

Monumentos urbanos e arte pública: os obeliscos em rotação¹

Urban monuments and public art: the obelisks in rotation

Edilson Pereira

 0000-0001-8308-661X
edilson.pereira@eco.ufrj.br

Resumo

Este ensaio aborda uma forma monumental antiga e muito disseminada no mundo – o obelisco e suas variações – para refletir sobre a importância desse artefato estético e sociocultural até o último século, quando passa a interagir com questões oriundas dos debates propostos pela “arte pública”. Considerando os usos históricos e contemporâneos dos monumentos verticais não figurativos, abordo algumas intervenções e instalações artísticas, focalizando monumentos públicos, para mapear as estratégias de subversão das formas e sentidos a eles atribuídos. Demonstro que certos monumentos são objeto de várias intervenções ao longo do tempo, enquanto algumas instalações artísticas se apresentam como contramonumentos em sintonia com os princípios de participação e debate público que animam os valores democráticos.

Palavras-chave

Obelisco; Monumento público; Arte pública;
Paisagem urbana; Contramonumento.

Abstract

This essay discusses an ancient monumental form and very widespread in the world – the obelisk and its variations – to reflect on the importance of this aesthetic and sociocultural artifact until the last century, when it started to interact with issues arising from the debates proposed by the “public art”. Considering the historical and contemporary uses of vertical non-figurative monuments, I address some interventions and artistic installations focusing on public monuments to map the subversion of the forms and meanings canonically attributed to such artifacts. There are cases in which a monument is the object of several interventions over time, and others, complementary, in which the proposal is to constitute a counter-monument in line with the principles of participation and public debate that animate democratic societies.

Keywords

Obelisk; Public monument; Public art; Urban landscape; Counter-monument.

¹ Uma versão preliminar deste ensaio foi apresentada, no início de 2021, na disciplina “Antropologia da modernidade. Materialidades e espaço público: monumentos”, ministrada por Emerson Giumbelli no PPGAS da UFRGS, da qual participei como professor convidado. Agradeço à turma e ao colega a estimulante interlocução.

O obelisco parece servir como a expressão perfeita da união – uma grande massa coalescida em um único gesto que desmente todo o dissenso. Mas essa forma de ler o monumento fala mais de desejo do que de realidade.
(Savage, 1987, p.226)²

A vida sociocultural dos monumentos é marcada por um interessante dilema: eles seguem sendo fabricados e inseridos na paisagem urbana ao mesmo tempo em que cresce a desconfiança em relação a eles. No campo das artes, as vias de experimentação e reflexão sobre os monumentos oficiais vêm sendo analisadas por vários autores que focalizam a arte contemporânea (Young, 1992; Danziger, 2010; Seligmann-Silva, 2016; Cidade, 2017, entre outros). Um ponto comum nesses estudos é a constatação do aumento do número de artistas e coletivos que se engajam em pautas “públicas” envolvendo os direitos urbanos e de minorias, cujas histórias frequentemente são obliteradas dentro e fora dos grandes centros de arte. Em conjunto, as ações dessa natureza formam o que se convencionou chamar de arte pública, uma noção de difícil definição (Felshin, 1995; Deutsche, 2018), pelo fato de englobar uma miríade de iniciativas e processos artísticos que, em alguma medida, incluem a ênfase nas formas de participação, mediação e reflexão compartilhadas entre artistas e seus públicos interlocutores. *Grosso modo*, trata-se de projetos que visam criar intervenções no território e na cena urbana, estimulando o “debate público” em torno de símbolos e valores que integram a vida em democracia.

Neste ensaio, recupero a história de um tipo particular de artefato, o obelisco, para pensar a consagração e a subversão de sua forma monumental pela arte pública. Abordarei diferentes obeliscos e algumas de suas variações, como colunas ou pilares que, em vez de integrar um conjunto arquitetônico, sustentando-o, são exibidas isoladamente em espaços urbanos, destacados

² No original: *the obelisk seems to serve as the perfect expression of union – a great mass coalesced into a single gesture that belies all dissension. But this way of reading the monument speaks more of longing than of reality;* nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é nossa.

do entorno. O interesse pelo monumento não figurativo decorre, em parte, da constatação de que a ausência de eloquência e dramaticidade que marcam as esculturas ou cenas de caráter realista faz com que, em sua geometria e verticalidade característica, ele seja menos problematizado na cena pública. O relativo silêncio pode ser um indicativo da eficácia alcançada pelo modelo de marcadores urbanos, usados para orientar pensamentos coletivos em torno de um passado a se cultivar – ou seja, uma forma estética secularizada, mas com efeitos de consagração (Pereira et al., 2018).

Considero a antiguidade e perenidade da forma para analisar sua reprodução e apropriação transcultural até a atualidade, quando são abordados exemplos contemporâneos de relação com os obeliscos e seu simbolismo. Baseando-me em casos de várias partes do mundo, sejam eles antigos ou modernos, argumento que, seja por meio do reforço, desvio ou contraposição às formas monumentais canônicas, o cruzamento analítico dos monumentos com questões da arte pública pode gerar novos modos de pensar o tema. Em síntese, proponho ir além da definição de uma tipologia de artefatos e arquiteturas, com o intuito de enfatizar as vias criativas inauguradas por artistas e coletivos que permitem pensar criticamente formas monumentais como os obeliscos.

Depois de breve caracterização histórica e cultural dos obeliscos, a análise focaliza as ações *site specific*, de Marta Minujín e Leandro Erlich, que duplicam, tombam e subvertem a geometria de poder expressa pelo monumento central de Buenos Aires. Com o intuito de cartografar parte da complexa relação entre estéticas, políticas da memória e espaço público, o artigo avança até a ideia de “contramonumento” proposta por John Gerz e Esther Shalev-Gerz, em Hamburgo, na Alemanha. Em conjunto, esses e os demais casos aqui acionados são considerados alternativas plásticas e conceituais aos modelos de representação oficial da autoridade e do poder instituído.

Perenidade e apropriação da forma

Para apreender a singularidade das intervenções da arte contemporânea em relação aos monumentos verticalizados, vale a pena recuperar parte da história dessa forma canônica, considerando suas raízes culturais e sua transformação ao longo do tempo. Mais do que uma extensa revisão do passado da

forma obelisco, proponho explorar alguns casos históricos exemplares, que permitam compreender certos procedimentos de apropriação e ressignificação que antecedem e excedem os experimentos da arte contemporânea, mas que encontram neles possíveis reverberações.

Pilares, colunas e obeliscos representam uma das fórmulas monumentais mais antigas e repercutidas do mundo, configurando-se como artefatos elaborados com a finalidade de marcar e qualificar certo espaço e tempo, singularizando-os. Na forma de monolitos esculpidos ou como produtos de engenharia, eles são estrategicamente dispostos em áreas abertas, dando-lhes destaque em relação ao entorno edificado. As raízes históricas dos obeliscos, em particular, remontam a 2500 a.C. aproximadamente, estando integradas ao universo religioso e funerário egípcio, de devoção ao deus solar Rá (Salgueiro, 2008). O culto ao sol justificaria a “forma de ‘agulha de pedra’” que representaria, desde o cume, os “raios de sol petrificados” (Salgueiro, 2008, p. 33).

No continente europeu, o artefato religioso e sua forma prototípica ganharam novos sentidos. Ainda na Antiguidade romana, os obeliscos foram associados às arquiteturas celebrativas de conquistas e batalhas do império (Le Goff, 1990, p. 536). O uso comemorativo se consolida nos séculos posteriores, e as conquistas representadas pelos obeliscos, até como troféus expropriados de seus locais de origem, compreendiam a vitória do cristianismo romano sobre o paganismo. Obeliscos egípcios e cópias imperiais integravam a paisagem da Roma antiga.

Séculos depois, no contexto da Contrarreforma, o centro geográfico do catolicismo no Ocidente se valia dos obeliscos para narrar sua história monumental. Data dessa época, no século 16, a construção da Basílica de São Pedro e a instalação do obelisco que permanece na praça do Vaticano até hoje. O projeto construtivo da basílica visava firmar aquele espaço como o centro geográfico do catolicismo, sua capital. Para tanto, a própria cidade de Roma passaria por uma reforma urbana, comandada pelo papa Sixto V (1521-1590). A sacralização da cidade ocorreria mediante sua reconfiguração material e simbólica, alterando os marcos de sua topografia e paisagem. Vários obeliscos antigos foram deslocados e se intensificou o processo de “monumentalização dos locais de descanso dos mártires cristãos” (Cymbalista, 2010, p. 56). Entre esses locais, estava justamente o terreno escolhido para a edificação do Vaticano. No primeiro século,

existia naquele sítio o Circo de Nero, em que inúmeros cristãos foram sacrificados. A arena de espetáculos do imperador destacava em seu interior um obelisco egípcio, troféu exibido pelo poder romano que se tornou um ponto de martírio (Cymbalista, 2010).

Em 1586, o obelisco foi transportado ao centro da praça de São Pedro. Sobre o monolito original, foram instaladas novas figuras, incluindo uma cruz em seu topo. Em vez de apagar o passado do artefato, a apropriação cristã operou de modo a acentuar algumas de suas facetas históricas, propositadamente. A forma que antes expressava o culto a um deus solar, em Heliópolis, no Egito, tornou-se uma metonímia da hierarquia eclesial: um centro verticalizado de poder, que conecta Céu e Terra. Enquanto representante de Cristo na Terra, a Igreja enfatiza a representação da divindade como “o sol da justiça” (Malaquias, 4:2) e “a luz do mundo” (João, 8:12).

Esse caso-limite mostra que, além de a forma obelisco ser utilizada historicamente para diferentes fins, a durabilidade de certos monumentos permite que eles acumulem várias camadas de sentido, por vezes díspares ou recombinadas entre si. À medida que foi se consagrando como um cânone, o obelisco se estabeleceu em uma forma que ultrapassa fronteiras nacionais e repertórios culturais. Em sua economia estética própria, ele se revela capaz de articular sentidos potencialmente contraditórios ao longo de sua biografia cultural (Kopytoff, 2008).

A ambiguidade dessa forma monumental pode ser notada no papel desempenhado pelo obelisco que se localiza no umbigo da cidade de Paris, a Place de la Concorde. O terreno destinado à instalação do obelisco proveniente da cidade egípcia de Luxor, no século 19, foi a praça onde, no contexto da Revolução Francesa, o neto do Rei-Sol, Luís XVI, foi decapitado com Maria Antonieta. Considerando o passado sangrento do local, Taussig (2012, p. 15) pondera que as sociedades constroem espaços que servem não só para reafirmar um sistema de poder estabelecido, mas também para abrigar a sua transgressão. Seria esse o caso da Concorde, espécie de centro ritual do Estado francês. Para o autor, a história do monumento condensa uma ambiguidade irresoluta, uma opacidade inerente que se replica em outros monumentos não figurativos. Em sua análise, Taussig recupera os escritos de Walter Benjamin sobre a Concorde e seu marco central.

Obelisco. Aquilo que há quatro mil anos foi sepultado e ali está hoje no centro da maior de todas as praças. Se isso lhe fosse profetizado – que triunfo para o faraó! O primeiro império cultural do Ocidente trará um dia em seu centro o monumento comemorativo de seu reinado. Que aspecto tem, na verdade, essa glória?

Nenhum dentre dez mil que passam por ali se detém; nenhum dentre dez mil que se detêm pode ler a inscrição (Benjamin, 1987, p. 36).

Benjamin sublinha a ambivalência do artefato “histórico”, cultuado por razões distintas em cada lado do Mediterrâneo. Ao atravessar fronteiras temporais e territoriais, o obelisco com seu grafismo característico se torna uma espécie de símbolo indecifrável, pela linguagem que apresenta em suas faces laterais. Destacado no entroncamento de vias centrais do “império cultural” francês, ele permanece como um objeto mudo, inoperante em sua significação primeira. Porém, sua posse e exibição pública tornam-no um tipo de troféu, reportando-nos à história colonial e dos expedientes de expropriação, mantidos pelos países europeus por meio de acordos diplomáticos assimétricos. A metrópole parisiense assiste e se exhibe por meio de um artefato exótico e, ao mesmo tempo, convertido em um emblema da cidade e de seu passado.

Marcos “públicos” da modernidade

Os exemplos monumentais apresentados até aqui mostram que a perenidade material dos obeliscos permite, em certos casos, que eles tenham longa biografia, atravessando épocas e usos culturais. Trata-se de uma forma monumental antiga, apropriada e reproduzida, mas que por conta de sua geometria singular – enquanto objeto destituído da eloquência característica dos monumentos que dramatizam pessoas ou cenas – pode servir como um símbolo adequado a fins muito afastados de sua função ritual primeira.

No contexto da modernidade, os obeliscos se mantiveram integrados a novos usos políticos e culturais. Numa época marcada pela ideologia do progresso, que tendeu a universalizar a compreensão do tempo como uma flecha irreversível, afastando o presente sempre mais do passado, erigir monumentos para fazer lembrar algum personagem, evento ou história associada à identidade coletiva se tornou uma prática compartilhada por muitas nações europeias e

além. Complementarmente, diferentes objetos e construções passaram a ser incluídos no rol dos artefatos monumentalizados, isto é, que adquiriram a qualidade de marcação territorial e histórica, seja regional ou nacional.

Ao estudar o tema, o historiador da arte e conservador vienense Alois Riegl (2014) constatou não apenas a continuidade do uso dos monumentos, mas a renovação de seu valor e a proliferação de suas formas. Escrevendo na aurora do século 20, ele considerava a modernidade o cenário de desenvolvimento do “culto moderno dos monumentos”, que consiste em uma atenção devotada e consciente a esse tipo de artefato urbano. Tal culto resultava da atribuição de valor de antiguidade e historicidade aos monumentos, como substratos materiais de civilizações antigas ou documentos vivos de um passado distante, mas também memorialístico. De sua parte, os novos monumentos adquiriam tanto o valor de novidade quanto o artístico, como criações estéticas de um tipo específico que reportam narrativas do presente ou do passado a ser lembrado pelas gerações futuras. São, muitas vezes, monumentos produzidos com fins de exprimir, no seio das cidades, os marcos que sustentam a história “pública” projetada pelo Estado.

Em seus usos modernos, os obeliscos exprimem novamente uma contradição inerente a sua forma e seu uso: embora remetam a um modelo monumental que remonta à antiguidade euro-africana, eles passaram a ser integrados a discursos que acionam a ideia de modernização urbana e progresso social, isto é, que enfatizam uma marcação temporal a partir do presente para o conhecimento das gerações futuras. Podemos verificar isso em inúmeras cidades brasileiras, nas quais se edificaram obeliscos “com o fim de registro de memória de obras públicas relevantes” (Salgueiro, 2008, p. 33). O primeiro monumento erigido em São Paulo, por exemplo, ainda em 1814, foi o Obelisco da Memória, no antigo largo da Memória (atual praça da Bandeira). A forma canônica foi reproduzida para memorializar a inauguração de um chafariz na região de entroncamento de importantes rotas da cidade na época.³

³ Mais informações sobre o obelisco do século 19 estão disponíveis no *site* da prefeitura paulistana (cf. Cidade de São Paulo, 2010).

Outro caso interessante a ser considerado é o obelisco inaugurado no Rio de Janeiro, em 1906, para celebrar a inauguração da avenida Rio Branco, no Centro da antiga capital federal. A construção da via central fazia parte da política de transformação da fisionomia da cidade, iniciada na gestão do prefeito Pereira Passos. O projeto se inspirava no modelo haussmaniano do urbanismo parisiense, incluindo a perspectiva higienista em relação às moradias populares no tecido urbano. A escolha de uma forma monumental clássica para comemorar um marco da engenharia moderna é, por si só, instigante. Mas é preciso lembrar que a abertura da Rio Branco ocorreu de modo condicionado ao início do arrasamento do morro do Castelo, realizado a partir de 1904. Ou seja, a avenida que simboliza a modernização do Distrito Federal e o obelisco que gravou sua memória para o futuro foram criados à custa da destruição de um potencial local de memória (Nora, 1993). Naquele morro, hoje inexistente, encontravam-se diversos marcos urbanos e de arquitetura que compunham parte importante da história de fundação da cidade.⁴ Anos mais tarde, já em 1930, o obelisco carioca participaria dos novos rumos políticos no país. O fim da República Velha, ocasionado por meio de um golpe de Estado que encaminhou Getúlio Vargas ao poder, teve por símbolo a chegada dos militares gaúchos, com seus cavalos, ao marco no Centro da capital.

As políticas de remoção urbana da *belle époque* carioca e o autoritarismo da ditadura varguista fornecem exemplos das estratégias políticas que se valem da ideia de “bem público” para realizar intervenções urbanas, ainda que visando atender a interesses particulares e do próprio Estado. Seja pela construção de novos monumentos ou pela reconfiguração de antigos, os dispositivos modernos de memorialização “pública” operam, em muitos casos, obliterando certas histórias para elevar outras. Por isso, de acordo com Benjamin (1994, p. 255), “nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie”. A modernidade avança como uma máquina de produção incessante de ruínas.

⁴ “Foi onde se estabeleceram seus primeiros habitantes e governadores. Era onde estava a sede de sua primeira catedral, São Sebastião e a sepultura de Estácio de Sá” (Fundação..., 2020).

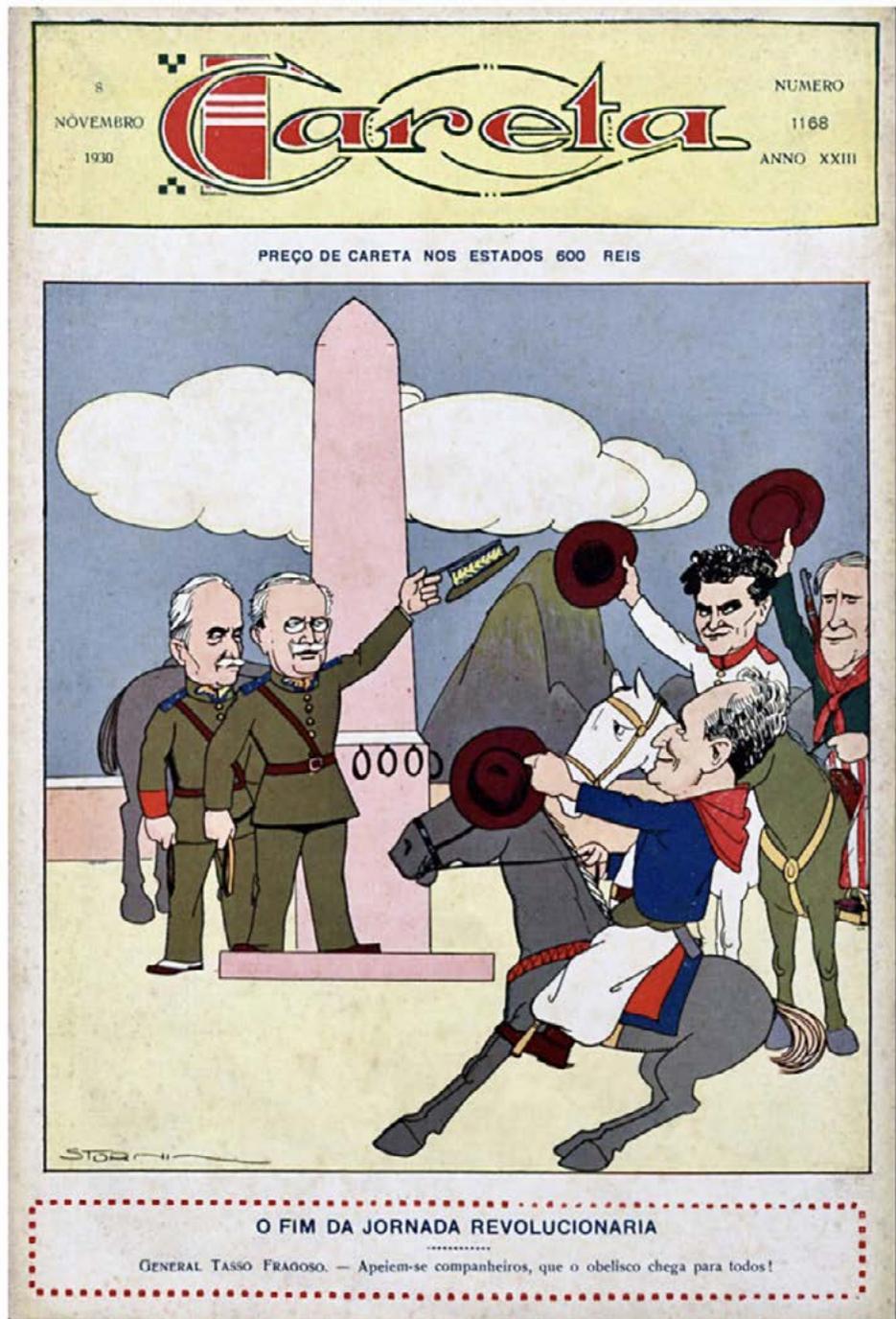


Figura 1

Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/a-revolucao-de-30>

A perspectiva crítica encontrada em Benjamin, entre outros autores, coloca em xeque os empreendimentos que erigem e reproduzem uma história única, monumentalizada. Para o autor, toda história contada deve ser compreendida como o reverso de outra, que foi esquecida (Benjamin, 1987, p. 230). Logo, enquanto os Estados modernos – incluindo os do nazifascismo – difundiram o culto de seus líderes exemplares, reverenciando-os mediante a reprodução de narrativas e criação de marcos mnemônicos, a tarefa dos historiadores seria fazer jus à “memória dos sem nome”, daqueles que se situam à margem da história oficial.

Nesse aspecto, a crítica benjaminiana abre caminho a debates importantes no campo das artes, especialmente da chamada arte pública. Ao abordar o tema, Rosalyn Deutsche (1992, 2018) colabora com a desconstrução do romantismo mantido em relação à arte, tacitamente positivada e vista como algo essencialmente benéfico em suas inserções urbanas, como obras que se tornam “públicas” porque se situam em áreas abertas da cidade. Rompendo com tal ideário, a autora argumenta que a inclusão de uma nova escultura ou monumento urbano classificado como arte pública pode estar, em verdade, associada a mecanismos de exclusão social e gentrificação sob a chancela da “revitalização urbana”. A arte, nesses casos, justifica a apropriação de zonas da cidade, a princípio de uso comum, por agentes privados e pelo Estado.

Deutsche observa que a noção de arte pública pode ser usada de maneira conservadora tanto quanto a de democracia – as mesmas palavras sendo utilizadas por setores políticos de esquerda ou da direita, ora para incluir novos atores nos planos de gestão da cidade, ora para restringir as vias de expressão política e cidadania de grupos vulnerabilizados. A análise de Deutsche ajuda a compreender os usos socioculturais e políticos da arte dos monumentos para além de seu julgamento estético. A questão, segundo a autora, não é decidir se uma obra de arte pública é bela ou visualmente impactante, mas a quais perspectivas políticas, urbanísticas e da memória coletiva ela visa atender ou aludir. E, ainda, se ela é eficaz nessa intenção. Como no caso dos monumentos verticalizados, cabe indagar como a arte pública viabiliza a inserção de novos atores e memórias na composição do espaço público por meio desses artefatos urbanos.

Ao analisar a trama que interliga artistas, críticos de arte, arquitetos e urbanistas na composição da arte pública, Deutsche (1992) ressalta que o “público”, do “espaço público”, não se configura como um lugar físico em oposição ao privado e ao doméstico. Mais do que isso, trata-se de uma modalidade de interação social e política que produz um debate sobre o que deve ser tomado como público, isto é, como questão levada ao público, àqueles que integram uma democracia (e não só a seus representantes). Para existir de fato, o debate proposto pela arte pública precisa criar condições para que outros atores possam ser ouvidos e, assim, protagonizar processos decisórios em relação à vida nas cidades, seus marcos arquitetônicos e memórias a difundir.

Com base nessa maneira de pensar o público, a autora traça uma diferenciação entre a “velha arte pública”, que repercute uma autoridade específica, ainda que justificada como difusa (em nome “da sociedade” ou do “bem comum”, como os monumentos estatais), e a “nova arte pública”. Nesta última categoria estariam incluídas ações como as do feminismo, que estimularam debates e formas de participação política redefinindo o que é de interesse público. Igualmente o fizeram os artistas e ativistas que, desde os anos 1970, realizam processos compartilhados com o público (moradores, turistas, membros de uma comunidade etc.), os quais tendem a deslocar os locais e formatos canônicos da representação política. São ações que ajudam a repensar as formas do fazer político e artístico, pela intensificação da ideia de que o contexto econômico, geográfico, histórico dos agentes envolvidos faz parte do processo/obra (Felshin, 1995) – sendo essa uma dimensão-chave nas intervenções artísticas com monumentos urbanos.

Arte pública: um obelisco, de cima abaixo

Para abordar a expansão da arte pública em relação aos artefatos urbanos monumentais, gostaria de avançar na análise dos usos e apropriações da forma obelisco, desta vez, para abordar um conjunto de ações produzidas ao longo de décadas por diferentes artistas e ativistas em torno de um mesmo monumento: o Obelisco de Buenos Aires. Inaugurado em 1936, ele é classificado como “o maior emblema da cidade e de seus habitantes”, afirma o *site* oficial da Secretaria

de Turismo do município.⁵ Originalmente, o obelisco foi projetado para ser um marco (temporal) da comemoração do quarto centenário da primeira fundação de Buenos Aires e (espacial) do lugar onde foi hasteada, pela primeira vez, a bandeira nacional na cidade. Sua localização privilegiada em um entroncamento da grandiosa avenida 9 de Julio – data que remete à Declaração da Independência da Argentina – evidencia sua projeção como um emblema urbano, criado para reforçar uma narrativa nacionalista sobre o passado argentino e de sua capital.

A magnitude material e simbólica alcançada pelo obelisco, de 67 metros de altura, contrasta, no entanto, com as primeiras impressões dirigidas a ele logo após sua edificação. De acordo com o mesmo *site* oficial mencionado, “três anos depois da inauguração, o Concejo Deliberante (Câmara de vereadores) sancionou a demolição, decisão que foi vetada pelo intendente [de Buenos Aires] da época”. O novo monumento, embora projetado para repercutir valores políticos e identitários de grande ressonância, não parecia significativo ou mesmo desejável para todo o seu “público”. Entre os críticos, o argumento compartilhado era de que a forma plástica do obelisco, semelhante a tantos outros pelo mundo, o mantinha desconectado com a particularidade daquele território. O monumento, apesar de suas grandes dimensões e visibilidade, chegou a ser definido como uma “obra pura y simple que nada simboliza” (Ferrer, 2015, p. 11).

Décadas mais tarde, quando o simbolismo projetado originalmente havia se estabilizado no país, a artista Marta Minujín projetou uma série de trabalhos focalizando o obelisco. Minujín participava de movimentos locais de contracultura, nos anos 1960 e 1970, tendo se tornado uma referência na arte performática e na *pop-art* latinoamericana. A primeira de suas intervenções artísticas relacionadas ao obelisco consistia numa alteração de sua base material, revestindo-a por até três metros de altura com “helados Laponia”, uma marca argentina de picolés. A ideia era que os moradores e passantes estabelecessem uma nova conexão com o monumento. Um contato não só visual, mas gustativo, alterando os quadros de relação preestabelecidos – e previstos – com o obelisco (Más que Noticias, 2009).

⁵ Buenos Aires Ciudad. Obelisco. Disponível em: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/br/otros-establecimientos/obelisco/>. Acesso em 10 mar. 2021.

Na década seguinte, a artista participou da I Bienal Latino-Americana realizada em São Paulo, em 1978 – cujo tema geral era “Mitos e Magia”. No catálogo do evento, os organizadores afirmam que a escolha do mote nasceu “da necessidade de redescobrimientos [de] nossas origens, [de] discutirmos as possíveis deformações inseridas em nossas culturas por outras dominadoras e dominantes” (Bienal..., 1978, p. 20). A atenção voltada para as dinâmicas históricas de expropriação material e apropriação cultural seria modulada com base nos sentidos associados às expressões que davam nome à mostra coletiva. Com a ajuda de “especialistas da sociologia, antropologia, psicologia, música, teatro, dança, críticos de arte, entre outros”, os organizadores descreviam “Mito” como uma

Narrativa de tempos fabulosos ou heróicos [...] de significação simbólica, geralmente ligada à cosmogonia, e referente a deuses encarnadores das forças da natureza e/ou de aspectos da condição humana [...] Monstro sagrado [...] Ideia falsa (Bienal..., 1978, p. 20).

Por sua vez, o termo “Magia” era definido como “arte ou ciência oculta com que se pretende produzir, por meio de certos atos ou palavras [...] efeitos e fenômenos extraordinários, contrários às leis naturais” etc. (Bienal, 1978, p. 20-21). Dentro da proposta curatorial que tomava por parâmetro a conexão dos trabalhos aos termos descritos, Minujín apresentou uma réplica do principal obelisco portenho. A maneira como a cópia era apresentada produzia, contudo, um significativo desvio em relação ao protótipo monumental. *El obelisco acostado*, sua obra, inseria o obelisco no pavilhão da Bienal e o tombava, fazendo com que sua base permanecesse aberta ao público, como uma porta que convida a entrar no objeto-símbolo originalmente inacessível. A descrição da obra era feita nos seguintes termos:

O obelisco tombado, originariamente símbolo do raio solar, assume um significado (em Buenos Aires) que retoma a sua origem euro-asiática, relacionada com os mitos de ascensão solar e da luz como espírito penetrante, um duplo mito contemporâneo baseado na ideia de meta ou destino para as pessoas que vêm do interior e desejam chegar ao centro da Argentina. Dessa maneira, os visitantes tomam consciência de estar num espaço oblíquo de verticalidade alterada, com a lei de gravidade também alterada, percebendo o ponto de vista fixado pelo artista, assinalando uma posição metafísica (Bienal, 1978, p. 44).

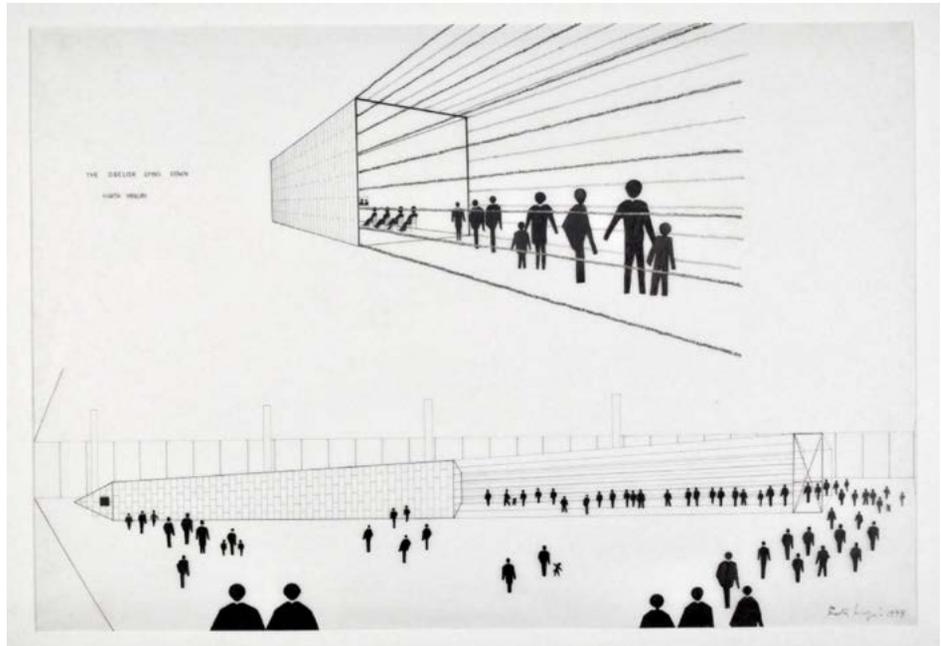


Figura 2
Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/marta-minujin-the-obelisk-lying-down>



Figura 3
Disponível em: <https://en.pensartododenuovo.com/capitulo5>

Na descrição da Bienal, o longínquo passado do artefato solar egípcio é atualizado para dar lugar à mitologia contemporânea em torno da nação argentina e seu centro simbólico. Nota-se como é realizada uma operação metonímica na qual o monumento não é percebido apenas como um veículo neutro que simboliza, abstratamente, outra coisa que não ele mesmo. O obelisco integra a metrópole portenha e conforma sua feição idealizada. Reproduzi-lo sob outra forma, fazê-lo cair, incluindo em seu interior (na ponta) um televisor e uma projeção com cenas do entorno do monumento portenho e ficções de sua derrubada, equivalia a pôr em xeque a ideologia que mantém a capital e seus marcos políticos em posição hierarquicamente superior ao resto do país.

A conexão parte/todo é complementada por uma série de inversões que delineiam o sentido mais geral da obra: do Centro de Buenos Aires ao pavilhão da Bienal, de um espaço urbano aberto para um espaço museal fechado, da posição de emblema político e nacional verticalizado a um experimento participativo que se coloca aos pés das pessoas, próximo da escala humana. Ao replicar e inverter o monumento, a artista se vale de um dos procedimentos mais antigos associados à prática da magia: a produção de cópias visando atingir seus originais. Isto é, a reprodução plástica e visual como meio para se afetar o protótipo, o semelhante afetando o semelhante.

Para compreender os efeitos dessa estratégia artística, podemos recuperar a análise de Taussig (1993, 1998), que atualizou os estudos clássicos da antropologia sobre o princípio da afetação mágica, considerando sua prática nas sociedades ditas tradicionais e nas modernas, do Ocidente. Sua abordagem da magia – um saber tradicional e não científico, que estabelece conexões materiais entre coisas e pessoas dispersas no espaço e no tempo – enfatiza seus usos transgressores ou blasfêmicos. Enquanto a noção clássica de “sagrado”, administrada pelas religiões, tende a enfatizar aquilo que é classificado como separado de todo o resto, profano, a ação mágica cria alternativas para o acesso e manipulação do que se define socialmente como sacro. Fortemente inspirado em Bataille e Benjamin, Taussig considera as imagens, ações artísticas e símbolos públicos contemporâneos para argumentar que a experiência de sagrado na modernidade, com suas formas de mobilização coletiva, se realiza sobretudo via a transgressão e o sacrilégio. Tais ações, porém, não correspondem a uma aniquilação do sagrado,

mas sim a um artifício capaz de liberar uma enorme descarga de energia social, que se multiplica atraindo e provocando envolvimento coletivo. Enquanto força social, e não como essência fixa, o que é sacralizado pelas sociedades pode ser subvertido pela magia, que não destrói o (monumento) original, mas o altera significativamente. No caso do obelisco de Minujín, tornando-o horizontal, aberto e desterritorializado.

No ano seguinte, em 1979, a artista produziu outra réplica do monumento – dessa vez em solo portenho. Diferentemente do primeiro exemplar, que mimetizava a forma externa do monumento original, a nova instalação produzia uma alteração na superfície da cópia. O *Obelisco de Pan Dulce* continha uma estrutura de metal de 30 metros de altura, no formato já conhecido, e suas faces laterais eram cobertas por um vasto número de sacos de pão. Em época próxima ao Natal, o duplo do obelisco foi novamente tombado. Mas, diferentemente do que ocorreu na Bienal, a obra deveria ser desfeita pelo público, ou melhor, consumida pela população local, que podia retirar os pães e levá-los consigo. A performance coletiva proposta por Minujín reiterava a derrubada do símbolo vertical. Dessa vez, para tornar o monumento comestível – talvez como uma alusão à possibilidade de devorar os cânones e jogar luz sobre questões silenciadas na época da ditadura argentina, como o empobrecimento da população. Subvertendo a forma e o sentido originais daquele obelisco, a artista colocou-o à disposição das pessoas.

As intervenções de Minujín baseadas no Obelisco abriram caminho para outros projetos de sua autoria que mantinham caráter público – quero dizer, que remetem a marcos da paisagem urbana (material e idealizada), que promovem a participação de moradores e passantes, excedendo tanto os limites dos espaços museais quanto a semântica oficial, consagrada, dos monumentos. Posteriormente, a artista enfocou outros grandes símbolos nacionais, incluindo monumentos figurativos como a Estátua da Liberdade estadunidense (também projetada para estar tombada junto ao solo) e a imagem de Carlos Gardel, que ardeu em chamas. Em seu conjunto, os projetos de Minujín se tornaram um marco em seu país e além, inspirando outros artistas e ativistas contemporâneos.



Figura 4

Disponível em: <https://www.buenosairesfreewalks.com/spanish/wp-content/uploads/2016/09/condom.jpg>

Anos depois, em 1^o de dezembro de 2005, no dia internacional de luta contra a Aids, o Obelisco foi encoberto por uma camisinha gigante que cobria toda sua extensão – uma intervenção feita por atores engajados nas campanhas de visibilização pública sobre a questão do HIV no país, incluindo lideranças LGBT. Tratava-se de uma estratégia política com efeitos midiáticos para ressaltar a utilidade e importância de campanhas informativas sobre o uso de preservativos. Naquele momento, estimava-se que houvesse cerca de 130 mil pessoas com HIV vivendo na Argentina, muitas das quais sem conhecimento de sua própria sorologia. Ao contrário da intervenção de Minujín, que se contrapunha ao aspecto fálico do monumento, dessa vez, sua magnitude e ereção condicionou a ação *site-specific*. De símbolo associado à história, que enfatiza homens héteros reconhecidos como exemplares, o Obelisco serviu como uma plataforma para tornar visível um dado da realidade que seguia silenciada, como um tabu cultural. Ao criar uma intervenção que poderia, até mesmo, gerar controvérsia, os ativistas produziram uma maneira de tornar “público”, debatível, um tema da saúde coletiva.



Figuras 5 e 6
Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/la-democracia-del-simbolo/>

Em 2015, foi a vez de o artista argentino Leandro Erlich produzir uma nova intervenção sobre o Obelisco. Com o apoio do Museo del Arte Latinoamericano de Buenos Aires, o Malba, Erlich criou *A Democracia do Símbolo*. A obra consistia na alteração do topo do monumento, na avenida 9 de Julio, para dar a impressão de que a sua ponta havia sido retirada ou cortada, configurando um novo tipo de iconoclasmo (Taussig, 2012). A ponta – ou a cabeça – do monumento foi replicada, na proporção original, e instalada na frente do Malba, podendo ser vista mesmo por aqueles que não adentrassem o museu. Dividido em duas partes assimétricas, a parte mais alta e até então inalcançável do obelisco passou a ficar acessível ao toque humano. O emblema urbano e nacional foi reposicionado para

junto de uma instituição de arte, permanecendo num espaço aberto da cidade. Novamente, como nas operações da magia, a cópia se contagia com o poder associado a seu protótipo e, de alguma forma, afeta-o de volta (Taussig, 1993).

Quem adentrava a cabeça piramidal junto ao Malba contemplava, de seu interior, a vista aérea que se tem do cume do obelisco original. Isso ocorria com a ajuda de telas de vídeo que, substituindo as janelas nas laterais, reproduziam os quatro pontos de vista panorâmicos que correspondem a cada uma das faces do obelisco, na 9 de Julio, onde foram instaladas câmeras provisórias. Novamente, a verticalidade do poder que o obelisco simboliza foi subvertida por um jogo de imagens e reproduções para produzir novas possibilidades de apreensão e relação com o monumento. Nesse projeto, a noção de democracia aparece para guiar as novas possibilidades de relação a ser estabelecidas com um símbolo potente da identidade coletiva e da urbe, uma democracia que se constrói a partir de olhares desviantes e potencialmente profanadores do cânone monumental.

Embora a intervenção artístico-urbana de Erlich se realizasse em um contexto democrático e não mais durante a ditadura militar, quando se intensificou o culto “público” de símbolos nacionalistas e seus mitos autoritários, fato é que sua ação demonstrou como o obelisco segue emanando sua força e ambiguidade. Embora tão alto e notável na vida portenha, ele se naturaliza e deixa de ser visível, debatível. Em chave próxima ao que propõe Deutsche (1992, 2018) a respeito das formas de articulação entre política e arte no contexto urbano, *A Democracia do Símbolo* operou como uma via de experimentação do público não só com o Obelisco, mas com o atual estado da democracia argentina – que mantém destacados símbolos nacionalistas de outras épocas.

Menos do que um estado de coisas dado em si mesmo, o terreno democrático se revela como o necessário produto de intervenções que o mantenham vivo. Intervenções artísticas como as descritas até aqui nos mostram que os grandes monumentos participam da contínua redefinição do que se compreende como interesse “público”, seja em relação à demarcação política do território urbano, seja dos registros oficiais que reiteram certa memória coletiva, ocultando outras. Por isso, os obeliscos se configuram como artefatos estéticos interessantes para análise, porque servem a uma multiplicidade de usos e exprimem alternativas criativas aos cânones – formais, memorialísticos e políticos.

O contramonumento

Experimentos de arte pública se realizam por inúmeros processos de mediação, envolvendo seus públicos e os elementos demarcadores do espaço urbano. Em muitos casos, as ações têm o propósito de levantar reflexões de cunho político e da memória coletiva que, sem esses trabalhos, permaneceriam silenciadas pela história oficial e por seus representantes. Entre os temas sensíveis que se tornaram objeto para ação de artistas contemporâneos e parceiros, a traumática memória do nazifascismo europeu e da *Shoa* se apresentam como um tema reiterado em várias cidades do mundo. No Rio de Janeiro, por exemplo, foi inaugurado o Memorial às Vítimas do Holocausto, no Morro do Pasmado, em 2020 (Pereira, 2021). A forma monumental eleita para o projeto inclui uma coluna de 20 metros de altura, contendo na base o mandamento bíblico “Não matarás!”. Embora recente e abordando um tema sensível, que possui grande apoio público à sua memorialização, a construção do novo memorial com seu obelisco peculiar reproduziu procedimentos característicos da “velha arte pública” (Deutsche, 1992). A proposta defendida pela prefeitura municipal repercutiu pautas de políticos conservadores e sionistas, sem dar espaço à participação de outros setores da sociedade, ainda que sob a chancela do “bem público” e dos “direitos humanos”.⁶

Para marcar um contraponto a iniciativas como essa, que reforçam a verticalidade simbólica e material dos monumentos, proponho analisar um último caso, também voltado para a memorialização dos efeitos nefastos do fascismo na Segunda Guerra Mundial. Para tanto, recorro à análise de James Young (1992) ao abordar o contexto alemão do pós-guerra e seus monumentos públicos. Segundo o autor, os jovens alemães dos anos 1990 trabalhavam na construção de memoriais, para fazer lembrar dos horrores do nazismo, com uma

⁶ A proposta de criação do Memorial às Vítimas do Holocausto do Rio ocorreu ainda nos anos 1990, por influência de representantes da comunidade judaica carioca. A execução do projeto, porém, foi levada adiante somente na gestão municipal de Marcelo Crivella, bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus (Iurd). Em seu mandato, Crivella manteve-se alinhado às posturas da Igreja, replicando as ações de valorização cultural de símbolos do Antigo Testamento e de políticas do Estado de Israel. A Iurd integra um setor neopentecostal sionista frequentemente alinhado às pautas bolsonaristas (conf. Pereira, 2021).

intensidade semelhante à da geração de seus pais, que trabalharam na reconstrução do país após a guerra. Young ressalta o grande esforço cultural da Alemanha na produção de marcos públicos sobre as histórias sinistras vivenciadas pelos judeus e outras minorias.

Tal esforço, contudo, manteve-se de maneira a coexistir com o descontentamento de muitos artistas em relação à rigidez demagógica, característica dos monumentos nacionais, produzidos pelo Estado. Em primeiro lugar, porque a memória em questão não se reportava mais às glórias passadas ou a vitórias bélicas, mas por um passado eminentemente negativo e difícil. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, os processos de memorialização das violências mantidas em campos de concentração, por exemplo, foram acompanhados pelo desenvolvimento de uma estética que retoma parte de uma antiga tradição (ocidental) de culto aos mortos, atualizando-a para reinterpretar o trágico destino dos que foram vitimados pelo fascismo (Seligmann-Silva, 2016, p. 50).

O descontentamento se mantinha, em segundo lugar, porque muitos artistas dos anos 1980 e 1990 se sentiam “esteticamente céticos sobre os pressupostos assumidos pelas formas tradicionais dos memoriais” (Young, 1992, p. 271).⁷ Embora se mantivessem eticamente comprometidos com o dever de fazer lembrar os horrores da guerra, eles questionavam a participação do Estado alemão na rememoração de traumas e crimes que ele mesmo perpetrara. O comprometimento dos governantes mais recentes parecia uma estratégia para produzir uma “distância oficial” entre eles e o autoritarismo daqueles que os antecederam em algumas décadas nos mesmos postos de poder. Em resposta, artistas contemporâneos experimentavam formas alternativas de tematizar a memorialização dos silêncios e dores do nazifascismo. Nesse contexto, muitos passaram a testar “os limites dos seus meios artísticos e da própria noção de memorial” (Young, 1992, p. 271),⁸ propondo ações inspiradas nos modelos de arte participativa, que focalizam menos a obra/objeto e sua exposição, e mais o processo, seus efeitos nos participantes e seu registro.

⁷ No original: *aesthetically skeptical of the assumptions underpinning traditional memorial forms.*

⁸ No original: *the limits of both their artistic media and the very notion of a memorial.*

Uma das experiências que então se destacaram no contexto alemão foi o projeto de Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz (alemão e israelense, respectivamente), o *Monumento contra o Facismo, Guerra, Violência – e pela Paz e Direitos Humanos*. O monumento seria construído na cidade de Hamburgo. De acordo com Esther, a ideia do projeto surgiu, primeiramente, como uma demanda de reação ao crescimento do neofascismo na região nos anos 1970 e 1980 (Shalev-Gerz, 1986). Iniciou-se na cidade um debate público sobre a viabilidade de construção de um novo monumento que atuasse como uma declaração de repúdio à ideologia que sustentava o trauma vivido pela sociedade alemã. Em 1986, a prefeitura realizou um concurso internacional de projetos para o memorial, e a proposta do casal Gerz foi a selecionada.

Desde a escolha do local para instalar o monumento revelou-se o caráter singular da proposta. Ao contrário de monumentos que visam reconfigurar espaços urbanos e a percepção do seu entorno, ritualizando-o em alguma medida, o Memorial contra o Facismo foi instalado em uma área periférica da cidade de Hamburgo, no distrito Harburg, numa região marcada pela presença de imigrantes e famílias de trabalhadores. O espaço definido para abrigar o monumento era uma zona comercial de grande movimento, próxima a uma estação de metrô e sem apelos econômicos ou estéticos para estar ali. Na verdade, a simplicidade e mesmo a potencial desordem do local atuavam de forma positiva para a decisão dos artistas. Eles buscavam produzir uma ruptura apenas temporária com relação à paisagem já constituída, ainda que adicionando novas camadas de sentido ao local.

Materialmente, a obra se compunha por uma coluna de aço recoberta de chumbo, quadrada na base, com 12 metros de altura e 1 metro de largura em cada lado. Nas laterais da coluna, foram dispostos dois cinzeiros de metal para que os moradores locais pudessem intervir sobre a obra, inscrevendo nela os seus próprios nomes ou aquilo que desejassem. O convite para interação e manipulação era oficializado por uma placa junto ao monumento, com a seguinte mensagem em sete idiomas:

Convidamos os cidadãos de Harburg e os visitantes da cidade a acrescentar seus nomes aqui aos nossos. Ao fazê-lo, comprometemo-nos a permanecer vigilantes. À medida que mais e mais nomes cobrirem esta coluna de chumbo de 12 metros de altura, ela será gradualmente rebaixada

para dentro do solo. Um dia ela terá desaparecido completamente e o local do monumento contra o fascismo de Harburg estará vazio. No longo prazo, só nós mesmos podemos nos levantar contra a injustiça (Shalev-Gerz, 1986).⁹



Figuras 7

Disponível em: <https://jochen-gerz.eu/works/monument-against-fascism>

⁹ No original: *We invite the citizens of Harburg, and visitors to the town, to add their names here to ours. In doing so we commit ourselves to remain vigilant. As more and more names cover this 12 metre-high lead column, it will gradually be lowered into the ground. One day it will have disappeared completely and the site of the Harburg monument against fascism will be empty. In the long run, it is only we ourselves who can stand up against injustice.*

Apesar de a prefeitura de Hamburgo ter financiado o projeto, as primeiras reações dos moradores locais foram negativas. Diziam que não havia razão para ele estar naquele local, porque ali não haveria fascismo, posto que a guerra havia acabado “há muito”. Somente depois da queda do muro de Berlim, e com a repercussão alcançada primeiramente na mídia internacional, é que o trabalho obteve visibilidade positiva em Harburg (Shalev-Gerz, 1999). Entre 1986 e 1993, a coluna de chumbo foi rebaixada gradualmente ao solo, dois metros por vez, fazendo com que uma nova área livre para intervenções pudesse ser acessada pelas pessoas. Nesse intervalo de tempo, até a coluna ser toda rebaixada e apenas o seu topo ser visível junto ao chão, o princípio que guiava o monumento era mantê-lo em relação de analogia com a memória humana, ela mesma dotada de uma dimensão subterrânea, profunda.

Ao analisar a instalação urbana, autores como Young (1992, p. 274) classificam-na como um “contramonumento” por três razões principais. Primeiro, porque o projeto se opunha à função didática habitualmente projetada aos monumentos públicos, pautados por formas fixas e externas a seus interlocutores, usando a própria perenidade dos materiais construtivos como um dispositivo de legitimação do “memorável” que se projeta. Nesse aspecto, chama a atenção o fato de que os artistas não denominaram sua obra contra o fascismo de *Denkmal* (monumento), mas *Mahnmal* (termo que remete a uma advertência, uma admoestação). Não se tratava de um artefato voltado para a rememoração do passado, apenas, mas de uma advertência que se vale de meios estéticos e participativos para comunicar algo. A luta contra o fascismo só se manteria viva com o engajamento das pessoas e suas memórias, pois não haveria fórmula monumental que, por si mesma, pudesse contê-lo.

Complementarmente, Young (1992) sublinha que o monumento desloca a relação temporal convencional nos memoriais que se valem das formas já consagradas de memorialização. Em vez de dramatizar uma narrativa para o tempo presente, o monumento de Harburg é dotado de evidente autorreferencialidade estética. A forma se expressa como conteúdo e, simetricamente, os conteúdos adicionados pelo público sobre a superfície de chumbo – assinaturas, desenhos, pixos, grafites e mesmo suásticas – adensam os sentidos daquela coluna. Ela não pretendia ser um memorial aos mortos, mas uma espécie de folha em branco, convidando moradores e turistas a participar, para que eles se

engajassem na proposta conceitualmente traduzida pela obra. Assim como em outros projetos de arte pública baseados na participação, a instalação urbana repercute a passagem do cânone da representação para o da experiência. O tema coletivo, histórico, é compreendido e atualizado a partir de uma conexão intersubjetiva com trajetórias e percepções pessoais.

A terceira razão pela qual aquele monumento seria, em verdade, um contramonumento advém de suas formas plásticas e de engajamento. Ele questiona a hierarquia estabelecida dentro do sistema de arte tradicional, que separa objetos e artistas do público, hierarquizando-os como agentes e sujeitos (Young, 1992). Sobre esse aspecto, Danziger (2010) sugere que a ocultação literal do monumento contra o fascismo pode ser tomada como um reflexo do declínio da aura do objeto de arte. Um declínio teorizado desde Benjamin e, no campo da escultura, posto em prática pelos movimentos artísticos dos EUA nos anos 1960 e 1970, que fizeram as esculturas sair dos museus e “vir para o espaço do mundo” (Danziger, 2010, p. 104). Analogamente, a instalação em Hamburgo contesta o regime tradicional dos monumentos que são “erguidos” e “edificados” para se manter acima das pessoas.

Compartilhando tal perspectiva, Seligmann-Silva (2016, p. 52) analisa a materialidade da obra enfatizando que a superfície em chumbo é interessante “porque encena a própria memória como tablete de cera. Gerz ficou fascinado com o fato de que não podemos apagar completamente as inscrições no chumbo”. Assim como Danziger (2010), o autor considera que a coluna de chumbo se reverte em um palimpsesto moderno, um pergaminho que contém rasuras e inscrições sobrepostas em sua superfície. Como um documento exposto a céu aberto, disponível para quem quiser participar da constituição do próprio monumento que desaparecerá.

Os nomes, desenhos, riscos e formas ilegíveis da coluna, atualmente ocultada da cena urbana, integram um todo que inverte a lógica tradicional dos monumentos que expressam a voz oficial de uma autoridade (o Estado, a religião ou o artista) em posição de superioridade para declarar algo para os demais (público-espectadores). A exortação monumental de Hamburgo se realiza pela aglutinação de uma multiplicidade de vozes grafadas e impossíveis de ser decodificadas ou traduzidas em uma mensagem única – como na ordem imperativa da tradição judaico-cristã “Não matarás!”. O caráter indizível e

complexo da própria experiência do fascismo, de como foi possível que ele tenha existido da maneira como existiu, traduz-se na expressiva soma de quase 60 mil inscrições (Gerz, Shalev-Gerz, s/d) que deram corpo ao contramonumento. Um marco para a produção de memória coletiva que não existiria sem as pessoas e suas marcas no artefato.

Assim como o conjunto de ações artísticas revisitadas neste ensaio, a instalação contramonumental alarga o terreno político e conceitual em relação aos marcos urbanos de caráter público, subvertendo a verticalidade de suas aparências e ideologias centralizadoras. O conhecimento dessas intervenções colabora, enfim, na expansão das possibilidades de endereçamento coletivo aos monumentos e às histórias que eles exibem ou escondem. Essa é uma transformação do horizonte que pode ser alcançada com base em experiências que valorizam contranarrativas e estéticas insubmissas, como as ações de arte pública e ativismo que colocam os obeliscos em rotação, como formas simbólicas em contínuo movimento.



Figuras 8

Disponível em: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/docannexe/image/3466/img-19.jpg>

Edilson Pereira é professor adjunto da Escola de Comunicação da UFRJ. Doutor em antropologia social pelo Museu Nacional, UFRJ, com estágio na EHESS, em Paris, e pós-doutorado pela Universitat de Barcelona.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas (v. I): Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas (v. II): Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO, 1. Catálogo da exposição. São Paulo: Imprensa Oficial, 1978. Versão digitalizada disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7093>. Acesso em 19 maio 2021.
- CIDADE, Daniela. 3Nós 3: arte e crítica política no cotidiano urbano. *Gama*, Lisboa, v. 5, n. 10, p. 112-119, jul.-dez. 2017.
- CIDADE DE SÃO PAULO. Largo da Memória, porta de entrada da São Paulo antiga, Coluna Ladeira da Memória, São Paulo, 21 set. 2010. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8289. Acesso em 15 maio 2021.
- CYMBALISTA, Renato. Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa, séculos XVI e XVII. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 18, n. 1, p. 43-82, jun. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 19 maio 2021.
- DANZIGER, Leila. Jochen Gerz: o monumento como processo e mediação. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 100-107, dez. 2010.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 116-73, 2018.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Public art and its uses. In: SENIE, Harriet; WEBSTER, Sally. *Critical issues in public art: content, context and controversy*. New York: HapperCollins, 1992. p. 158-170.
- FELSHIN, Nina. *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- FERRER, Christian. *La democracia del símbolo por Leandro Erlich*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2015.
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. O desmonte do Morro do Castelo, 27 maio 2020. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/desmonte-morro-castelo/>. Acesso em 10 mar. 2021.
- GERZ, Jochen; SHALEV-GERZ, Esther. Monument against fascism, s/d. Disponível em: <https://jochengerz.eu/works/monument-against-fascism/>. Acesso em 10 abr. 2021.
- KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A. (org.). *A vida social das coisas*. Rio de Janeiro: Eduff, 2008. p. 89-121.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- MÁS QUE NOTICIAS. Marta Minujin presenta un obelisco de siete metros en Zurbarán, 28 ago. 2009. Disponível em: <http://masquenoticiasblog.blogspot.com/2009/08/marta-minujin-presenta-un-obelisco-de.html> Acesso em 10 mar. 2021.

- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.
- PEREIRA, Edilson. Do Holocausto à terra prometida: a criação de um memorial na paisagem carioca. In: GIUMBELLI, Emerson; PEIXOTO, Fernanda Arêas. (org.). *Arte e religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: ABA Publicações, 2021. p. 121-158.
- PEREIRA, Edilson et al. Editorial: Religião, arte e cultura. *Religião & Sociedade*, v. 38, n. 3, p. 9-15, 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872018000300009&tlng=pt. Acesso em 20 maio 2021.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SALGUEIRO, Valéria. *De pedra e bronze: um estudo sobre monumentos: o monumento a Benjamin Constant*. Niterói: Eduff, 2008.
- SAVAGE, Kirk. The Self-made monument: George Washington and the fight to erect a national monument. *Winterthur Portfolio*, V. 22, N. 4, p. 225-242, 1987.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia USP*, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pusp/v27n1/1678-5177-pusp-27-01-00049.pdf>. Acesso em 19 maio 2021.
- SHALEV-GERZ, Esther. The perpetual movement of memory. Palestra proferida em 29 jan. 1999. Publicada pelo canal AA School of Architecture. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YAZYnHeJGpI>. Acesso em 10 mar. 2021.
- SHALEV-GERZ, Esther. The monument against fascism, 1986. Disponível em: <https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/>. Acesso em 10 mar. 2021.
- TAUSSIG, Michael. Iconoclasm dictionary. *TDR: The Drama Review*, New York, v. 56, n. 1, p. 10-17, 2012.
- TAUSSIG, Michael. Transgression. In: TAYLOR, M. (org.). *Critical terms for religious studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. London/New York: Routledge, 1993.
- YOUNG, James E. The counter-monument: memory against itself in Germany today. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 2, p. 267-296, 1992.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

PEREIRA, Edilson. Monumentos urbanos e arte pública: os obeliscos em rotação. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 251-278, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>