrado em Ciências da arte e do património) - Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2013.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2006.

SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. **ARS**, São Paulo, ano 17, n. 36, p. 45-56, 2019.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo da história única. TED GLOBAL 2009. TED Talks, jul. 2009. Disponível em:
https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt. Acesso em: 14 ago. 2022.

TELMO, Cottinelli. A exposição do mundo português será a afirmação de técnica nacional. **Revista dos Centenários**, Lisboa, Ano I, p;11-18, 1939, p.16.

VALE, Paulo Pires do. **Vantagens e desvantagens da História para a vida**. 2016. Acesso em 17 de fevereiro de 2022. Disponível em:
<https://www.fea.pt/centrodearteecultura/4545-vantagens-e-desvantagens-da-historia-para-a-vida>. Acesso em: 14 ago. 2022.

VASCONCELLOS, Lucas Ferreira de.; RODRIGUES, Rita Lages. Impulso Historiográfico na prática artística de Rosana Paulino: o caso da exposição Atlântico Vermelho no Padrão dos Descobrimentos (2017). **Revista Farol**, Espírito Santo, v. 17, n. 24, p. 69–79, 2021.

APÊNDICE

Transcrição da entrevista realizada com Rosana Paulino

por Lucas Ferreira de Vasconcellos

Em formato on-line, no dia 08 de dezembro de 2021, foi realizada uma entrevista com Rosana Paulino. A conversa foi orientada por um roteiro de perguntas previamente definidas a partir de um estudo preliminar, realizado no intuito de reunir alguns trechos de relatos concedidos pela artista em diferentes contextos de comunicação do seu trabalho artístico e acadêmico.

Lucas: Sobre “Atlântico Vermelho”, trabalho que ocorreu em Portugal, no Padrão dos Descobrimentos em 2017, pode nos contextualizar a origem dessa exposição? Como foi idealizado o projeto como um todo?

Rosana Paulino: A realização dessa exposição aconteceu a convite do curador português António Pinto Ribeiro. À época, Lisboa foi escolhida pela União das Capitais Ibero-Americanas como a Capital Ibero-Americana da Cultura. Nessa circunstância o António foi convidado para ser o coordenador da programação cultural que aconteceu durante todo o ano de 2017 na cidade; ele exerceu a função de curador para as diferentes áreas da programação. Importante dizer que o António já havia exercido o cargo de curador-chefe na Fundação Calouste Gulbenkian, também atuou no Instituto Camões em Portugal. Eu o conhecia porque ele acompanhava o meu trabalho há mais de 10 anos; desde o início da minha carreira, foi um dos primeiros a me convidar para participar de exposições com discussões lusófonas. A programação não estava interessada apenas no título de capital cultural para Lisboa e contou com uma curadoria de ponta, mobilizou diferentes profissionais das instituições locais para pensar o papel de Portugal na colonização com um olhar muito crítico - diferente do que vinha acontecendo no campo da arte. Tratava-se de uma ala de curadores mais progressistas. A programação se chamava “*Passado e Presente - Lisboa Capital Ibero-Americana da Cultura*”.

O António queria o meu trabalho para encerrar a programação no *Padrão*, especialmente pela sua carga simbólica. O monumento era muito diferente do que é hoje, por lá eram expostas algumas fotografias históricas do país. Tinha um teor muito celebrativo, bem típico da visão do colonizador. Eu já vinha pesquisando questões do *Padrão* e foi muito interessante esse processo pois tive a oportunidade de conhecer uma curadora que também estava trabalhando por lá na tentativa de trazer um outro olhar curatorial, a Margarida Kol. Também houve um circuito de exposições muito interessante que aconteceu no mesmo período em que inauguramos a minha exposição. Do outro lado da rua do *Padrão*, na Galeria Municipal da Avenida da Índia, houve a exposição *The Most Beautiful Language*, da Grada Kilomba. Entre maio e setembro, um pouco antes de *Atlântico Vermelho*, aconteceu no próprio *Padrão* a exposição *Racismo e Cidadania*, comissionada por Francisco Bethencourt.

Todo o processo de construção da minha exposição durou quase um ano, eu fui três vezes a Lisboa para esse projeto: primeiro, durante um mês, para conhecer o espaço expositivo da galeria do *Padrão* e assim conceituar qual seria o projeto expográfico; a segunda vez, por duas semanas, para ter uma conversa com o programa educativo; a terceira vez, também durante três semanas, foi para a montagem final e abertura da exposição. Eu participei de todos os momentos de produção da exposição: curadoria, expografia, educativo, montagem. Foi um projeto muito bem cuidado profissionalmente. Eu sempre brinco – mas isso é muito sério – que a minha primeira exposição individual de peso, que foi pensada para um espaço público expositivo, com um projeto expográfico bem feito e uma proposta de educativo bem pensada, ironicamente foi em Lisboa e não aqui, em São Paulo. Isso é muito triste, só mostra o descaso e o atraso que o nosso circuito das artes tem na discussão de algumas questões. Eu não sou uma artista iniciante; tinha mais de vinte anos de carreira quando o António me convidou para realizar essa exposição.

Para mim, foi muito importante esse projeto, trata-se de um local muito simbólico para pensar esse ciclo: de lá saíam as caravelas para as “conquistas”, que eu vejo mais como invasões, e para lá retorna uma afrodescendente. A ideia é justamente discutir essa questão não apenas nos

meios progressistas. Também era o momento de colocar em pauta a importância de repensarmos a imagem do colonizador. Entretanto, a resistência em Portugal a essas novas narrativas ainda é muito grande. É uma população adormecida, parada no tempo. Eu conheço Lisboa desde os anos 2000 e percebo que a imigração mudou muito o panorama da cidade, deu todo um dinamismo para a cultura portuguesa, obviamente os refratários vão se recusar a perceber isso.

Lucas: Como foi a definição do projeto curatorial para a exposição? Houve alguma obra pensada exclusivamente para o Padrão dos Descobrimentos?

Rosana Paulino: Eu pensei toda a concepção em diálogo direto com a Margarida Kol, que ainda é curadora do *Padrão*. O António era o curador-chefe, embora o diálogo tenha ocorrido mais com a Margarida em relação à seleção das obras, definição do espaço expositivo e as ações de mediação; mas também vejo que foi uma curadoria colaborativa entre nós três, até mesmo pela nossa aproximação de amizade. A ideia, por exemplo, de montar os dois *Gabinetes de Curiosidades* surgiu na minha segunda visita a Lisboa, durante a minha conversa com a equipe do Programa Educativo; momento em que estavam desmontando uma exposição e vi as vitrines vazias. Achei aquilo muito bonito e logo pedi que mantivessem para mim. Eu não sabia ainda o que pretendia fazer. Queria a ideia de algo como se fosse um gabinete de curiosidade para entender as questões contemporâneas da cidade e as mudanças pelas quais ela passa.

A minha ideia era andar por Lisboa e montar os gabinetes a partir da minha vivência. Nessa obra, eu exploro a noção do exótico e a questão do outro, uma vez que por meio disso os europeus nos impuseram outras culturas. Entretanto, hoje em dia é como se fosse um “troco” porque são outras culturas que estão “entrando” também em Portugal e estão deixando a sua marca. Uma coisa que me marcou muito foram as lojas de *souvenir* para os turistas que têm objetos como o galinho de Barcelos e as sardinhas portuguesas. Eu entrei em uma loja que tinha uma tartaruga, que é um animal oriental e não tem nada a ver com a história de Lisboa, fator que

indicia a existência de um dado de uma outra cultura em Portugal. A cidade estava vivendo uma agitação turística por conta do título de capital Ibero-Americana da Cultura, eu queria traçar uma relação com esse turista que leva para si esses objetos que nada tem a ver com a cultura portuguesa. Queríamos desvendar os olhos para uma outra cultura que se insere em um dado território e constrói novas narrativas. Uma parte do gabinete também era composto por elementos considerados exóticos do ponto de vista daquela cultura que foi para o mar a quinhentos anos atrás, como as especiarias que hoje estão inseridas na cultura europeia. Atualmente a cidade de Lisboa se configura como um outro lugar, eu conheci Portugal em diferentes momentos, em especial durante a passagem dos anos dois mil, um pouco depois do país se integrar à Comunidade Europeia. O país era outro, digo isso até mesmo em relação à infraestrutura urbana.

Lucas: De um modo geral, como você percebeu a recepção do público português sobre o seu trabalho?

Rosana Paulino: O meu trabalho já tinha sido exposto em Portugal antes de realizarmos *Atlântico Vermelho*. Em 2002, participei da exposição coletiva *Século 20: Arte do Brasil* que foi realizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Sobre a recepção do público português pude notar dois perfis, um mais progressista que acolheu muito bem a exposição, inclusive durante as ações do Programa Educativo tivemos um número expressivo de visitas com escolas. Por outro lado, também tivemos um público contrário à proposta da exposição; segundo relatos da equipe do Programa Educativo, houve um grupo de pessoas que estendeu uma faixa no pátio do *Padrão* com a seguinte frase: "Não ao *Atlântico Vermelho*, Portugal para os Portugueses". Isso, no meu ponto de vista, é muito bom. É um sinal de que conseguimos chacoalhar um pouco a discussão.

Lucas: Você já mencionou em uma outra entrevista que o nome desta exposição tem inspiração na obra *O Atlântico Negro*, de Paul Gilroy. Pensando nessa escolha, como foi o processo de divisão dos módulos curatoriais e a criação do desenho espacial da exposição?

Confesso que eu tenho alguns problemas com algumas ideias que são apresentadas nessa obra do Paul Gilroy. Entretanto, eu gosto muito do nome, sobretudo da sonoridade que ele evoca. Nossa proposta não era traçar um diálogo com a sua obra. Gosto mais de pensar conceitualmente a partir da ideia visual de um atlântico tingido de sangue. Em relação ao desenho da exposição, o processo ocorreu de forma bem conjunta com os demais integrantes da equipe. Duas obras definiram grande parte do percurso expositivo, a obra *Atlântico Vermelho* que abria a exposição e *História Natural* que é um livro; para esta última, nós queríamos que as pessoas fizessem um percurso sucessivo das páginas para acompanhar a narrativa da dominação por meio da ciência. A disposição dos livros nas vitrines (3 páginas em cada uma delas, se não me engano) foi uma inspiração que surgiu a partir dos antigos mobiliários expositivos dos museus de história natural. Outro fator importante foi o trabalho conjunto com a equipe de expografia; todo o conhecimento que eles detinham sobre o espaço enriqueceu muito para o processo de construção da exposição. Durante a fase do projeto de iluminação a equipe do *Padrão* conseguiu convidar o Vítor Vajão, um especialista em iluminação de exposições em Portugal que, naquela época, já não atuava mais e acabou aceitando o nosso convite. Esse momento foi minucioso para pensar desde a visualidade total do espaço até a proporção das obras e os detalhes dos tecidos. Novamente, gosto de pensar que foi tudo elaborado em conjunto, conversando. A cor das paredes tinha a ideia de evocar o verde da natureza, mas não queríamos expandir demais, nós tínhamos que respeitar as sutilezas de cada obra selecionada: a impressão sobre transparência, a transparência sobre o tecido, o tecido colocado diretamente na parede sem nenhum suporte. A partir dessas questões surgiu a escolha da paleta que também foi pensada para proporcionar uma sensação mais introspectiva, queríamos um olhar minucioso para os desenhos menores, as sobreposições, as colagens e as suturas sem muita dispersão.

Lucas: Recentemente, em uma live que participou do Festival de Artes em Imbariê (festival FAIM), você menciona como referência para o seu

trabalho o João Cândido, o Almirante Negro, e também o Arthur Bispo do Rosário. Pode nos contextualizar um pouco mais sobre isso?

No caso do João Cândido eu o mencionei durante a explicação de um caso em que eu fazia uma crítica à questão do bordado, numa perspectiva técnica enquanto professora. Gosto de mencionar o caso de uma aluna que me apresentou um trabalho que ela demorou semanas bordando e, ao ver o resultado final, eu acreditava que apenas o desenho resolveria o cerne da questão, faltava um sentido entre a ideia do desenho e a ligação com o bordado. Precisamos parar de atrelar a técnica do bordado como uma função exclusiva da mulher. O trabalho precisa encontrar um sentido por meio da técnica. Eu não faço bordados, eu faço suturas e elas me dão muito trabalho, a minha mão chega ficar calejada. Entretanto, me importa o sentido dessa técnica, é uma sutura. O João Cândido bordava. Em relação ao Bispo, foi um artista que me marcou muito já no momento que passei no vestibular da USP e nos primeiros dias de aula visitei uma exposição dele no MAC. A partir disso pude pensar duas coisas já nos meus primeiros dias de aula: a primeira diz respeito à técnica e à diversidade de possibilidades de se fazer arte, a segunda diz respeito à importância da autoria negra. Isso me abriu um horizonte que eu jamais teria tido se não fosse aquela mostra. E atualmente o trabalho de João Cândido está exposto na 34ª Bienal de Arte de São Paulo e do Bispo na exposição “Maria Carolina de Jesus: um Brasil para os brasileiros” no Instituto Moreira Salles.

Lucas: Pensando nos discursos da memória coletiva que são construídos nos espaços públicos das cidades, especialmente em relação ao caso dos monumentos históricos ou as práticas de tombamento de lugares de memória que evocam sentidos do nosso passado colonial, como você absorve essa questão para o seu trabalho?

Em qualquer processo de exposição que eu apresento o meu trabalho eu me envolvo bastante com o reconhecimento do lugar em que será exposto. Sempre peço muitos dados e imagens. Quando surgiu a possibilidade de eu realizar a exposição *As Amas* na antiga Fazenda do Mato Dentro, em

Campinas, foi fantástica a possibilidade de me relacionar com a historicidade do lugar, mesmo havendo algumas limitações por ser um casarão tombado pelo IPHAN; não podia colocar um prego na parede, por exemplo. Por outro lado, o próprio espaço já tinha por si só uma carga histórica; eu só queria chamar essas mulheres para contar a sua própria história. O que me chamou muito a atenção no caso da fazenda foi a escolha do local que inserimos a minha obra, acredita-se que era um espaço destinado para o acondicionamento de víveres, justamente por ser um lugar muito úmido e frio. Tinha muito mofo. Eu queria que as peças selecionadas interagissem com o espaço. Eu sabia que teria ali fungos interagindo com o trabalho e a ideia era essa mesmo, isso também me interessava. Era importante trazer esse dado para o trabalho. Um amigo que visitou a exposição já no último dia nos trouxe um relato muito bonito, para ele o casarão digeriu o trabalho assim como a escravidão digeriu a vida daquelas pessoas que ali foram escravizadas. Quando ele me disse isso, pensei: *“ótimo, o trabalho funcionou!”*. A ideia era essa mesmo, foi uma maneira de falar dessa máquina perversa, desse moedor de gente que foi a escravidão. O fungo tomou conta das peças, o trabalho foi quase todo para o lixo no final. Essa relação com o espaço, sobretudo quando se trata de um local histórico, é muito importante. Entretanto, eu não me considero uma artista de obra de arte pública, é um processo completamente diferente, os meus trabalhos têm um olhar mais direcionado para a narrativa que pretendo construir. O modo como eu me relaciono com a historicidade desses edifícios, como o caso da fazenda e do *Padrão*, é uma tentativa de me relacionar com o significado desses lugares.

Lucas: Como você percebe a produção contemporânea de autoria negra no Brasil que propõe a construção de novos sentidos históricos para o mundo das artes, dos museus e do patrimônio cultural?

Eu sempre entendi a arte como uma expressão daquilo que me incomoda no mundo, um meio de dar vazão ao que se tornou um nó na minha garganta. Para uma mulher negra, que vive no Brasil, não tem como fugir disso. Eu preciso dizer sobre coisas que estão entranhadas na minha vida. Eu não posso entrar para dentro do meu ateliê e fechar as portas para a realidade que o mundo vive. É por isso que eu acredito que temos que falar das

histórias hegemônicas, das bases que faz o nosso país ser um dos mais violentos e desumanos com a população negra. Isso me afeta diretamente, e acredito que a produção de autoria negra no Brasil está fazendo um movimento natural ao falar dessas questões, não natural seria ignorar que essa realidade existe.

Lucas: E os processos de incorporação dessa produção artística nas coleções permanentes dos museus, qual a sua opinião sobre isso?

O Igor Simões é quem fala muito sobre isso, ele diz “*não é só comprar a obra, tem que mostrar!*”. Inclusive ele vem realizando um estudo que quantifica quantas vezes uma dada obra canônica é exibida em relação a uma obra de autoria negra que passa a maior parte do tempo nos porões das reservas técnicas. A questão da democratização é bastante complexa, não se resolve apenas com a incorporação de obras nas coleções. No caso da minha trajetória profissional, demorou bastante para que uma obra de minha autoria fosse incorporada a um acervo institucional. Eu ouvia muito de estudiosos de outros países que me perguntavam em qual museu no Brasil poderiam encontrar a minha produção e isso não faz muito tempo, eu respondia: “*está comigo!*”. A obra “*Parede da Memória*” foi incorporada ao acervo da Pinacoteca somente em 2015 e eu o considero como um dos meus trabalhos mais importantes. Qual a função dos nossos museus de arte hoje? Percebo que existem muitas instituições que estão apenas entrando numa tendência de mercado. Temos no Brasil muitos artistas negros com trabalhos bons a preços muito baixos, por isso a adesão nesse momento dos colecionadores. Há, também, muita produção de autoria negra esquecida nos porões dos museus, não podemos ignorar isso. Vai chegar um momento que teremos que pegar um avião para ver a nossa produção nacional no exterior, o Brasil não valoriza o que temos. Mas eu acredito que a diferença de fato poderá ocorrer por meio da incorporação de profissionais negros, indígenas e mulheres em outros seguimentos de atuação nesses espaços. É preciso mais museólogos negros, curadores indígenas e mulheres à frente de programas educativos, por exemplo. Estendo essa discussão para o papel fundamental que as nossas universidades deveriam se preocupar, onde estão os nossos professores negros? Quais são as escolas que possuem um departamento

exclusivamente para pensar a história da arte afro-brasileira? Precisamos fortalecer o campo literário e a produção de conhecimento em torno dessa questão, sobretudo com a participação autoral de pessoas negras, mulheres e indígenas para que esse momento em que estamos vivendo não se torne apenas uma fase temporária. Acredito que atualmente exista uma pressão muito forte do mercado internacional sobre as nossas instituições aqui no Brasil. Os nossos museus não se tornaram “bonzinhos” de uma hora para outra, a verdade é que o país está acordando somente agora para o atraso que vivemos em relação ao “bonde da história”.

*

ANEXOS



Atlântico Vermelho

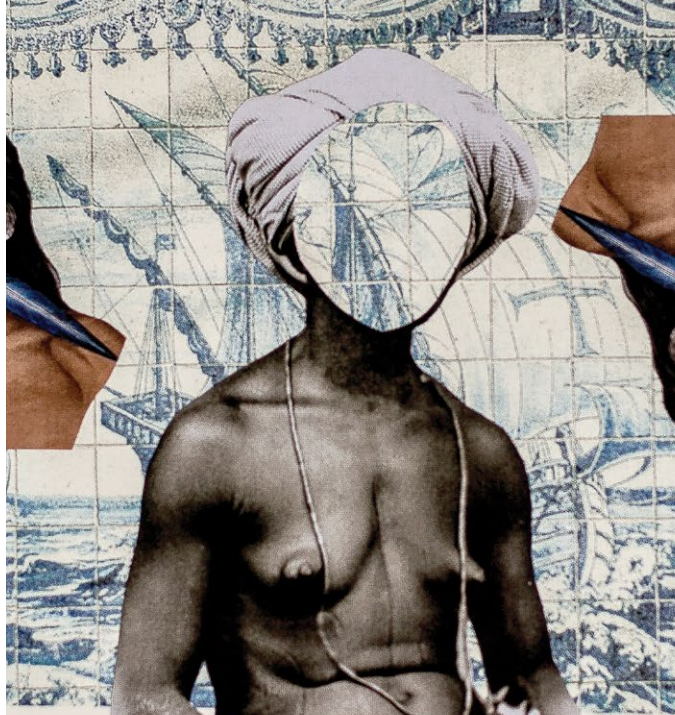
ROSANA PAULINO

R O S A N A P A U L I N O

Rosana Paulino (São Paulo, 1967) nasceu numa família afrodescendente e as primeiras memórias de que se lembra é de brincar com bonecas brancas e loiras porque não havia bonecas negras. Ao recuar ao início da sua história pessoal, entende como o problema da representação dos negros se traduz na sua quase ausência nos mais variados aspetos da vida dos brasileiros, incluindo na história das artes visuais, em particular nas artes plásticas, e no que é a História do Brasil. Ela própria artista, investigadora em arte e professora, tem uma informação abrangente e rigorosa desta ausência de representação e, mais concretamente, de autorrepresentação.

Uma breve historiografia deste tema assinala, maioritariamente, a presença de negros como artistas que cumprem os cânones europeus, como os casos do escultor Aleijadinho (1730?-1814), de Artur Timóteo da Costa (1882-1922) e irmãos, ou de Estevão da Silva (1844-1891). Estão também presentes como um tema exótico nos pintores holandeses Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (1610-1666). No caso dos artistas consagrados do modernismo brasileiro, seguem mais a liturgia do modernismo como prática europeia artística proclamatória ao tomarem o negro e o índio como temas inseridos normalmente numa pintura exótica da flora e de paisagens tropicais, de que há fartos exemplos em Tarsila do Amaral, Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall. E se, a partir da década de 30 do século XX, há casos de autorrepresentação dos negros nas artes brasileiras, só há pouco tempo foram reconhecidos como tal. No momento da sua produção foram tidos como

(...) artistas de
uma história de
arte paralela,
de uma narrativa
negra, conside-
rada secundária.



artistas de uma história de arte paralela, de uma narrativa negra, considerada secundária. São os casos de Heitor dos Prazeres, Yeda Maria, Rubem Valentim, Mestre Didi, Emanuel Araújo. E se bem que uma geração de artistas negros tenha começado a produzir intensamente a partir de 2000 – Sidney Amaral, Michelle Masthé, Renata Felinto, Paulo Nazareth, Rosana Paulino e outros – o circuito das artes visuais Rio de Janeiro - São Paulo – era, até há poucos anos, quase exclusivamente branco.



O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

A SALVAÇÃO DAS ALMAS

A SALVAÇÃO DAS ALMAS

O AMOR PELA CIÊNCIA

O AMOR PELA CIÊNCIA



Há, no trabalho de Rosana Paulino, uma dimensão política e ética que exige um reconhecimento desta história escondida e que proclama a sua visibilidade. Na obra *The Honor Code. How Moral Revolutions Happen*, de Kwame Anthony Appiah, há um parágrafo dedicado ao reconhecimento: “Nós, seres humanos, temos necessidade dos outros para reagir de maneira apropriada em função do que somos e do que fazemos. Temos necessidade que outras pessoas nos reconheçam enquanto seres conscientes ao mesmo tempo que testemunham que nós os reconhecemos. Quando na rua trocamos um olhar com alguém estamos em face de um reconhecimento que é mútuo, expressamos um ao outro uma necessidade humana fundamental e reagimos – espontaneamente e sem esforço – a esta necessidade que identifica um e o outro que se olham.” [1]

A obra de Rosana Paulino é uma permanente reclamação pelo reconhecimento dos negros na História, mas também pelo reconhecimento contemporâneo dos afrodescendentes. Reclama, de certa forma, e por extensão, o reconhecimento de todos os que de algum modo podem estar condenados a serem, num futuro não distante e em consequência da globalização financeira

A obra de Rosana Paulino é uma permanente reclamação pelo reconhecimento dos negros na História, mas também pelo reconhecimento contemporâneo dos afrodescendentes.

neoliberal, “os negros do futuro”, utilizando a expressão de Achille Mbembe.^[2] A materialização desta reclamação está presente na denúncia da violência sobre o negro na obra “Ama de leite” - um corpo de mulher sem cabeça, sem braços, sem pernas, e cujo nome decorre da sua funcionalidade: alimentar as crianças ao seu cuidado.

Para tanto e no domínio de várias técnicas – pintura, desenho, fotografia, tecelagem – a artista enfrenta os cânones da produção e difusão de conhecimento de origem colonial e desconstrói-os; muito em particular o conhecimento científico e as narrativas religiosas, basilares na justificação do comércio da escravatura e da colonização do espírito.



Atlântico Vermelho

é o mar tingido
de sangue pelo
tráfico de
escravos.

Inspirada no nome do livro do sociólogo Paul Gilroy, *Atlântico Negro*, penso neste mar que liga dois pontos, África e Brasil, e que sofreram processos de aniquilamento e subjugação de suas populações, tendo as ideias de ciência, religião e de progresso sido usadas para justificar os mais aterrorizadores abusos.

Para realizar os trabalhos desta exposição me debrucei, com um misto de admiração, curiosidade e, muitas vezes, revolta, sobre imagens produzidas no Brasil e que retratavam a flora, a fauna e principalmente as gentes num mesmo plano, como objetos a serem explorados, elementos pitorescos em uma paisagem exótica, ao invés de seres dotados de humanidade.

Esta postura reforçou a ideia de um direito natural sobre outras terras e povos justificando o colonialismo, não só o exercido nas

O conjunto das obras expostas no **Atlântico Vermelho** evoca, de imediato, as consequências da expansão europeia. A expansão que destruiu as sociedades ameríndias e impôs o tráfico negreiro entre a África e as Américas. Durante mais de três séculos, milhões de africanos foram capturados e depois vendidos como escravos, com o argumento jurídico, moral, religioso e económico de que eram despossuídos de alma e de direitos e remetidos para a condição de coisas naturais.

Esta atitude, protagonizada pela modernidade europeia, constitui uma dupla violência, cujos efeitos ainda perduram: uma violência sobre a natureza, que se quis subjugada ao empreendimento colonial, e uma violência sobre as pessoas escravizadas que eram tidas apenas como parte dessa natureza.

A obra de Rosana Paulino é um permanente resgatar das duas entidades subjugadas: na força da desocultação destas violências e no cuidado que é dado à visibilidade da história dos negros e da natureza.



Neste aspecto a obra “História Natural ?” é bastante elucidativa ao simular o que poderia ser um volume da Enciclopédia. Num livro de doze pranchas a autora faz um exercício notável de gravura e colagem em que sob títulos e taxionomias comuns da botânica, da zoologia, da mineralogia e da ciência europeia novecentista, desepistemologia a ciência e o empreendimento colonial. *Atlântico Vermelho* é um título que evoca a obra de Paul Gilroy: *O Atlântico Negro*.^[3] Contudo, estes trabalhos de Rosana Paulino extremam a tese do tráfico da escravatura, que teve o Atlântico como palco principal, para lhe dar uma materialidade presente que evite a amnésia que a utilização banalizada do termo escravatura já produziu.

(...)extrema a
tese do tráfico
da escravatura,
que teve o
Atlântico como
palco principal,
para lhe dar uma
materialidade
presente que
evite a amnésia
que a utilização
banalizada do
termo escravatu-
ra já produziu.

O PROGRESSO DAS NAÇÕES
O PROGRESSO DAS NAÇÕES
O PROGRESSO
DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES
O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO
DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES



PROGRESSO DAS NAÇÕES
O PROGRESSO DAS NAÇÕES
O PROGRESSO
DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES
O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO
DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES

O PROGRESSO DAS NAÇÕES



(...) a memória, que não se limita a uma atitude de recordação mas que resulta de um processo de filtragem e produção contínua de uma narrativa condicionada pelos traumas, pela nostalgia ou pela negação.

A obra de Rosana Paulino confronta-se com a memória, que não se limita a uma atitude de recordação, mas que resulta de um processo de filtragem e produção contínua de uma narrativa condicionada pelos traumas, pela nostalgia ou pela negação. Confronta-se com a memória como uma reconstrução constante. Daí que o trabalho sobre a construção e uma tentativa de fixação epocal das memórias familiares tenha sido um ponto de partida na sua obra. Veja-se “Parede da memória” (1994-2015), uma obra de 1500 peças, que reproduz onze imagens do seu arquivo familiar (em acervo na Pinacoteca de São Paulo); ou “Bastidores” um conjunto de bastidores com a reprodução do rosto de mulheres da sua família, mas em que a boca está cerzada, silenciada, num gesto de interdição da palavra, do grito, do som.



O conjunto de trabalhos agora expostos, quer pela sua temática quer pelos materiais utilizados – aguarela, desenho, tecidos, barro, fios – , quer pela sua liquidez – a ocupação no espaço é fluida e contaminadora – quer ainda pelas figuras esculpidas – mulheres atadas, amputadas, com anzóis cravados – , serve uma outra declaração da artista: a vulnerabilidade a que sempre estiveram sujeitos os negros e, duplamente, as mulheres negras. O traço é fino e delicado, as esculturas soberbas na sua manufatura, mas a expressão é de um tal sofrimento, de uma tal dor de quem está à mercê de outros que os dominam.^[4]





A obra de Rosana Paulino debruça-se também sobre outros efeitos que o colonialismo, a escravatura e a expropriação dos recursos naturais na América Central, do Sul e em África, que, aliás, aceleraram nas últimas décadas, vieram provocar em particular o esquecermos o quanto a natureza pode ter a capacidade de provocar em nós o sublime natural. Disto tratam muitas das páginas da obra “História Natural?” como da peça “Paraíso Tropical” (2017).

Na década de 80 do século passado, um conjunto de filósofos maioritariamente americanos – Milton Mayeroff, Carol Gilliam, Annette Baier, Virginia Held, Eva Feder Kittay, Sara Ruddick, Joan Tronto – introduziram uma nova reflexão no domínio da ética, denominada “ética do cuidado”. A inovação desta filosofia que se desviava da ética como um conjunto de imperativos utilitários de validade universal, passou por considerar que tomar cuidado implicava ter em consideração não só a vida moral inserida nas inter-relações entre as pessoas e a sua diversidade, mas começava na vida íntima dos sujeitos, aplicava-se aos animais, ao meio-ambiente e até à política do serviço público. **Atlântico Vermelho** é esta ousadia artística de considerar o tomar cuidado como um princípio ativo de viver e de fazer arte, no presente, mas com igual intenção em relação ao passado, especificamente em relação à história dos negros subalternizados.

António Pinto Ribeiro



Atlântico Vermelho
 é esta ousadia
 artística de con-
 siderar o tomar
 cuidado como um
 princípio ativo de
 viver e de fazer
 arte, no presente,
 mas com igual in-
 tenção em relação
 ao passado(...)



REFERÊNCIAS

- [1] APPIAH, Kwame Anthony (2010), *The Honor Code. How Moral Revolutions Happen*. Aqui utilizada a versão francesa: (2012), *Le Code D'Honneur. Comment Adviennent les Revolutions Morales*. Trad. Jean-François Sené. Paris: Gallimard, p. 15.
- [2] MBEMBE, Achille (2013), *Critique de la Raison Nègre*. Paris: La Découverte.
- [3] GILROY, Paul (1993), *The Black Atlantic. Modernity and double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- [4] Apesar de não estar presente nesta exposição, esta peça é de uma enorme importância no conjunto da obra da artista.

IMAGENS

CAPA

Sem título (pormenor)

Impressão digital sobre tecido e costura, 29 x 58 cm, 2017

2.

História Natural? (pormenor)

Técnica mista sobre papel, 28,5 X 38 cm, 2016

3.

O Progresso das Nações

Imagem transferida sobre papel, colagem e ponta seca, 56 x 42 cm, 2016

4.

Paraíso Tropical

Impressão digital sobre papel, linoleogravura e colagem

48 x 33 cm, 2017

5.

A Salvação das Almas (pormenor)

Impressão digital sobre tecido e costura, 29 x 58 cm, 2017

6.

O Progresso das Nações

Impressão digital sobre tecido e costura, 96 x 110 cm, 2017

7.

Paraíso Tropical (pormenor)

Impressão digital sobre tecido, recorte tinta e costura, 96 x 110 cm, 2017

8.

Paraíso Tropical (pormenor)

Impressão digital sobre papel, linoleogravura e colagem, 96 x 110 cm, 2017

9.

Paraíso Tropical (pormenor)

Impressão digital sobre papel, linoleogravura e colagem, 48 x 33 cm, 2017

10.

As Riquezas desta Terra

Impressão digital sobre tecido, linóleo, recortes, tinta e costura, 96 x 126 cm, 2017

11.

Atlântico Vermelho

Impressão digital sobre tecido, recorte e costura, 127 x 110 cm, 2017

Atlântico Vermelho

ROSANA PAULINO

14 OUT A 30 DEZ 2017

Padrão dos Descobrimentos

COORDENAÇÃO

Margarida Kol de Carvalho

Maria Cecília Cameira

CONCEÇÃO PLÁSTICA E REALIZAÇÃO

António Viana

MEDIAÇÃO CIENTÍFICO-PEDAGÓGICA

Ana Gonçalves

Serviço Educativo - Padrão dos Descobrimentos

DESIGN GRÁFICO DA EXPOSIÇÃO

Miguel Lopes

IMAGEM GRÁFICA - MATERIAIS GRÁFICOS

Oland - Denominação de Origem Criativa

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Ricardo Mesquita

PROJETO AUDIOVISUAL

GMSC – Informática e Audiovisuais, Lda

VÍDEO

Rosana Paulino, São Paulo, 2014

Produzido por Célia Antonacci, Virgínia Yunes

e Gustavo Presta - UDESC (Santa Catarina)

SECRETARIADO EXECUTIVO

Conceição Romão

Rita Lonet

CONSTRUÇÃO

António José Costa Rodrigues, Lda.

VINIS E PAPEL DE PAREDE

Escarigo Factory - Centro de Produção Digital

PROJETO DE LUMINOTECNIA

Vitor Vajão

TRADUÇÃO

KennisTranslations

PASSADO E PRESENTE - LISBOA, CAPITAL IBERO- -AMERICANA DE CULTURA 2017

UMA INICIATIVA

UCCI e Câmara Municipal de Lisboa com EGEAC,

Direção Municipal de Cultura e Secretaria Geral

PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

Fernando Medina

VEREADORA DA CULTURA DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

Catarina Vaz Pinto

DIRECTOR MUNICIPAL DE CULTURA

Manuel Veiga

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO DA EGEAC

Joana Gomes Cardoso

Lucinda Lopes

COORDENAÇÃO GERAL DA PROGRAMAÇÃO

António Pinto Ribeiro

DOS DESCOBRIMENTOS

O PADRÃO

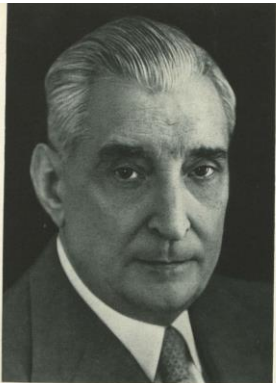
+ BELEM = 1960



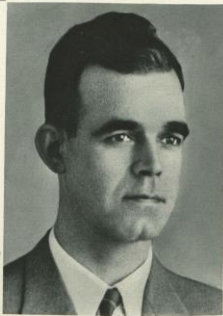


Quadro de HENRIQUE MEDINA

SUA EXCELÊNCIA O PRESIDENTE DA
REPÚBLICA PORTUGUESA ALMIRANTE AMÉRICO TOMÁS



PROF. DOUTOR OLIVEIRA SALAZAR



ENG. EDUARDO ARANTES E OLIVEIRA

O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS PALAVRAS DO PRESIDENTE DO CONSELHO

EM 1938 ao falar das Comemorações do duplo Centenário de 1940, o Sr. Presidente do Conselho, Professor Oliveira Salazar, visionou pela primeira vez a parada marítima de Sagres. E são dele estas palavras:

« É PENA QUE O MONUMENTO AO INFANTE DOM HENRIQUE NÃO POSSA SER TRAVESSADO NESTA ÉPICA E NÃO SEJA, POR ISSO, DADO ASSISTIR AO ESPECTÁCULO MARAVILHOSO QUE SERIA DESTA RUM EM GRANDE PALADA NAVAL, DIANTE DA PONTA DE SAGRES, TODAS REPRESENTAÇÕES DE TODAS AS MARINHAS DO MUNDO, POR NIM NÃO ILICITO IMPOSSEVEL QUE A EUROPA, A ÁSIA E A AMÉRICA VIESSEM DA MELHOR PONTADE E COM A PRESENÇA DE BARCOS SEUS, RECONHECER NA ORLA DO INFANTE, A AMBICÃO E O IMPULSO DAS DESCOBERTAS E O SERVIÇO PRESTADO À MAIS ESTRITA COMUNIDADE DOS POVOS ATRAVÉS DOS CAMINHOS DO MAR.

22 anos após, ao comemorar-se o V Centenário da Morte do Infante D. Henrique é ainda Salazar que escreve:

« COMPLETAR-SE-ÃO EM 1960 500 ANOS SOBRE A MORTE DE DOM HENRIQUE E O MEIO MILHÃO DECURRIDO E POR SI JUSTIFICAÇÃO BASTANTE PARA COMEMORAÇÕES ESPECIAIS. NADA MAIS CONTE EM MOVIMENTO CONDUZ QUE CELEBRE A PESSOA DO INFANTE E A SUA OBRA O INFANTE D. HENRIQUE NÃO FOI UM DOS MAIORES FIGURAS PORTUGUESES DE MAIOR PROTECÇÃO NO MUNDO, O CURSO DA HISTÓRIA E DA CIVILIZAÇÃO PORTUGUEZA NÃO SERIA O QUE FOI SEM ELE. O QUE É O MESMO SEM OS DESCOBRIMENTOS DOS PORTUGUESES, QUE SE DEVEM NA MÁXIMA PARTE AO SEU ESPÍRITO E ENGENHO.

Assim o PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS corresponde a um pensamento superior definido. É, sem dúvida alguma, um marco que assinala, no local donde partiu, essa grande génese oceânica, que é a nossa epopeia do Mar.

PALAVRAS DO SR. MINISTRO DAS OBRAS PÚBLICAS

O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS QUE FIGUROU NA MEMORÁVEL EXPOSIÇÃO DO MEIO PORTUGUESES DE UM MILHÃO NA MEMÓRIA DE TODOS UMA IMPRESSÃO SINGULAR.

DEBEM DE SEUS GRANDES ARTISTAS DA SUA CERAÇÃO, O ARQUITECTO COTTINELLI TELMO E O ESCULTOR LEOPOLDO NEVES D'ALMEIDA, E IMPREGNADA DE ALTO E ENTUSIASTICO ESPÍRITO NACIONALISTA NÃO POSSAM AGUARDAR COMO DEFINITIVA A CONSERVAÇÃO A QUE A VOTOU A VIDA EXEMPLAR DOS MATERIAIS ENTAO UTILIZADOS.

ASSIM O RECONHECE O GOVERNO AO DECIDIR APROVEITAR A OPORTUNIDADE DAS COMEMORAÇÕES DO V CENTENÁRIO DA MORTE DO INFANTE D. HENRIQUE PARA FAZER CONSTRUIR EM MATÉRIAS NOBRES A REPÚBLICA DO PADRÃO DE UM PÉ, PETUANDO ASSIM NO AREAL DO BASTELO A MEMÓRIA DO INFANTE E DOS NAVEGADORES DO MAR PORTUGUESES, NUMA PAGINA DE PEDRA DE VALOR ESPIRITUAL DIFÍCILMENTE ULTRAPASSÁVEL, DEVEDO DO ESPÍRITO DA ÉPOCA EM QUE FOI CONCEBIDA.

O MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS HONRA-SE NA PARTE QUE LHE COHEM NESTA RESOLUÇÃO DO GOVERNO E NA SUA EFECTIVAÇÃO, CONFIADA A PRESTÍGIOUSA COMISSÃO ADMINISTRATIVA DO PLANO DE OBRAS DA PRAÇA DO IMPÉRIO, QUE DESTA TAREFA SE INCOMPETEM, COM A COLLABORAÇÃO DE ARTISTAS, TÉCNICOS E OPERÁRIOS INELIGENDO NA SUA COMPETÊNCIA E DEDICAÇÃO.

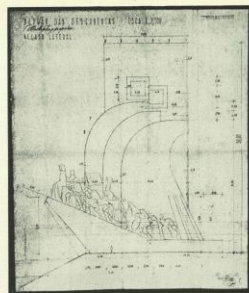
O MINISTRO DAS OBRAS PÚBLICAS
ENG. EDUARDO ARANTES E OLIVEIRA



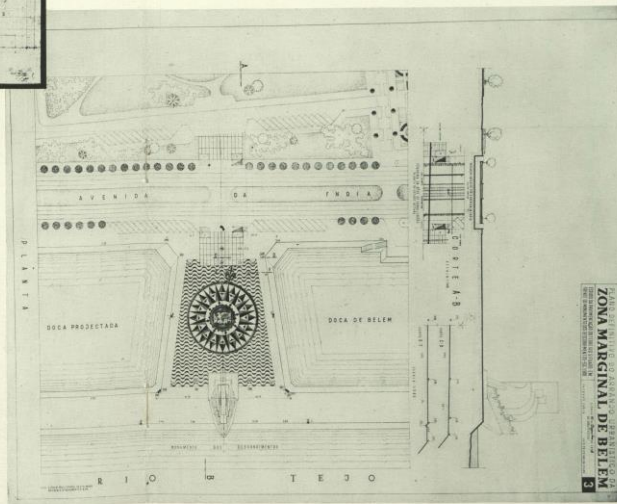
ARQUITECTO: J. A. COTTINELLI TELMO



ESCUULTOR: LEOPOLDO NEVES D'ALMEIDA



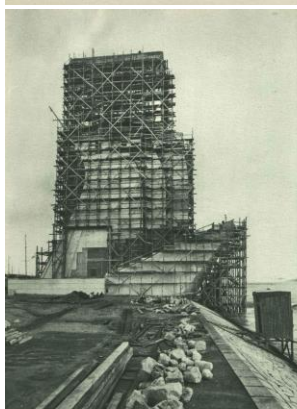
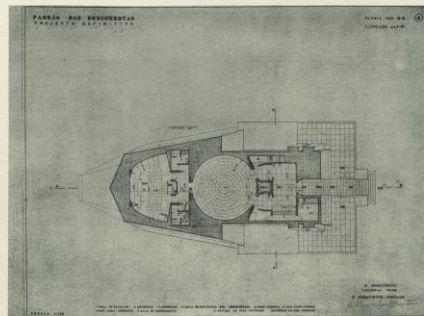
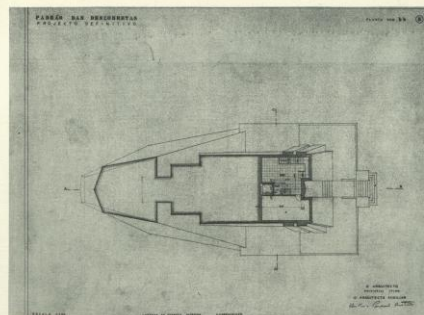
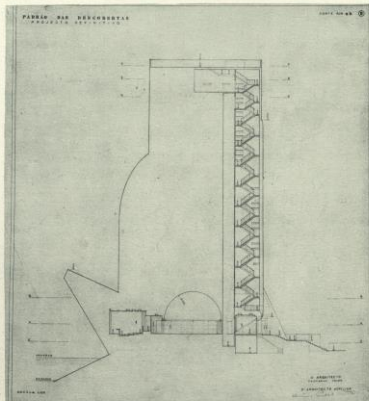
NESTA PAGINA SE REPRODUZ, ALÉM DESTA APONTAMENTO CITADO DO PADRÃO, QUE FOI O PRIMEIRO ESBOÇO SAÍDO DA MANCHETA DE COTTINELLI TELMO E TEM JA HOJE UM VALOR HISTÓRICO — O PROJECTO DO MOSAICO DO PROF. CRISTINO DA SILVA. A DIREITA FIXA-SE A DISTRIBUIÇÃO GERAL DOS ELEMENTOS QUE COMPÕEM A ZONA MARGINAL DE BELEM, TAMBÉM DA AUTORIA DO MESMO ARQUITECTO



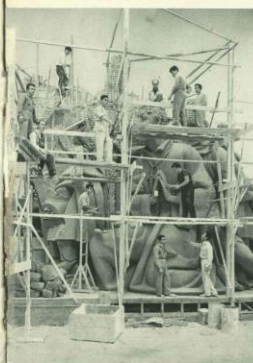
O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

REGISTA-SE NESTAS PÁGINAS OS ESTUDOS E PROJECTOS DO ARQUITECTO AUXILIAR ANTONIO PARDAL MONTEIRO QUE, POR FALLECIMENTO DE COTTINELLI TELMO DEFINIU E PROJECTOU O ARRANJO INTERNO DO GRANDE PADRÃO. POR ESTE CORTE E PELAS PLANTAS DA PAGINA SEGUINTE SE PODE AQUILATAR DO QUE SERA FUTURAMENTE O INTERIOR DO MONUMENTO, SEU ASCENSOR, SUAS SALAS, SEUS ACESSOS, O QUE PERMITIRA UTILIZA-LO COMO UM MONUMENTAL RELICARIO DA NOSSA EPOPEIA MARITIMA



EM PLENA CONSTRUÇÃO ERGUE-SE RAPIDAMENTE, SOB A DIRECÇÃO DOS TÉCNICOS DO MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS, O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS



ENTRE A REDE DE ANDAIMES COMEÇAM A SURTIR MÁSCARAS DE NAUTAS E DE HERÓIS





O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

COM MATEMÁTICA PRECISÃO, OS GRANDES BLOCOS DE PEDRA DE SINTRA, QUE AS MÃOS DE LEOPOLDO DE ALMEIDA AFEIÇOARAM, REUNEM-SE COMO A UMA CHAMADA ANCESTRAL E EVOCATIVA



ESTA É A EPOPEIA DE PEDRA ERGUIDA POR UMA RAÇA CONSCIENTE DO SEU PASSADO E DO SEU DESTINO



O PRÍNCIPE DO ATLÂNTICO

POR AUGUSTO DE CASTRO
COMISSÁRIO DA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUES
DE 1960 E VOGAL DA COMISSÃO EXECUTIVA DO V
CENTENÁRIO DA MORTE DO INFANTE D. HENRIQUE

DOM Henrique não foi apenas o iniciador dos descobrimentos marítimos portugueses e o precursor do grande movimento desse maravilhoso século XVI, que mudou a face da Terra. Não foi apenas o Fundador dessa escola de pensamento e de aprendizagem náutica e geográfica de Sagres, sem a qual nunca teriam existido Colombo, Vasco da Gama, Cabral, Pêro de Magalhães, o império de Albuquerque nem a epopeia peninsular.

Ele não foi apenas o maior português de todos os tempos. Foi, na realidade, o grande obreiro do Mundo moderno, o impulsionador do maior facto da história ocidental dos últimos cinco séculos.

Se a excelência missionária de Portugal começa em Sagres, toda a História Atlântica nasceu nesse rude promontório português. O Infante D. Henrique é, por esse título, uma das maiores figuras da Humanidade. Foi um criador do Espaço e um modelador do Tempo.

Num momento em que, como nos fins do século XIV e século XV, o Ocidente, ameaçado, entra num ciclo novo da sua história, é no Atlântico e na sua expansão que ele procura a sobrevivência e o gênio. É fácil arquitectar e formular hipóteses: «Se tal facto tivesse ou não tivesse acontecido... São os romances da História. Mas a realidade é que a primeira expressão universal do esplendor desse mar, berço da civilização actual, que volta hoje a ser o centro do Mundo — é Sagres.

Se em algum ponto do Globo os ocidentais de hoje podem reunir-se para celebrar a epopeia do seu passado e a fé do seu futuro, se há no Mundo um sítio universal, que seja o pequeno lar comum da sua imortalidade — esse lugar é o ninho de águia, debaixo do rochedo e do despenhadeiro, onde a visão obtinida, sobrenatural desse Príncipe do século XV, Hamlet do Mar, esculpiu o destino de uma civilização.

Sagres é esse passado, é o cenário de um dos maiores dramas que o gênio humano tem vivido, no seu eterno duelo contra o mistério e as trevas. Mas é também a memória de um dos maiores, senão o maior Sonho que jamais iluminou olhos mortais. Nas longas noites em que as ondas batem, em espuma, as escarpas dessa língua de terra rochada ao oceano, quando o vento silva varrendo o horizonte



SURGE NO RISCO DA PEDRA DE LEIRIA O BRASÃO DAS VIAGENS E DOS REINOS QUE OS PORTUGUESES «ENTRE CENTE REMOTA EDIFICARAM».



O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

povoado pelos fantasmas de outrora, ainda hoje o espectro desse Alucinado da Altura que foi Henrique passa, dobrado sobre os segredos da tempestade e da distância, rude semelhança das águas revoltas e tenebrosas.

Sagres — é ele. Mar e rochas, asas das procelas, nuvens e horizonte — tudo se funde na mesma gigantesca e apocalíptica imagem em que a Terra e o homem formam uma única sombra: a do Príncipe do Mar. Não apenas a sua obra imensa, mas a sua própria carne ali — na alegria e no hino daquele cântico eterno e daquelas pedras banhadas pelo Sol e pelo Gênio.

O Infante D. Henrique pertence a Portugal — que, sem ele, nunca teria deixado de ser um minúsculo reino pastoril e serrano que há muito, talvez, se intempéries teriam varrido da História. A Pátria universal e imortal que nós somos — devemos-lhe, quase inteira, à predestinação da sua vida e da sua obra. Das três sílabas do nome de Portugal, duas pertencem à sua glória.

Mas Henrique, o Navegador, é, mais do que português, universal. É a maior dádiva, entre todas as dádivas imorredouras que nós fizemos ao Mundo. É 1960, data em que começa, nas mãos de Deus a sua imortalidade, não pode ser apenas uma data portuguesa: é uma data humana e ocidental. Marca um padrão atlântico. Tem de ser comemorado numa larga visão — e nessa vasta perspectiva. Seria diminuir a ímber figura reduzi-la às simples proporções de um herói nacional. O comentário do Infante, a epopeia de Sagres — são a consagração da Universalidade Portuguesa.

SAGRES É A PÁTRIA DO ATLÂNTICO



O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

PALAVRAS DO PRESIDENTE DA COMISSÃO ADMINISTRATIVA DAS OBRAS DA PRAÇA DO IMPÉRIO, ENG. MANUEL DE SA E MELO:

O Pavilhão dos Descobrimentos, erguido sobre o Tejo e em frente dos Jerónimos, se outras realizações não ficassem a assinalar, para as gerações do futuro, e V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, bastaria para que se julgasse demonstração de consciência do espírito lusitano, em 1960.

No quadro complexo das manifestações a que se assistirá este ano no nosso país, e que constituem uma eloquente lição de História, esse hino de pedra ficará, para todo o sempre, como uma das solenes orações da Pátria à memória da sua mais alta figura e às daqueles que, com ela, realizaram a epopeia asombrada do mar, que à Humanidade ensinou como era o mundo, e que elevou Portugal a uma situação internacional de que ainda hoje se pode orgulhar.

Desde 1940 que a ideia da glorificação do Infante, tão luminosamente expressa pelo Presidente do Conselho de Ministros, constitui um dever imperativo da Nação. A Memória de Belem — sem ser definitiva consagração dos navegadores que iniciaram e continuaram o Descobrimento, é, no entanto, o primeiro grande ex-voto desse culto.

Gerações sucessivas reacenderão o facho eterno, à luz de novas vidas, enquanto, ininterruptamente, formos transmitindo o sangue sagrado que palpita nas veias destes heróis do mar. Obra de dois grandes artistas da sua época, o Arq. Cottinelli Telmo e o Escultor Leopoldo de Almeida, com a colaboração de técnicos muito distintos, a sua realização competiu a engenheiros e a construtores portugueses de assinalado mérito.

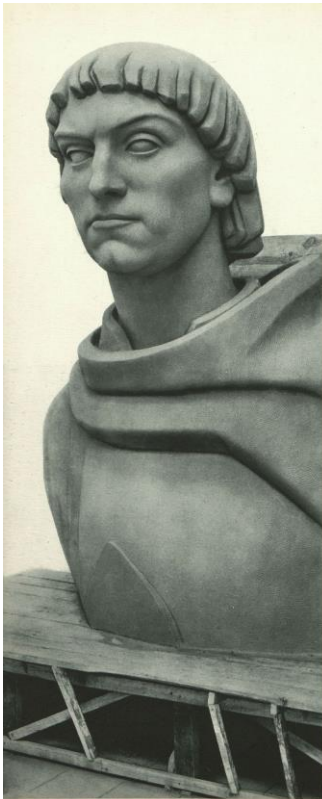
Não pode a Comissão deixar de prestar os seus melhores agradecimentos pelos resultados obtidos a todos os técnicos que colaboraram na realização da obra, e a eles presta a sua homenagem.

A rápida realização desta obra obrigou a colaboração duma larga equipe técnica. Poderemos agrupar assim os elementos que a compuseram:

1.º — Autores dos estudos de estabilidade: Os estudos de estabilidade do monumento foram efectuados pelos Professores Engenheiro Edgar Cardoso com a colaboração dos



O MESTRE ESCULTOR TRABALHA DIRECTAMENTE NO TAMANHO NATURAL AS FIGURAS DOS SEUS PERSONAGENS



Eng.º Ruy Correia e Antônio Abreu, tendo os dois primeiros também fiscalizado as obras de construção civil;

2.º — Os empreiteiros: Empreiteiro Geral — Manuel Nunes Tiago. Empreiteiro das fundações — Fundação Frankl. Empreiteiro da parte de urbanização e acoço subterrâneo — Amadeu Gaudêncio. A empreitada do revestimento, bem como a reprodução em pedra do grupo escultórico do lado ponte compete à firma Pardal Monteiro, Lda., sendo o grupo de lado nascente executado pela firma José Raimundo.

Algumas características da obra: O Padrão dos Descobrimentos apresenta as seguintes dimensões gerais principais:

— altura acima do terreno	50 m
— largura máxima	20 m
— comprimento máximo	46 m
— área de ocupação	695 m²
— Fundações — Profundidade média das estacas	20 m

O Padrão, embora à vista seja totalmente de cantaria, com as dimensões e formas com que figurou na Exposição do Mundo Português, de 1940, a sua estrutura resistente é inteiramente de betão armado, formando com os paramentos um único monólito.

No seu interior existem vários pavimentos podendo o último ser utilizado por uma escada e, futuramente, como miradouro, com acesso, também por um ascensor.

A superestrutura assenta, por intermédio duma sapata nervurada de betão armado, num sistema de estacaria do mesmo material, moldado no terreno.

As principais unidades de trabalho foram as seguintes:

— Estacas de betão armado, moldadas no terreno, com o comprimento médio de 20 m	2.228 m
— Betão	2.150 m³
— Varão de aço	155 t
— Cantaria na Espada e nos Escudos	60 m³
— Cantaria em ferro	3.700 m³

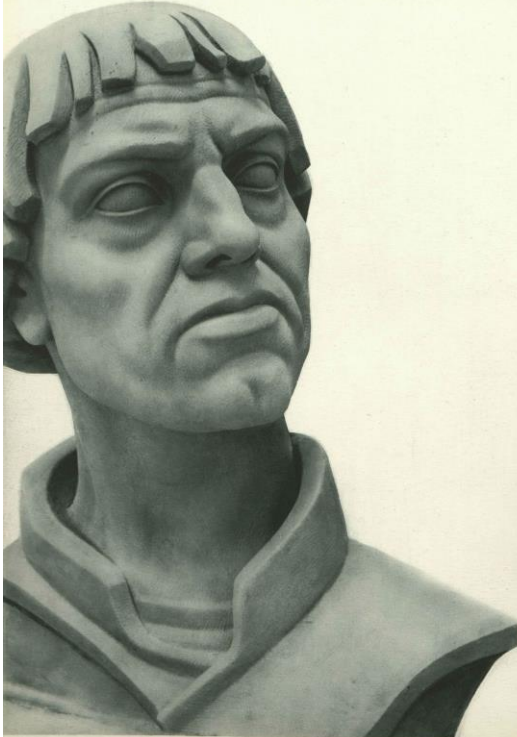
Convém ainda acentuar o tempo em que foi executada a obra. As obras de construção civil



O INTERIOR DO MONUMENTO. COM AS SUAS INFRAESTRUTURAS TEM ASPECTOS DESCONHECIDOS DO PÚBLICO QUE O VISITA. NA REALIDADE, UMA IMENSA OSSATURA CONSTITUE O SÓLIDO ESQUELETO DE UM DOS MAIORES PADRÕES DO MUNDO



O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS



O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

INSPIRADAS NAS ESTÁTUAS TUMULARES, VIVEM ESTAS IMAGENS



O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

tiveram o seu início em Novembro de 1958 e terminaram, praticamente, em Janeiro de 1960, o que corresponde a cerca de 370 dias de trabalho útil.

Fizemos alguns apontamentos para uma memória sumária: O Padrão dos Descobrimentos erguido em 1960, a título precário, como marco da Exposição do Mundo Português e desmontado logo após o seu termo, tinha a altura de 50 metros e era construído na sua parte arquitectónica por uma leve estrutura de ferro e cimento e por uma composição escultórica em estatuária formada por 33 figuras, das quais 32 tinham a altura de 7 metros e uma, a do Infante D. Henrique, media a altura de 9 metros.

Dado então foi sempre encareada a sua réplica em materiais definitivos. Para comemoração do V Centenário da Morte do Infante, em 1960, resolveu o Governo da Nação torná-lo permanente na pedra rosá de Lédria e estruturado com betão armado. A sua localização é na margem direita do Tejo e em frente da Praça do Império — sensivelmente a mesma que teve em 1960.

Nas suas linhas gerais, o Padrão, tem a expressão arquitectónica de uma praça de caravela, ladeada por duas rampas que se cruzam numa praça, ponto mais alto da composição escultórica e onde avulta a figura do Infante D. Henrique. Ao longo dessas rampas desfilam alguns dos maiores vultos que estão ligados directamente ou indirectamente aos Descobrimentos por obras de Ciência e de Divulgação, além dos descobridores. Sobre as velas e na direcção do eixo posterior ergue-se um paredão decorado nas suas faces laterais pelas armas portuguesas da época das descobertas marítimas. A toda a altura da parte posterior do Padrão e sobrepujando a entrada para o seu interior, uma espada decorada no punho pela Cruz de Ávia, simboliza a força das armas e da fé cristã.

Explicaram assim, os artistas criadores a sua obra: Não foi intenção dos autores do Padrão dos Descobrimentos, arquitecto Cottinelli Telmo e o escultor Leopoldo de Almeida,

individualizar as figuras que constituem os grupos escultóricos que se agrupam para lá da figura máxima do Infante, pelo receio de que seria impossível, sem erros ou graves lacunas, monumentalizar todos os navegadores e que, na realidade, constituem avultado número. E, tendo o Padrão o objectivo elevado de consagrar os Descobrimentos, ele teria, necessariamente, de incluir, além de navegadores, os cartógrafos, os cosmógrafos, os guerreiros, os colonizadores, os evangelizadores, os governadores, os cronistas e os artistas.

E d'vão que para moldar esta peça e lhe dar um sentido estético com base na variedade de atitudes, expressões e trajos, houve que individualizar algumas das mais notáveis figuras, vulgarizadas por desenhos ou pinturas coevas, para assim poderem despertar no observador não só o interesse pela composição global, como também guiá-lo, pelo seu próprio conhecimento, na observação aturada do pormenor.

Também na distribuição de cada figurante dentro da composição, há um certo encaixe de posição, proposição, para evitar uma igualdade de trajos que, a serem agrupados por épocas, tornaria o seu conjunto monótono.

Registemos, por fim, alguns colaboradores: O arquitecto assistente, pelo fabricamento de Cottinelli Telmo, bem como autor do projecto de aproveitamento interno do Padrão, é o arquitecto António Pedro Pardal Monteiro.

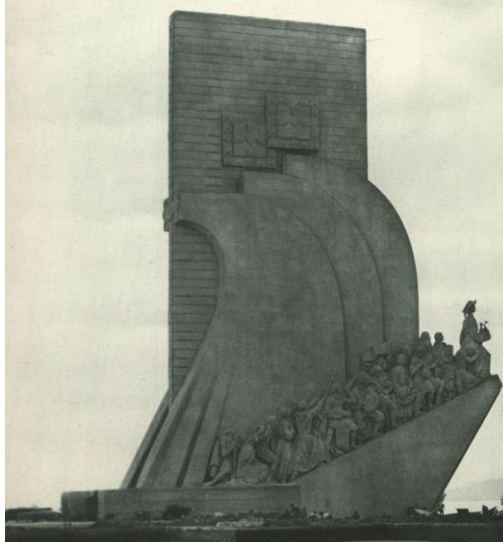
Foi o arquitecto urbanista da zona marginal de Belém, o Prof. Cristiano da Silva, também o autor do projecto da esplanada adjacente do Padrão.

A iluminação foi realizada, sob a direcção do Eng.º luminotécnico José Carlos dos Santos.

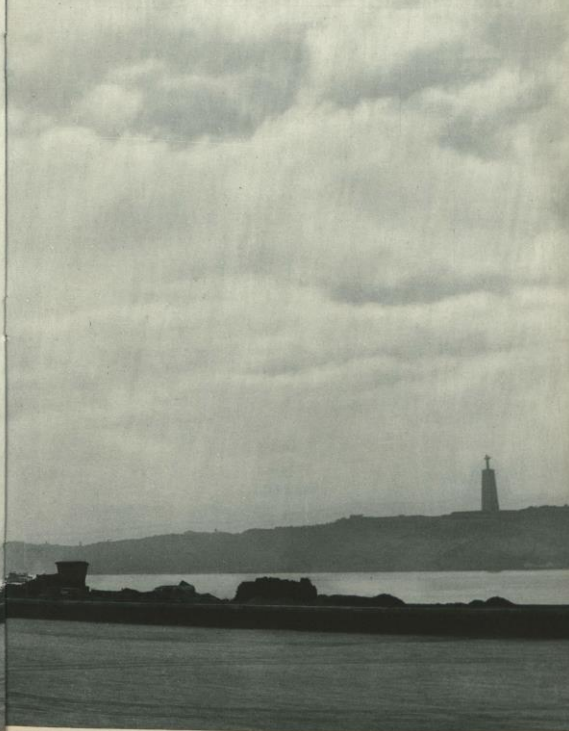
Os modelos em gesso, executados no atelier de Leopoldo de Almeida, que teve como auxiliares os escultores Soares Branco e António Santos, foram postados e formados sob a direcção de António Branco e de Alfredo Henrique que tiveram como principais auxiliares os modeladores António Cláudio e Carlos Escobar.



O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS



O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS



MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS

COMISSÃO ADMINISTRATIVA DO PLANO DE OBRAS DA PRAÇA DO IMPÉRIO





PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

Av. Brasília, 1400-038 Lisboa
T 213 031 950 F 213 031 957

www.padraodosdescobrimentos.pt
info@padraodosdescobrimentos.pt
se@padraodosdescobrimentos.pt
comunicacao@padraodosdescobrimentos.pt

Auditório
Sala de Exposições
Miradouro

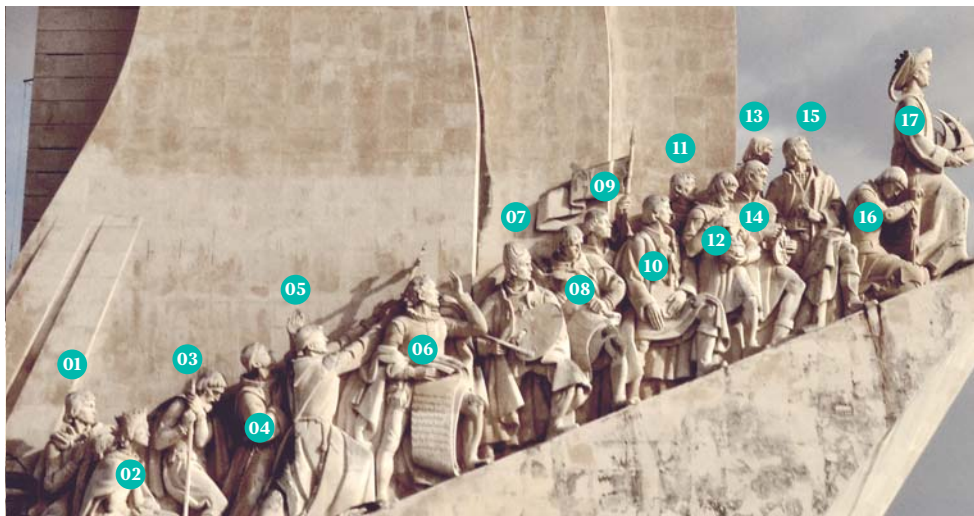
HORÁRIO

Outubro a Fevereiro (terça a domingo)
10:00-18:00 (últimas admissões às 17:30)
Março a Setembro (segunda a domingo)
10:00-19:00 (últimas admissões às 18:30)
Encerra nos dias 1 de Janeiro,
1 de Maio e 25 de Dezembro

ACESSOS

Comboios
Estação de Belém
Autocarros
728,714,727,729,751
Eléctricos
15

© José Frade
© Luís Pavão



PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

01 INFANTE D. PEDRO
Filho de D. João I

02 D. FILIPA DE LENCASTRE
Mãe do Infante D. Henrique

03 FERNÃO MENDES PINTO
Escritor

04 FREI GONÇALO DE CARVALHO
Dominicano

05 FREI HENRIQUE DE COIMBRA
Franciscano

06 LUIZ VAZ DE CAMÕES
Poeta

07 NUNO GONÇALVES
Pintor

08 GOMES EANES DE ZURARA
Cronista

09 PERO DA COVILHÃ
Viajante

10 JÁCOME DE MAIORCA
Cosmógrafo

11 PÊRO DE ESCOBAR
Piloto

12 PEDRO NUNES
Matemático

13 PÊRO DE ALENQUER
Piloto

14 GIL EANES
Navegador

15 JOÃO GONÇALVES ZARCO
Navegador

16 INFANTE D. FERNANDO
Filho de D. João I

17 INFANTE D. HENRIQUE
O Navegador - filho de D. João I

18 D. AFONSO V
Rei

19 VASCO DA GAMA
Navegador

20 AFONSO BALDAIA
Navegador

21 PEDRO ÁLVARES CABRAL
Navegador

22 FERNÃO DE MAGALHÃES
Navegador

23 NICOLAU COELHO
Navegador

24 GASPAR CÔRTE-REAL
Navegador

25 MARTIM AFONSO DE SOUSA
Navegador

26 JOÃO DE BARROS
Escritor

27 ESTEVÃO DA GAMA
Capitão

28 BARTOLOMEU DIAS
Navegador

29 DIOGO CÃO
Navegador

30 ANTÓNIO DE ABREU
Navegador

31 AFONSO DE ALBUQUERQUE
Governador

32 FRANCISCO XAVIER
Evangelizador

33 CRISTOVÃO DA GAMA
Capitão

PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS



O Padrão dos Descobrimentos é um dos *ex-libris* da cidade de Lisboa, estando localizado numa das suas zonas de maior valor patrimonial. Da autoria do arquitecto Cottinelli Telmo (1897 – 1948) e do escultor Leopoldo de Almeida (1898 – 1975), foi erguido pela primeira vez em 1940, de forma efémera, para a Exposição do Mundo Português. A construção definitiva data de 1960, quando se celebrou o 5º centenário da morte do Infante D. Henrique.

PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

INFANTE D. HENRIQUE (1394 – 1460)

Filho de D. Filipa de Lencastre (1359–1415) e de D. João I (1357–1433). Tendo aliado a determinação religiosa, política, científica e económica, o Infante D. Henrique é a mais importante personalidade associada à grande epopeia dos descobrimentos. A ele se devem as iniciativas que levam à descoberta da Madeira, em 1418, dos Açores, em 1427, e Cabo Verde, em 1444. A passagem do Cabo Bojador, em 1434, marca o início do reconhecimento da costa ocidental de África. O Infante nunca se contentou com as terras achadas e ordenou sempre, até à morte, que as caravelas continuassem a ir mais além – *usque ad indos* [até à Índia].

A República da África do Sul ofereceu, para decoração do terreiro de acesso ao Padrão, uma Rosa-dos-Ventos com 50 metros de diâmetro, executada em cantaria de calcário liós, negro e vermelho, contendo um planisfério de 14 metros. Naus e caravelas embutidas marcam as principais rotas da Expansão Portuguesa. A autoria do desenho pertence ao arquitecto Cristino da Silva (1896–1976).

ROSA DOS VENTOS

CRONOLOGIA DA EXPANSÃO PORTUGUESA

1418Madeira **1427**Açores **1434**Cabo Bojador
1444Cabo Verde **1460**Guiné **1471**Mina
1475S. Tomé e Príncipe **1483**Congo
1483Angola **1488**Cabo da Boa Esperança
1497Natal **1498**Quelimane **1498**Índia Calecute
1498Melinde **1500**Madagascar
1500Terra Nova **1500**Brasil Porto Seguro
1502Cananeia **1505**Ceilão **1507**Ormuz
1509Damão **1509**Malaca **1511**Pegu
1512Molucas **1512**Timor **1514**Rio da Prata
1514Rio de Cantão **1516**Rio Ganges
1525Ilhas Palau