REVISTA DE CULTURA VISUAL
e-ISSN 2184-1284

N.º 18 | 2026

Cortes, Labaredas e Outras Contraposições: Revisão de Monumentos em Cinco Casos Latino-Americanos

Cuts, Flames and Other Counterpoints: Revisiting Monuments in Five Latin American Cases

https://doi.org/10.21814/vista.7465
e026016

Elilson Gomes do Nascimento

© Autores

Vista, N.º 18, 2026, e026016
https://doi.org/10.21814/vista.7465

Cortes, Labaredas e Outras Contraposições: Revisão de Monumentos em Cinco Casos Latino-Americanos

Elilson Gomes do Nascimento
Programa de Becas Posdoctorales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

Resumo

Neste artigo são reunidos cinco projetos situados no campo das artes visuais e do ativismo, em diferentes contextos latino-americanos, de forma a apresentar um recorte do revisionismo histórico que tem sido realizado em torno dos monumentos públicos controversos e da reivindicação de narrativas marginalizadas ou sublimadas pelas violências coloniais e sociais. A partir das análises apresentadas sobre uma escultura do artista paraguaio Carlos Colombino; de um panfleto e afresco realizados pelo artista brasileiro Yhuri Cruz; de performances realizadas pela brasileira Diambe e pela peruana Daniela Ortiz; e por uma intervenção urbana instituída por ativistas mexicanos, proponho que as articulações entre arte e protesto podem promover ressonâncias materiais, contextuais e históricas das relações entre o estético e o político. Para fundamentar este estudo, recorro a proposições de autores como Mbembe (2020), Le Goff (1988/1990), Longo Bahia (2010), Ribeiro (2020) e Sontag (2003/2025).

Palavras-chave
monumentos, arte latino-americana, ativismo, revisionismo histórico

Cuts, Flames and Other Counterpoints: Revisiting Monuments in Five Latin American Cases

Abstract

This article brings together five projects at the intersection of visual arts and activism across Latin America, offering an overview of the historical revisionism surrounding controversial public monuments and the assertion of narratives marginalised or suppressed by colonial and social violence. Drawing on analyses of a sculpture by Paraguayan artist Carlos Colombino; a pamphlet and a fresco by Brazilian artist Yhuri Cruz; performances by Brazilian artist Diambe and Peruvian artist Daniela Ortiz; and an urban intervention organised by Mexican activists, the article examines how the intersections between art and protest can generate material, contextual and historical resonances through the interplay between aesthetics and politics. The study draws on the work of authors including Mbembe (2020), Le Goff (1988/1990), Longo Bahia (2010), Ribeiro (2020) and Sontag (2003/2025).

Keywords
monuments, Latin American art, activism, historical revisionism

Introdução

Se este momento histórico tem sido perpassado pela repetição farsesca, com tantos governos autoritários e ultranacionalistas ao redor do mundo, também não faltam ações de resistência, cujo gesto capital parece ser a tentativa de que o fascismo, enquanto *modus operandi* espraiado, não se finque como *status quo*. Dentre tais iniciativas, podemos destacar manifestações políticas, projetos de intervenção urbana e ações artísticas que tomam a memória como instrumento de luta, lidando com a história como matéria passível de revisionismos. Nessas instâncias, manifestantes e artistas podem se engajar contra homogeneizações de narrativas, perpetuações de símbolos e neutralizações de atrocidades. Assim, dois aspectos são latentes: as revisões em torno dos monumentos públicos controversos e a reivindicação de histórias por muito tempo sublimadas e marginalizadas. Neste ensaio, analiso como esses dois modos de contraposição se articulam em cinco trabalhos artísticos e de ativismo, nomeadamente: do artista paraguaio Carlos Colombino; da artista brasileira Diambe; do projeto mexicano *La Ruta de los Antimonumentos* (A Rota dos Antimonumentos)*;* do artista brasileiro Yhuri Cruz; e da artista peruana Daniela Ortiz. Antes de abordar as especificidades de cada obra, é preciso delinear considerações sobre a questão-chave que inter-relaciona esses exemplos: o conceito de "monumento".

O historiador francês Jacques Le Goff (1988/1990) afirma que os monumentos correspondem a um dos tipos de "aplicação" da *memória coletiva* em "sua forma científica, a história" (p. 535). Em linhas gerais, o "monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação" (p. 535). Desde a antiguidade romana, quando se iniciou uma tradição arquitetônico-escultórica que se alastrou pelo mundo nos processos de colonização, os monumentos assumem duas tipologias: (a) "uma obra comemorativa" (a saber: arcos, pórticos, obeliscos, etc.); e (b) um aspecto "funerário", quando é destinado a preservar a lembrança de alguém "no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte" (Le Goff, 1988/1990, p. 535). Nesta gênese, já se instaura um problema não apenas semântico, mas pragmático: a morte de quem é valorizada? Que vidas são escolhidas para impor ao tempo futuro o retrato de uma época? Afinal, os monumentos, em sua combinação de eretilidade, escala, simetria e imponência, criam imagens aparentemente estáveis e pretensamente consensuais. Contudo, como ressalta a filósofa estadunidense Susan Sontag (2003/2025),

> não existe o que se chama de memória coletiva — parte da mesma família de noções espúrias a que pertence a culpa coletiva. Mas existe uma instrução coletiva. (...) O que se chama de memória coletiva não é uma rememoração, mas algo estipulado: *isto* é importante, e esta é a história de como aconteceu, com as fotos que aprisionam a história em nossa mente. (p. 73)

Desse modo, podemos considerar que os monumentos públicos muitas vezes expressam a materialização de uma *instrução coletiva*, que é imposta pela ótica dos que, por dominarem o poder, são autores dos fatos históricos. O filósofo camaronês Achille Mbembe (2020) afirma que "para ser duradoura, toda dominação deve se inscrever não somente sobre os corpos dos sujeitos, mas também deixar marcas sobre o espaço que

habitam, bem como traços indeléveis no seu imaginário" (para. 6). Coadunadas a logradouros, placas e outros modos de orientação urbana, que transmutam nomes e números em ferramentas histórico-linguísticas de aniquilamento, a maioria das estátuas erguidas em vias públicas preservam narrativas opressoras, petrificando, simbolicamente, o derramamento de sangue de uma multidão invisibilizada de oprimidos, subalternizados e desaparecidos. Assim, seu papel escultórico é, precisamente, "fazer ressurgir, sobre a cena do presente, os mortos que, em vida, atormentaram" (Mbembe, 2020, para. 11).

Entre as *perpetuações* de pretensos "heróis" e as sublimações das *tormentas* que causaram, no cerne da noção de "monumento" está, como expressa a artista, pesquisadora e professora brasileira Dora Longo Bahia (2010), o seu intuito de estabilidade, já que pretende congelar no tempo, como marco referencial, a manutenção da ordem social e o equilíbrio das instituições. Segundo a autora, desde a modernidade o monumento sinaliza urbanisticamente um paradoxo: por um lado, manifesta supostos valores de dada comunidade ou sociedade; por outro, também se decompõe — e é justo esta ação do tempo que lhe atribui valor. Decomposição, aqui, pode assumir um duplo sentido: ação das intempéries, que revestem os monumentos de "aspecto histórico"; e gestos intervencionistas dos que identificam incongruências simbólicas com as ideologias e desejos atuais. Esta é uma tônica evidente nos esforços de artistas que, ao menos desde os anos 1960[1], apontam para a fragilidade dos edifícios históricos e das representações pétreas, conclamando que sua verdadeira função coletiva decorre justamente quando são debatidos, sofrem intervenções ou, em último caso, são destruídos.

A obsolescência dos monumentos não é, portanto, *naturalmente* programada; "é uma meta e só acontece devido a muito esforço coletivo" (Ribeiro, 2020, p. 149). Esta condicionante encontra terreno fértil nas dinâmicas sociais contemporâneas, em que a heterogeneidade populacional e o fluxo informativo fazem o espaço público se contrair. Nessa fragmentação, "a ideia de uma nação coesa é substituída por campos de conflitos e diferenças ideológicas. O monumento, 'dessemantizado', perde grande parte de sua razão de ser" (Longo Bahia, 2010, p. 239). Em outros termos, é inerente ao monumento datar-se, justamente pelo fato de o seu projeto de massificação (unidade e coesão) se tornar visível a cada vez que um protesto político ou uma intervenção artística reivindicam a anamnese de suas configurações históricas.

Falar sobre protesto político nos anos 2020 implica, necessariamente, lidar com a problemática em torno dos monumentos controversos. No lastro das manifestações multitudinárias dos anos 2010, o tema virou uma questão mundial a partir do assassinato de George Floyd, homem negro estadunidense, em 25 de maio de 2020. A cena brutal do policial branco ajoelhado sobre o pescoço de Floyd, sufocando-o até a morte, viralizou

[1] A principal referência da autora é o ensaio "Entropy and the New Monuments" (Entropia e os Novos Monumentos), do artista plástico estadunidense Robert Smithson (Flam, 1996). No Brasil dos anos 1970, uma intervenção artística também antecipou as reflexões em torno dos monumentos que se faz tão presente atualmente: *Ensacamento* (1979), do coletivo 3NÓS3. Durante uma madrugada, o trio cobriu parcialmente inúmeras esculturas e bustos na cidade de São Paulo. Embora o cerne da ação fosse a denúncia aos mecanismos de tortura operados pela ditadura militar, fica evidente no gesto do grupo a função política dos monumentos, no sentido de refletir, enquanto coisa pública que são, a sociedade, suas dinâmicas espaço-temporais e sua realidade contextual (ver Ramiro, 2017).

e desencadeou uma nova onda de protestos, desta vez centrados em uma pauta antirracista, que transmutaram sua súplica, "eu não consigo respirar", em um lema de luta. As mobilizações, inicialmente protagonizadas pelo movimento Black Lives Matter (https://blacklivesmatter.com/), irradiaram-se desde os Estados Unidos e despertaram uma consciência global sobre a permanência de monumentos a escravocratas.

Ao analisar o efeito ressonante dessas manifestações, que foram marcadas pela derrubada de inúmeras estátuas — atos que levaram prefeituras, museus e outros órgãos, sobretudo no Norte Global, designadamente Europa e Estados Unidos, a repensarem onde devem ser alocados esses artefatos históricos —, o artista e pesquisador brasileiro Felipe Ribeiro (2020) comenta como a luta antirracista se mesclou às políticas decolonais, "dada a genealogia entrecruzada de ambas as causas" (pp. 143–144). O desmonte desses monumentos, em sua maioria erguidos em tributo a "Cristóvão Colombo e outros escravagistas heroicizados", instaurou uma verdadeira "virada estética[2] na função das estátuas" (Ribeiro, 2020, p. 144). Ademais, a "destruição de imagens que representam alguma coisa é a destruição de uma hierarquia que deixou de ser aceita" (Canetti, 1960/1983, p. 17).

Embora essa desierarquização da memória histórica, a partir da visualidade pública dos monumentos, tenha sido retomada e popularizada com os movimentos antirracistas de 2020 eclodidos no Norte Global, o assunto já era o âmago da questão na América do Sul: durante o Estallido Social[3] do Chile, manifestantes tensionaram a legitimidade desses marcos arquitetônicos, de modo que "entre outubro de 2019 e fevereiro de 2020, mais de 1.300 monumentos foram danificados" (Andrade et al., 2025, p. 12). A propósito, a fotografia que se tornou uma das sínteses da revolta popular chilena (Carmo, 2019) diagramou para o mundo uma revisão dos monumentos: na cena, a estátua equestre que homenageia o General Baquedano, monumento em bronze com 10,4 m de altura, é tomada por uma multidão, que pixa, monta, ergue punhos e empunha bandeiras. No topo absoluto, um manifestante levanta a bandeira do povo indígena mapuche, cuja população foi consideravelmente assassinada em ataques comandados pelo referido militar no século XIX (Giovanaz, 2021).

Insubmissos à alegoria equestre, que costumeiramente reserva o dorso glorioso a militares, torturadores e que tais para impor à população uma expectação passiva da história abaixo dos cascos e ferraduras, os manifestantes chilenos cobriram o monumento

[2] Ao comentar sobre a solução tomada por alguns governantes em 2020, de realocar para museus as estátuas com as intervenções dos manifestantes, o que incluiu gestos como desmembramentos e ateamento de cordas, Ribeiro (2020) defende uma "musealização da queda". Para ele, ao acolherem essas peças, os museus ressignificam a velha questão da "desmaterialização da obra de arte", pois, desta vez, "a repulsa ao figurativo e seu subjugo à ação está racialmente comprometido" (p. 149). Em suma, "o que se deve fortalecer é a migração de um indivíduo heroico para a força da multidão", gesto coletivo que impele os museus a se preocuparem "mais com a queda do que com as estátuas" (Ribeiro, 2020, p. 149).

[3] Em tradução livre, "explosão social", o movimento ocorreu entre outubro de 2019 e março de 2020, marcado pela tomada popular das vias públicas chilenas como uma luta geral pela dignidade, refletida em uma pluralidade de pautas: protestos contra a corrupção e os abusos econômicos, pela visibilidade de grupos como o povo indígena mapuche, por uma nova constituição, dentre outras demandas. O movimento foi brutalmente reprimido pelo Estado chileno, com violações que incluíram prisões arbitrárias, práticas de tortura, assassinatos, além de dezenas de pessoas que se tornaram cegas pela prática recorrente da polícia em atirar nos olhos dos manifestantes (*Polícia Chilena Deve Ser Investigada por Uso Excessivo da Força em Protestos, Diz Anistia Internacional*, 2020).

com uma assembleia de gritos, jograis, grafismos e flâmulas que visibilizam as ausências encobertas pela estátua: reparação histórica, justiça social e democracia plena. Tal procedimento tem sido recorrente em diferentes contextos latino-americanos nas últimas décadas, seja por meio de ressignificações integrais de estátuas, intervenções efêmeras ou pela instauração de "antimonumentos".

Carlos Colombino: *Entierro de un (Otro) Monumento*

Entierro de un (Otro) Monumento (Enterro de um [Outro] Monumento; 1995), escultura pública do artista paraguaio Carlos Colombino (1937–2013), é um dos trabalhos mais emblemáticos no que se refere à ressignificação de monumentos controversos[4]. Trata-se de uma criação a partir de uma estátua prévia, a representação do ditador Alfredo Stroessner, que governou o Paraguai de 1954 a 1989, fazendo do país a ditadura mais longa da América Latina.

No início dos anos 1980, princípio da derrocada de seu poderio, Stroessner encomendou uma auto-homenagem: ser imortalizado ao centro do Monumento à Paz Vitoriosa (ver Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica, s.d.), um ostensivo e opulento conjunto escultórico requisitado ao arquiteto espanhol Juan de Ávalos y García Taborda (1911–2006) para simbolizar o triunfo da ditadura, que, pelo codinome escolhido por Stroessner como título, deveria fincar-se no imaginário coletivo como um período que garantiu a estabilidade, o progresso e a paz. O desejo do ditador traduz e reduz "o monumento como um resultado da obsessão dos vivos em se autoperpetuar após a morte" (Taussig, 1997/2015, p. 180). Responsável por uma profusão de torturas, prisões políticas, exílios forçados, desaparecimentos e outras atrocidades, Stroessner teve seus caprichos atendidos ao ser representado em aproximadamente 5 m de altura no centro do monumento, rodeado por outros "heróis" nacionais.

Dois anos após a deposição de Stroessner, ocorrida em 1989, uma pressão popular exigiu a retirada de sua estátua, enquanto diversos partidários da ditadura tentaram, sem êxito, adquiri-la. Em 1991, os movimentos sociais saíram vitoriosos, quando os governantes suprimiram a estátua do espaço público, ancorando-se "na Lei 27190/90, que proibia monumentos a homenageados vivos" (Martínez, 2019, como citado em Andrade et al., 2025, p. 17). Tal embate em torno da posse e do destino dessa estátua exemplifica a potência de dissonância dos monumentos como reflexo de que a memória é um processo histórico em contínua e franca disputa. Na peleja, Carlos Colombino, que figurava entre os artistas mais celebrados do país, conseguiu obter a obra para transmutá-la em um patrimônio público, que foi inaugurado apenas em 1996 (https://www.asuncion.gov.py/intendencia/este-martes-28-se-inaugura-la-restauracion-de-una-obra-iconica-de-carlos-colombino-en-la-plaza-de-los-desaparecidos; https://ea.net.py/instan-a-respetar-la-plaza-de-los-desaparecidos/).

[4] O trabalho de Carlos Colombino certamente posiciona o Paraguai na vanguarda das discussões em torno dos monumentos controversos. É justamente o defendido por Claudia Andrade et al. (2025), em estudo detalhado sobre a construção do Monumento à Paz Vitoriosa e o processo de ressignificação engendrado por Carlos Colombino. Ademais, a escultura se torna cada vez mais norteadora para as discussões que se intensificam atualmente na América Latina, com a crescente de discursos fascistas e de ameaças imperialistas do Norte Global.

Colombino esquartejou, fragmentou e desconsagrou não só a estátua, mas a narrativa que ela representava: preservando uma parte do rosto e a mão esquerda, que congela um gesto típico do ditador, para, desse modo, garantir sua identificação, o artista comprimiu a figura entre dois blocos cimentícios, confinando-a aos olhos do público que, de pé, a mira, submetendo-a a um esmagamento em *looping*. Tal reinvenção monumental e, por conseguinte, da narrativa histórica, se evidencia ainda mais pelo logradouro escolhido para a obra: a praça dos Desaparecidos, localizada em frente ao palácio presidencial. Como se fora um cadáver eternamente à mercê do rito fúnebre e um criminoso sempre à espera do julgamento, o *novo* Stroessner, atormentado pela multidão que fez desaparecer, chancela não só um triunfo democrático, mas a potência de renovação escultórica, crítica e política dos monumentos públicos.

Em outros termos, "deslocando o olhar do espectador para a ausência, a ruína e a cicatriz" (Andrade et al., 2025, p. 20), Carlos Colombino não apenas efetuou um serviço público de prestação à memória, no sentido de fincar na paisagem citadina qual deve ser o destino dos ditadores, mas também um alerta aos governantes atuais, que trabalham a poucos metros dali, sobre as valas vergonhosas da história reservadas aos que oprimem. O artista já anuncia tais pressupostos no título da obra: o *enterro* se destina ao *outro* Stroessner, o alegoricamente impávido. O novo, com a boca tampada por concreto e com os olhos bem abertos, é uma testemunha infame de que o desejo político por ressignificação implica, necessariamente, um trabalho com a memória, pois, como sugere o artista e pesquisador brasileiro Renan Marcondes (2024), "não há futuro sem reconfiguração do passado. Portanto, não há força revolucionária sem remontagem dos laços de filiação, sem reexposições de toda a história anterior" (p. 271).

Neste caso, a dobra promovida por Colombino expõe que toda a história anterior é sempre implicada no agora: se até hoje o posto de Stroessner no Monumento à Paz Vitoriosa permanece vazio, o que, duplamente, desvela uma violência simbólica imposta e superada (Andrade et al., 2025), desde a ascensão ditatorial nos anos 1950 e mesmo após a queda de Stroessner, o país tem sido governado pelo seu partido, o Colorado, a exemplo do presidente atual, o economista conservador Santiago Peña, eleito em 2023, contrariando uma guinada à esquerda então vivida no continente (vide os resultados prévios no Brasil, no Chile e na Colômbia; ver *Eleição no Paraguai: Por que Vitória de Santiago Peña É Exceção Entre 'Ondas Políticas' da América Latina*, 2023). Assim, num regime democrático sob comando de um legado reacionário, *Entierro de un (Otro) Monumento* é um contínuo incômodo pedagógico que não está à espreita do poder, mas revelando como o poder é um sepulcro caiado.

Carlos Colombino realizou a ressignificação dentro dos parâmetros legais do Estado, cumprindo o *beabá* de autorizações, negociações e replantamentos, facilitados também por seu lugar de influência na história da arte paraguaia, o que possibilitou uma intervenção integral. Há outros artistas que, trabalhando com a realidade que se encontra ao alcance de suas mãos, operam intervenções passageiras em monumentos controversos, driblando possíveis sanções por meio de artimanhas discursivas que respaldam a arte dentro dos limites jurídicos, como é o caso de Diambe, na performance em série intitulada *Devolta* (2020).

Diambe: *Devolta*

Na praça Tiradentes, antigo pelourinho do Polé[5], no centro do Rio de Janeiro, D. Pedro I, glorificado pela oficialidade histórica eurocêntrica como proclamador da independência do Brasil, aparece ao topo de uma estátua equestre, com representações de heróis indígenas e negros figurando abaixo das patas de seu cavalo. Tal monumento é fitado, na calada da noite, por quase 30 pessoas vestidas nas cores preto e branco. Circundada por um extenso gradil que a protege de possíveis atos de manifestação, a primeira escultura pública do Brasil (Wanderley, 2022) é contornada por um conjunto de roupas que essas pessoas distribuem no chão. Em seguida, uma pessoa completamente vestida de preto e outra de branco derramam gasolina sobre os tecidos. Certificando-se de que não há ninguém próximo à grade e que o desenho de roupas sitia somente a estátua, Diambe, a *coreógrafa* do bando, ateia fogo. Enquanto as labaredas consomem os tecidos, as pessoas se esvaem, distribuindo-se em diferentes modais: diluem, em fuga, indícios de uma autoria organizada (Figura 1). Da mirada coletiva ao cessar do fogo, decorreram 30 minutos de intervenção na cidade.



Figura 1. *Performance de* Devolta *(Diambe, 2020)*

Créditos. Lorena Pazzanese (2020)

[5] Assim chamado por ser um ponto público de açoites a pessoas escravizadas e outros castigos a demais dissidentes, como pessoas consideradas criminosas (Biblioteca IBGE, s.d.).

Este é o passo a passo da *situação coreográfica*[6] meticulosamente executada sob a regência de Diambe em *Devolta*, performance realizada três vezes em torno de monumentos ligados à família real portuguesa. Entendendo a ação do fogo como um desenho[7] temporário no espaço público, a escolha pelo elemento não só deflagra a gramática urbana do protesto — numa cidade, vale ressaltar, em que as chamas também representam a constante violência do Estado nas operações policiais e no descaso com os bens públicos, vide o incêndio do Museu Nacional[8] —, mas também a escala de intervenção visual viável à artista. Com as roupas encharcadas sob medida, ela garantiu que o patrimônio não sofresse um dano permanente, por compreender que seu "poder de violência sobre ele seria sempre menor que o poder de violência daquela própria escultura [sobre seu corpo]" (Silva, 2022, p. 36). Desta maneira, protegia-se da violência desmedida que o Estado, à imagem e semelhança do D. Pedro petrificado, pode destinar sobretudo a corpos negros e indígenas. Nos planejamentos do trabalho, Diambe também se muniu juridicamente: ao contactar um advogado, memorizou a Lei Municipal 5.429, que permite o livre exercício da arte no espaço público sem necessidade de autorização prévia, desde que não impeça a circulação de pedestres e não prejudique o patrimônio. Estava pronta, assim, a se apresentar como coreógrafa, caso sua manifestação fosse enquadrada como um atentado vândalo.

Foi o que ocorreu na realização do trabalho em Copacabana, quando o fogo que contornava a estátua da Princesa Isabel[9], de proporções bem menores que as dos reis e príncipes, se alastrou mais rápido, fazendo com que as labaredas interferissem na fotossensibilidade dos postes de luz. Com a calçada às escuras, o fogo acionou rapidamente a atenção de moradores e policiais. Na delegacia, algemada e trajando uma camiseta com a inscrição "ñ serei bicha presa por arte", Diambe foi indagada se era integrante de alguma organização política. Ao escutar jargões jurídicos como a lei supracitada e "documento lavrado", e após atestar na internet que a artista era, de fato, uma "coreógrafa", o delegado resolveu a questão com um boletim interno. Importante frisar como a autoridade policial, talvez por considerar outros parâmetros estéticos para a arte, já enquadrou a "infração" como ato de movimentos sociais.

---

[6] Em sua dissertação de mestrado, Diambe da Silva (2022) alterna entre os termos "situação" e "coreografia" para nomear o trabalho. O primeiro, jargão preconizado na história da arte brasileira por artistas como Artur Barrio, pode remeter às intervenções momentâneas no espaço público que tornam limítrofes arte e vida, arte e não-arte. "Coreografia", por seu turno, remete não só ao léxico do teórico André Lepecki (2011), que contrapõe os movimentos de controle (ordem pública) e dissenso (ações artísticas e protestos, por exemplo) no espaço urbano respectivamente como "coreopolícia" e "coreopolítica", mas também ao que a artista chama de "ondas de valorização da arte negra na história da arte brasileira" (Silva, 2022, p. 8). Ela se embasa no filósofo Renato Araújo, que descreve o "pensamento em ondas" como repetições entre movimentos e dissoluções.

[7] Diambe cita como influência direta para *Devolta* o artista Ronald Duarte, mais precisamente sua obra *Fogo Cruzado* (2002), em que ateou fogo nos trilhos do bonde do bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro (Prémio Pipa, 2025). Uma leitura comparada ainda pode ser elaborada entre a ação de Diambe e a ação *Refazendo Mitos*, do artista Helô Sanvoy (2020), que com diferença de poucas semanas, também em 2020, ateou fogo, em São Paulo, na estátua em homenagem ao bandeirante Anhanguera, na avenida Paulista.

[8] Muitos apontamentos podem ser feitos sobre a destruição do Museu Nacional ocorrida em 2018 (Museu Nacional, s.d.). Aqui, aproveitando a iconografia dos indígenas abaixo das solas do cavalo de D. Pedro I na escultura que foi *emboscada* por Diambe, considero importante frisar o glotocídio ao quadrado efetivado no incêndio, quando registros únicos de línguas de povos indígenas completamente exterminados no Brasil foram incinerados.

[9] Sobre a estátua em questão e as dinâmicas que ocupa no bairro de Copacabana, pode-se consultar a dissertação de mestrado da própria Diambe (Silva, 2022).

A escolha da artista pela neutralidade cromática das cores preto e branco nas roupas de quem praticava a ação, aliás, revela uma estratégia estética efetivada por muitos artistas que trabalham nas ruas, a fim de afastar o senso comum de vinculações políticas e partidárias e, por conseguinte, atenuar possíveis reações violentas (Figura 2). Ao comprovar que se tratava mesmo de arte, o delegado desembruteceu: "caramba, estou até achando interessante. Vamos fazer por menos?" (Silva, 2022, p. 47). A emboscada às estátuas, portanto, se urde às armadilhas linguísticas, o que demonstra como a arte da performance, de modo geral, se expande além dos atos, perpassando composições prévias e acontecimentos posteriores.



Figura 2. Devolta *(Diambe, 2020), monumento à Princesa Isabel, em Copacabana*

Créditos. Prémio PIPA (2020; https://www.premiopipa.com/diambe/)

Em todas as nuances coreográficas e dialógicas que desperta, o político em *Devolta* parece encontrar seu superlativo no que mais se interliga ao protesto: a tática de ação direta com o fogo, que "é o símbolo mais vigoroso que existe para a massa", pois configura uma espécie de combustão espelhada: "depois de toda a destruição, o fogo, exatamente como a própria massa, está fadado a se extinguir" (Canetti, 1960/1983, p. 18). No caso de *Devolta*, as chamas visibilizam a massificação das figuras infra-historicizadas, como os indígenas sem nome próprio alegorizados abaixo das botinas de D. Pedro I, expondo, assim, a extinção contígua operada por esse tipo de monumento.

Há outras intervenções que se afastam do confronto direto, mas, simulando a sintaxe formal dos monumentos, contrapõem-se à sua massificação violenta através do conteúdo que expressam, como é o caso da *La Ruta de los Antimonumentos* instaurada na Cidade do México.

La Ruta de los Antimonumentos

La Ruta de los Antimonumentos é um conjunto de esculturas, placas e murais que formam um corredor por verdade, memória e justiça no centro da Cidade do México, ao longo de uma trinca fundamental para o turismo, os negócios e o comércio da cidade: o Zócalo, a avenida Juárez e o Paseo de la Reforma. Com autoria diluída e anônima, trata-se de uma iniciativa conjunta entre grupos de ativistas, familiares de desaparecidos e pessoas engajadas nas causas, mantida por autofinanciamento e por campanhas de arrecadação. O movimento nasceu como uma resposta ao contexto de mais de 100 mil desaparecimentos forçados (Agence France-Presse, 2024), e incontáveis casos de violência que foram acelerados no país desde 2006, quando se estabeleceu uma desastrosa política de guerra aos cartéis de narcotráfico.

Por meio de emblemas, dados estatísticos e outros elementos, essas obras públicas efetivam um jogo de apropriação e expropriação: aproveitando-se da referencialidade visual dos monumentos, através de aspectos como escala, cromatismo e localização, os antimonumentos surgem com ares de oficialidade, levando o público passante e os turistas a identificá-los como parte da paisagem urbana e do mobiliário institucional. A escolha pelo termo "antimonumento", apresentado nas legendas afixadas ao lado de cada intervenção, é que performa o dissenso: convivendo com as representações pétreas e escultóricas oficiais da cidade, convertem a ideia de monumento em um artefato de resistência, já que rejeitam o consenso de "lembrança ou de comemoração", expondo os fatos violentos "como eventos que não param de acontecer" (Alonso & Nienass, 2023, pp. 10–11). Assim, o público pode aprimorar seu senso crítico, sendo convocado a se posicionar em relação à história fixa representada pelos monumentos e à instabilidade histórica denunciada pelos antimonumentos.

Ao longo da rota, episódios recentes, como um assassinato coletivo de imigrantes cometido por um cartel (https://experienciasparalamemoria.mx/antimonumento-72/) e a morte de dezenas de crianças numa creche incendiada (https://experienciasparalamemoria.mx/antimonumento-abc/), são rememorados em conjunto a acontecimentos assimilados como "históricos", dado o aparente distanciamento temporal, como é o caso da matança de estudantes perpetrada pelo Estado em protestos de 1968. Como uma via-crúcis destinada aos sem nomes e sem corpos em pleno passeio público, esses antimonumentos conectam "fatos do passado, demandas do presente e possibilidades do futuro" (Alonso & Nienass, 2023, pp. 10–11). A materialidade empregada, geralmente pesada, com cortes e refilamentos, que sugerem a participação de artistas no movimento, dificulta o controle e a remoção por parte do poder público, não apenas pelo fato de o coletivo prontamente posicionar novas peças, mas pela reverberação solidária que os antimonumentos materializam, virando pontos de encontro na cidade e áreas de cuidado coletivo, já que em alguns casos são acompanhados por jardins comunitários. Assim, em sua miscelânea de persistência e simulacro, os antimonumentos expressam uma recusa à condição de efemeridade que é comumente imposta a manifestantes.

Esse ímpeto estético foi gerado, principalmente, pelo antimonumento *Glorieta de las Mujeres que Lutan* (Rotunda das Mulheres que Lutam; Figura 3): em 2020, com a

remoção da estátua de Cristóvão Colombo no contexto das manifestações globais antirracistas e com um impasse gerado entre ativistas e governantes, que pareciam querer se apropriar da situação ao anunciar, sem participação popular, a colocação de uma estátua que representasse as mulheres indígenas (ver Manetto, 2021), os coletivos feministas ocuparam o espaço vazio com a silhueta de uma mulher com punho cerrado erguido, que permanece no pedestal até os dias de hoje. Além disso, os grupos reivindicaram e garantiram a manutenção dos tapumes instalados pelo governo para proteger a estrutura do antigo monumento de novas intervenções, uma vez que eles foram preenchidos com grafismos que nomeiam inúmeras mulheres desaparecidas e vitimadas pela violência, as quais são também representadas na silhueta lilás que resiste na paisagem entre arranha-céus, cúpulas e *outdoors*[10].



Figura 3. Glorieta de las Mujeres que Luchan

Créditos. Elilson Gomes do Nascimento (2026)

[10] O pesquisador cubano Samuel Hernández Dominicis (2025) elabora um estudo sobre a neutralização do protesto efetivada pelo governo mexicano através dos painéis de ferro e madeira instalados em torno de edifícios e monumentos para resguardá-los, sobretudo das manifestantes feministas. Ao assimilar pichações e outras intervenções realizadas nas marchas, mantendo os gradis com essas inscrições, o Estado desvia a atenção do excesso de cuidado destinado aos monumentos em detrimento da vulnerabilidade social deflagrada pelos altos índices de violência às mulheres, além de incrementar o que Dominicis chama de "bunkerização temporária" do espaço público.

Além da *Glorieta*, um dos antimonumentos mais referenciados é o *+43*, que rememora os 43 estudantes desaparecidos de Ayotzinapa[11]. Ocupando uma posição central entre faixas do Paseo de la Reforma, a avenida mais famosa e comprida da capital mexicana, o número é apresentado por uma peça enorme de metal na cor vermelha, catalisando irremediavelmente a atenção dos passantes. Completam este *frame* de mobilização: uma tartaruga esculpida em pedra, em referência ao significado do termo "ayotzinapa", na língua indígena nahuatl "o lugar das tartarugas", e o lema das marchas pelos 43, "porque os levaram vivos, queremos eles vivos". Tal lema advém dos gritos de guerra das mães argentinas, que iniciavam, nos anos 1970, sua luta pelos corpos desaparecidos de entes sequestrados que se estende até a atualidade. Tanto a frase quanto a simbologia da tartaruga sinalizam o poder de ressonância dos protestos, que não se fincam na memória oral e no imaginário urbano apenas de seus contextos locais, mas se espraiam como índices visuais e discursivos compartilhados. Não por acaso, o *+43* (Figura 4), que é o antimonumento de maior reverberação internacional, haja vista a ampla difusão sobre o desaparecimento dos estudantes, também é o que representa uma disputa de narrativa que ultrapassa os discursos governamentais de "paisagismo urbano": com casos de vilipêndio, incluindo incêndios, sua presença incômoda configura um outro tipo de cartão-postal, cuja mensagem recordatória elementar é a de que memória e justiça devem constituir um par indissociável.



Figura 4. *Antimonumento* +43

Créditos. Elilson Gomes do Nascimento (2026)

[11] O caso se refere aos 43 estudantes de Pedagogia da Escuela Normal Rural "Raúl Isidro Burgos" de Ayotzinapa, que foram brutalmente reprimidos e violentados por forças do Estado e grupos paralelos da sociedade civil na cidade de Iguala, estado de Guerrero, da noite do dia 26 ao dia 27 de setembro de 2014. Naquele contexto, se reuniam para juntar dinheiro e conseguir um ônibus, com o qual seguiriam rumo à capital mexicana, onde participariam dos eventos de 2 de outubro, feriado nacional em que se rememora a matança de estudantes acontecida em 1968 no emblemático bairro de Tlatelolco, na Cidade do México. Desde então, os 43 corpos seguem desaparecidos e o número "43" se converteu em um símbolo de luta global por reparação e justiça (Centro por la Justicia y el Derecho Internacional, 2024).

Nas rotas, confluências, conotações, denotações e conflitos aflorados por essas intervenções, o monumento pode "ser encarado como um acontecimento vivo (...) que tenha como ideia definidora da ética, o reconhecimento obrigatório do *lugar do outro* [ênfase acrescentada]. Um monumento ético-político em substituição a um cognitivo-afetivo" (Longo Bahia, 2010, pp. 240–241). Essa verve alteritária também perpassa a discussão sobre monumentos quando artistas, na seara dos revisionismos históricos e dos gestos de resistência, equiparam a escala monumental à humana, concentrando seus esforços em reescrever a história de personagens e propagar urgências de determinados grupos sociais, como pode ser verificado em trabalhos dos artistas Yhuri Cruz e Daniela Ortiz.

Yhuri Cruz: *Monumento à Voz de Anastácia*

Em *Monumento à Voz de Anastácia* (2019), Yhuri Cruz (Brasil, 1991) reconstrói *iconograficamente* o retrato de Anastácia, mulher escravizada que nasceu a partir de um estupro sofrido por sua mãe, sequestrada do Congo para o Brasil em um navio negreiro no século XVIII. Por resistir às violências sexuais dos homens brancos que a detinham como propriedade, Anastácia foi condenada a viver com uma máscara de flandres até a morte. Mecanismo de tortura que coligava um colar e uma mordaça de ferros, a máscara se fincou no imaginário coletivo do Brasil a partir da imagem de Anastácia, que foi elevada ao posto de santa milagrosa pela crença popular, tornando-se um dos maiores símbolos da resistência negra no país (Pereira, 2023; Figura 5).



Figura 5. Monumento à Voz de Anastácia, *de Yhuri Cruz (2019). Impressão frente e verso em panfleto. 10 x 7 cm*

Créditos. Yhuri Cruz (2019)

Em sua obra, Yhuri Cruz preserva esse repertório cultural a partir da confecção e distribuição de um "santinho" aos moldes dos panfletos religiosos, que contêm imagem e oração dos santos — tanto os oficializados pelo cânone católico, quanto os "pagãos" da cultura popular. Seu gesto de reinvenção reside justamente na transformação da máscara de flandres em um colar de ouro, libertando Anastácia da iconografia colonial ao revelar-lhe o rosto e, por conseguinte, conferir-lhe voz. A atribuição de voz, na verdade, é coletivizada pelo artista, já que o público que se depara com seus panfletos nas ruas e nos museus, ao carregar a imagem no bolso e vocalizar a oração, compartilha da agência de fomentar a liberdade. Ao assinar o santinho com o título da obra, alçando o panfleto de 10 x 7 cm à categoria de monumento, Cruz sinaliza que a possibilidade de revisar a história é um ato ao alcance das mãos e ao volume das vozes.

Desse modo, "o monumental não é aquilo que desafia a escala humana, mas aquilo que se espalha e contagia imaginários" (Ribeiro, 2020, p. 156). No caso de *Monumento à Voz de Anastácia*, tal contágio tem sido efetivado não só pelo artista, mas pela própria imagem, amplamente disseminada, a ponto de começar a concorrer com a representação oficial e secular da Anastácia amordaçada: dos santinhos, afrescos (http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/) e lambes (http://yhuricruz.com/2024/02/02/monumento-a-voz-de-anastacia-parede-gentil-carioca/), produzidos por Yhuri Cruz, "Anastácia livre" tem figurado em camisetas, programas televisivos (Furlan, 2022), livros didáticos, procissões (Cruz, s.d.) e desfiles de carnaval (Cruz, 2025). Importante pontuar que nos afrescos em tributo à Anastácia, Cruz pinta o substantivo "voz" nas quinas das paredes, espalhando-o em letras garrafais como um eco das histórias que seguem nas frestas (Figura 6). A voz, instância por excelência da oralidade, não se restringe à emissão sonora, mas se articula por toda a gestualidade e expressividade que compõem o mapa sensório-perceptivo-político-espacial e, por que não, histórico, que é o corpo. Nessa movida, em que a voz é um veículo da presença, a "luta por dignidade", grifada no panfleto pelo artista, perpassa um agenciamento multitudinário: disputar narrativas e imagens até que elas sejam libertas da massificação histórica.



Figura 6. Monumento à Voz de Anastácia*, de Yhuri Cruz (2022). Afresco, panfletos e impressão emoldurada*

Créditos. Yhuri Cruz (2022)

Se Yhuri Cruz, por meio de *Anastácia Livre*, direciona um farol à necessidade de ressignificação dos símbolos e replicação das imagens para combater uma das problemáticas mais endêmicas do Brasil, que é o racismo estrutural, Daniela Ortiz (Peru, 1985) utiliza seu próprio corpo como meio para contestar a perpetuação de imagens coloniais que, além dos conflitos étnico-raciais, também se traduzem nas políticas migratórias.

Daniela Ortiz: *Réplica*

Em *Réplica* (2014–2015; https://www.youtube.com/watch?v=9bQz4pPGg9k), Daniela Ortiz caminha pelas ruas de Barcelona em meio aos festejos de 12 de outubro, o "dia da hispanidade", comemorado em referência à data em que Cristóvão Colombo

"chegou" às Américas, em 1492. Nas mãos, a artista porta uma fotografia de uma das esculturas situadas na base do monumento dedicado a Colombo na praça Catalunha: uma pessoa indígena ajoelhada diante de Bernardo Boyl, padre que acompanhou o invasor em sua segunda expedição à América.

Além de caminhar com a fotografia em mãos, reduzindo o distanciamento monumental a olhos nus, Ortiz se ajoelha diante das pessoas, reproduzindo a cena que, na estátua, congela a narrativa da docilização, da domesticação, da falsa cordialidade e, sobretudo, da subalternidade que os espanhóis celebram em 12 de outubro. Sua presença, assim, é um dissenso performativo, que transforma pontualmente a marcha do orgulho colonial em uma arena de protesto, desvelando a normalização da colonialidade, os extrativismos, os genocídios, os racismos e as xenofobias que estão enraizados naquela parada cívica. Isto se evidencia pela diversidade de reações: uma mulher, que aparentemente lê a interação como um pedido de esmolas, abre sua carteira; um casal se indigna quando Ortiz recusa a injunção para que se levante; um homem se enfurece com sua performance; famílias e grupos de amigos ouvem atentamente sua explicação, com expressões que vão da dúvida ao constrangimento; jovens zombam de sua posição e crianças parecem instigadas pela história que escutam. Dentre os *frames* da rua, o slogan "de todos" impresso nas bandeiras da Espanha sinaliza o paradoxo das políticas anti-imigração, que só viriam a se acentuar ao longo da década que se seguiu à performance de Ortiz[12].

Mesmo de joelhos, a artista não reitera a submissão do indígena americano retratado na estátua, pois, encarando as pessoas, transforma o contato em um vetor de confrontação, espelhando não só a atualidade, mas a atualização do monumento colonial, expressada, neste caso, pela relação vertical entre os cidadãos espanhóis e seu corpo de imigrante latino-americana. Nesse contraste, reside o duplo sentido presente no título *Réplica*: seu corpo ajoelhado, apartado da profusão de bandeiras, que, enroladas às costas das pessoas, distribuem a pretensa heroicidade de Colombo aos espanhóis, parece um *souvenir* às avessas, representando em imagem e presença um contraponto à colonialidade monumental; além disso, institui um *direito de resposta*, que não se encerra no seu protesto contra as narrativas coloniais, mas se estende aos próprios espanhóis: afinal, o que podem fazer e como devem se posicionar diante dos símbolos que seguem estigmatizando povos a serviço da *celebração* do eurocentrismo?

Arremate

Os cinco casos que agrupei — a escultura de Carlos Colombino, a performance de Diambe, a *La Ruta de los Antimonumentos* na Cidade do México, o panfleto de Yhuri

[12] A problemática dos monumentos e os conflitos migratórios representam questões basilares na poética de Ortiz. Destacam-se as obras: *Homenaje a los Caídos* (Homenagem aos Caídos; 2012), em que no mesmo 12 de outubro caminhou pelas ruas de Madrid erguendo uma placa com uma fotografia de Samba Martine, imigrante congolesa morta em decorrência de negligências à sua saúde depois de ser encarcerada por seu ingresso "ilegal"; *Anti-Colonial Monuments* (Monumentos Anticolonialistas; 2018), seis esculturas de 30 x 50 cm que projetam substituições a monumentos de Cristóvão Colombo; e *Europa Recibirá de Rodillas el Espíritu Anticolonial* (A Europa Receberá de Joelhos o Espírito Anticolonial; 2019; àngels barcelona, s.d.), uma série de painéis com propostas para modificar vitrais de uma catedral belga, onde se retratam glorificações à monarquia. Importante frisar que Daniela Ortiz, unindo seus ofícios como artista e ativista, tem sido uma voz de proeminência internacional no debate sobre os monumentos coloniais há pelo menos uma década, antecipando, assim, a onda revisionista que tomaria as artes visuais na passagem dos anos 2010 aos 2020. Participando de muitos debates televisivos para propagar a questão na Espanha, a artista foi muitas vezes hostilizada pela imprensa (ver Ruzito, 2016).

Cruz e a *réplica* de Daniela Ortiz — podem exemplificar como a quebra de verticalidade e hierarquia dos monumentos, seja por meio de cortes, transposições, ações diretas, intervenções temporárias ou instalações permanentes, estremece o monopólio sobre a memória, coligando estética e política ao longo da América Latina. Nesse sentido, sugiro que o diálogo entre arte e protesto, evidente por meio do uso de estratégias semelhantes presentes em ações artísticas e em manifestações, como aparece de distintos modos nos projetos analisados, reflete o fazer estético como uma expressão de cidadania.

A cidadania, para o geógrafo brasileiro Milton Santos (2011), "pode começar por definições abstratas, cabíveis em qualquer tempo e lugar, mas para ser válida deve poder ser reclamada" (p. 83). Nesse contexto, uma pessoa cidadã "é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte" (Rancière, 2000/2009, pp. 15–16). Se Milton Santos (2011), por seu turno, caracteriza o cidadão como um agente "multidimensional", isto é, que assume muitos e distintos papéis diante das urgências políticas e nas dinâmicas entre local e global, o filósofo franco-argelino Jacques Rancière (2000/2009) considera que o regime político em sociedade distribui distintamente as possibilidades de autonomia e visibilidade entre as pessoas. Tal consideração parece deixar nas entrelinhas que a cidadania se exerce a partir do momento em que o cidadão, na dualidade intrínseca entre obedecer ao senso comum e performar dissensos, toma sua parte nesse *regime político* ao se expressar diante da pólis.

Por meio desse diálogo entre os dois autores, considero que artistas, ativistas, manifestantes e outros agentes, ao ocuparem o espaço público e, diante da sociedade, promoverem a articulação de usos, posições, relações e negociações que se instauram entre as causas que defendem, os discursos que emitem e as intervenções que materializam, proclamam a prática cidadã como ferramenta estética e a prática estética como ferramenta cidadã.

Quando, por exemplo, Carlos Colombino transmuta a narrativa histórica ao desmontar a estátua de Stroessner, reposicionando-a publicamente para representá-lo como o ditador derrocado que é; Diambe engendra coreografias e desenhos incendiários que dão a ver as dissonâncias coloniais perpetuadas nas e pelas estátuas imperiais; os ativistas mexicanos se valem das estruturas visuais dos monumentos oficiais para demarcar uma *ruta* de disputa pela memória e de resistência à imposição de efemeridade ao protesto político; Yhuri Cruz sintetiza em um panfleto a necessidade de libertar as iconografias da colonização, alçando o agenciamento de revisar a história às mãos e às vozes de quem se depara com as diferentes circulações de seu trabalho; e Daniela Ortiz se infiltra no cortejo colonial, imbricando à imagem do seu corpo um dissenso que espelha a semelhança entre o orgulho espanhol e seus símbolos escravocratas... Em todas essas intervenções, os elementos empregados imbricam gestos de contestação, circulação e conscientização que, nos repertórios estéticos das ruas, se presentificam como uma cidadania exercida por meio da arte e do protesto.

No elo entre cidadania e estética, ações artísticas, intervenções ativistas e protestos são acontecimentos que irrompem outras relações espaço-temporais no cotidiano da cidade, acionando um processo perceptivo de imaginação (interpretação, leitura, dedução, inferência) que, por seu turno, é alimentado pelos códigos, referências, experiências, imagens e memórias que compõem o imaginário social. No caso de ações

ao derredor da controvérsia dos monumentos, se os protestos salientam as urgências dessas questões e influenciam artistas a elaborarem-nas esteticamente, é inegável que as ações artísticas reverberam em manifestantes e nas passeatas, retroalimentando as revisões em torno dos marcos e discursos coloniais. Evidencia-se, assim, como o duo arte e protesto pode promover uma ressonância material, contextual e histórica das relações entre o estético e o político.

Agradecimentos

A pesquisa que originou este artigo foi realizada no âmbito do doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com bolsa de pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Código de Financiamento 001). Agradeço à artista Diambe e ao artista Yhuri Cruz, por autorizarem a reprodução de seus trabalhos neste artigo.

Referências

Agence France-Presse. (2024, 18 de março). *Governo do México reconhece quase 100 mil desaparecidos*. UOL. https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2024/03/18/governo-do-mexico-reconhece-quase-100-mil-desaparecidos.htm

Alonso, A. D., & Nienass, B. (2023). Memory protest and contested time: The Antimonumentos Route in Mexico City. *Sociologica*, *17*(1), 9–23. https://doi.org/10.6092/issn.1971-8853/16942

Andrade, C. N. L. e, Pereira, T. N., Cardoso, J. P. O., & Castriota, L. B. (2025). Memórias em disputa: A trajetória da estátua de Stroessner e os valores do patrimônio dissonante. *Patrimônio e Memória*, *21*, 1–29. https://doi.org/10.5016/pem.v21.e3992

àngels barcelona. (s.d.). *Europa recibirá de rodillas el espíritu anticolonial / Europe will kneel to receive the anti-colonial spirit, 2019*. Retirado a 3 de janeiro de 2026, de http://angelsbarcelona.com/en/artists/daniela-ortiz/projects/europa-recibira-de-rodillas-el-espiritu-anticolonial-europe-will-kneel-to-receive-the-anti-colonial-spirit/1020

Biblioteca IBGE. (s.d.). *Praça Tiradentes: Rio de Janeiro (RJ)*. Retirado a 2 de janeiro de 2026, de https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=439818

Canetti, E. (1983). *Massa e poder* (R. Kresnan, Trad.). Editora da Universidade de Brasília; Melhoramentos. (Trabalho original publicado em 1960)

Carmo, M. (2019, 29 de outubro). *'O Chile acordou': Autora da foto viral que marcou protestos conta o que sentiu ao capturar imagem*. BBC. https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50229216

Centro por la Justicia y el Derecho Internacional. (2024, 16 de setembro). *México: A 10 anos do desaparecimento de estudantes em Ayotzinapa, continuam faltando 43*. https://cejil.org/pt-br/comunicado-de-prensa/mexico-a-10-anos-do-desaparecimento-de-estudantes-em-ayotzinapa-continuam-faltando-43/

Cruz, Y. (s.d.). *Missão do Congado (Documentário)*. Retirado a 3 de janeiro de 2026, de http://yhuricruz.com/2024/02/01/missao-do-congado-documentario/

Cruz, Y. [@yhuricruz]. (2025, 8 de março). *Maior emoção desse carnaval foi ter a ala "Alimentar a liberdade" da Escola Mocidade Unida do Santa Marta homenageando meu trabalho "Monumento a voz de Anastácia" em seu desfile do Carnaval da Intendente Magalhães! Dezenas de pretos-velhos erguendo o estandarte Boca Livre!* [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DG8L5ZNOi7B/

Dominicis, S. H. (2025). Activación de antimonumentos como práctica hegemónica de cuidado y neutralización en la CDMX. *arte :lugar :cidade*, *2*(1), 108–125. https://doi.org/10.22409/arte.lugar.cidade.v2i1.67309

Eleição no Paraguai: Por que vitória de Santiago Peña é exceção entre 'ondas políticas' da América Latina. (2023, 4 de maio). O Globo. https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/05/04/eleicao-no-paraguai-por-que-vitoria-de-santiago-pena-e-excecao-entre-ondas-politicas-da-america-latina.ghtml

Flam, J. (1996). *Robert Smithson: The collected writings*. New York University Press.

Furlan, P. P. (2022, 20 de janeiro). *No Big Brother, liberdade de Anastácia estampa roupa de Linn da Quebrada*. Aventuras na História. https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/historia-hoje/no-big-brother-liberdade-de-anastacia-estrela-roupa-de-linn-da-quebrada.phtml

Giovanaz, D. (2021, 16 de abril). Por que o local da foto símbolo dos protestos de 2019 é disputado até hoje no Chile. *Brasil de Fato*. https://www.brasildefato.com.br/2021/04/16/por-que-o-local-da-foto-simbolo-dos-protestos-de-2019-e-disputado-ate-hoje-no-chile/#google_vignette

Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica. (s.d.). *A la Paz Victoriosa*. Retirado a 2 de janeiro de 2026, de https://geaplatinoamerica.org/base-de-datos/la-paz-victoriosa/

helô sanvoy. (2020). *Helô Sanvoy | Refazendo mitos* [Vídeo]. Vimeo. https://vimeo.com/393904429?fl=pl&fe=vl

Le Goff, J. (1990). *História e memória* (B. Leitão, Trad.). Editora da UNICAMP. (Trabalho original publicado em 1988)

Lepecki, A. (2011). Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, *13*(1,2), 41–60. https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41

Longo Bahia, D. (2010). *Do campo a cidade* [Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo].

Manetto, F. (2021, 12 de setembro). Substituição da estátua de Colombo divide os especialistas: Decisão inteligente ou golpe à memória. *El País*. https://brasil.elpais.com/internacional/2021-09-12/substituicao-da-estatua-de-colombo-divide-os-especialistas-decisao-inteligente-desatino-e-golpe-a-memoria.html

Marcondes, R. (2024). De frente para o passado, de costas para o futuro: Walter Benjamin, tempo e espaço em *Massa Ré* (2016) de Elilson e *Marcha a Ré* (2020) do Teatro da Vertigem, Nuno Ramos e Eryk Rocha. *Rebento*, (18), 253–274.

Mbembe, A. (2020, 10 de novembro). O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais? *Revista Rosa*. https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais

Museu Nacional. (s.d.). *O incêndio de 2018*. Retirado a 2 de janeiro de 2026, de https://www.museunacional.ufrj.br/see/o_incendio_de_2018.html#:~:text=Na%20noite%20de%20domingo%2C%2002,desastre%20da%20hist%C3%B3ria%20da%20institui%C3%A7%C3%A30

Pereira, E. (2023). Da escravidão à liberdade: A imagem de Anastácia entre arte contemporânea, política e religião. *Horizontes Antropológicos*, (67), Artigo e670410. https://doi.org/10.1590/1806-9983e670410

Polícia chilena deve ser investigada por uso excessivo da força em protestos, diz Anistia Internacional. (2020, 15 de outubro). O Globo. https://oglobo.globo.com/mundo/policia-chilena-deve-ser-investigada-por-uso-excessivo-da-forca-em-protestos-diz-anistia-internacional-24692768

Prémio Pipa. (2025, março). *Ronald Duarte*. https://www.premiopipa.com/pag/ronald-duarte/

Ramiro, M. (2017). 3NÓS3*: Intervenções urbanas (1979-1983)*. Ubu.

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: Estética e política* (M. Costa Netto, Trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 2000)

Ribeiro, F. (2020). Musealizar a queda. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9(18), 143–157. https://doi.org/10.26512/museologia.v9i18.34557

Ruzito, Á. (2016, 16 de setembro). *Daniela Ortiz retirar monumentos* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MFHhQMqK-24

Santos, M. (2011). *O espaço da cidadania e outras reflexões*. Fundação Ulysses Guimarães.

Silva, D. da. (2022). *Metabolismo e metamorfose: Cinco trabalhos de Diambe da Silva* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].

Sontag, S. (2025). *Diante da dor dos outros* (R. Figueiredo, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 2003)

Taussig, M. (2015). *La magia del Estado* (J. C. R. Aguilar, Trad.). Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. (Trabalho original publicado em 1997)

Wanderley, A. C. T. (2022, 2 de dezembro). *Inauguração da estátua equestre de dom Pedro I, na atual praça Tiradentes*. Brasiliana Fotográfica. https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=7629

Nota Biográfica

Elilson Gomes do Nascimento é artista, pesquisador e professor. É doutor em Artes pela Universidade de São Paulo e é atualmente bolsista da Direção-Geral dos Assuntos do Pessoal Acadêmico de pós-doutorado na Universidade Nacional Autônoma do México — Cidade do México.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7974-6304

Email: elilson.gdn8@gmail.com

Morada: Facultad de Filosofía y Letras, Circuito Interior. Ciudad Universitaria, s/n. C.P. 04510. Ciudad de México

Submetido: 27/05/2026 | Revisto: 12/09/2026 | Aceite: 05/10/2026

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.