

BANDEIRANTES ASSASSINOS

Representação e invisibilidade

Adauany Pieve Zimovski¹

Resumo

Em outubro de 2013, o Monumento às Bandeiras (SP) foi o local escolhido para diversas ações de protesto contra a PEC 215 – proposta de emenda à constituição que propõe transferir ao Congresso a decisão final sobre a demarcação de terras indígenas, territórios quilombolas e unidades de conservação no Brasil. O grupo Pixo Manifesto Escrito, do qual faz parte o pixador Cripta Djan, realizou uma intervenção na escultura de Victor Brecheret com os dizeres “PEC 215 não” e “bandeirantes assassinos”. O presente texto propõe uma leitura alternativa do Monumento às Bandeiras, relacionando-os à prática de ressignificação simbólica, trazendo o debate sobre conflitos urbanos no contexto latino-americano.

Palavras-chave: monumento, pixação, ressignificação.

Abstract

In October 2013, the Monumento às Bandeiras [Monument to the Flags] was chosen as the site for several protest actions against PEC 215 - Proposal for an amendment to the constitution that proposes to transfer to Congress the final decision on the demarcation of indigenous lands, quilombolas territories and units of conservation in Brazil. The group Pixo Manifesto Escrito, which includes the pixador Cripta Djan, made an intervention in the sculpture of Victor Brecheret with the words “PEC 215 não” and “bandeirantes assassinos”. The present paper proposes an alternative reading of the Monumento às Bandeiras, relating them to the practice of symbolic resignification, bringing the debate about urban conflicts in the Latin American context.

Keywords: monument, pixação, reinterpretation.

A verdade é imagem, mas não existe uma imagem da verdade.

Marie-José Mondzain

Poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de torná-la a história definitiva daquela pessoa.

Chimamanda Ngozi Adichie

Nos primeiros minutos do filme *October*, dirigido por Sergei Eisenstein, os revolucionários de 1917 derrubam a estátua de Alexandre III, imperador da Rússia, marcando o início do regime soviético. Cenas como essa costumam se repetir com frequência, especialmente em contextos de conflito político extremo, onde o controle das imagens cívicas também fazia parte das disputas de poder e funcionavam como rito de passagem de um regime a outro, no qual aquele que ascendeu buscava a invisibilidade do passado, pois “para se apagar a memória era também necessário que os monumentos fossem destruídos, para se destruir qualquer vestígio ou possibilidade de rememoração. Era o *damnatio memoriae*”² (FREIRE, 1997, p.95). Por outra perspectiva, o conceito de monumento, como definido por Aloïs Riegl, designa “uma obra realizada pela mão humana e criada com o fim específico de manter feitos ou destinos individuais (ou o conjunto deles) sempre vivos e presentes na consciência das gerações futuras.” (RIEGL, 2008, p.23). A monumentalidade pode se dar através de “medidas não empíricas”, no entanto geralmente consolidam-se geograficamente (marcos), e tornam-se referências espaciais perenes, formulando espaços que funcionam como “mensageiros ideológicos” e “propiciam uma teatralização social de valores” (FREIRE, 1997, p.96-97). Dessa forma, grande parte dos monumentos dedica-se à constituição de uma memória coletiva instaurada no espaço público:

[...] há um ponto em que a memória social, fruto em parte de uma vida em comum, das tradições e de uma certa noção de herança recebida, se transforma em memória coletiva, que corresponde ao modo como, institucional e culturalmente, uma comunidade passa a evocar, construir e transmitir seu passado. Para tanto, os dispositivos do Estado, da educação, da cultura e da mídia são postos a serviço deste esforço não apenas de evocar e socializar as lembranças, mas também de selecionar e fixar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido (PESAVENTO, 2005, p.13-14).

Se o esforço dedicado a “evocar, construir e transmitir o passado” de uma comunidade exercido pelos “dispositivos do Estado, educação, cultura e mídia” é também o de “selecionar e fixar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido”, como mencionado por Sandra Pesavento, podemos dizer que essa operação se assemelha ao trabalho de edição, que, exemplificado no caso dos monumentos, caracteriza-se pela construção de uma narrativa singular dos mitos e heróis representados. Tais obras tem o poder de cristalizar as versões oficiais dos acontecimentos históricos e esse poder é visto como o principal causador do que Chimamanda Ngozi Adichie chama de “o perigo da história única” (ADICHIE, 2009). Nesse sentido, proponho uma leitura alternativa do Monumento às Bandeiras, recorrendo a dados não explícitos de sua materialidade (o monumento em si), relacionando-os à prática de ressignificação simbólica trazendo o debate sobre conflitos urbanos no contexto latino-americano, como abordado por Néstor García Canclini em seu trabalho *Culturas Híbridas*.

¹ Mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), RS, Brasil com pesquisa relacionada à inserção da pichação no campo das Artes Visuais. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com ênfase em Desenho.
E-mail: adauany@gmail.com

² Trata-se de um mecanismo explícito do esquecimento vigente na Roma Imperial. Com a *damnatio memoriae*, que normalmente acontecia por voto do Senado, ao assassinato de um imperador odiado, apagava-se seu nome de onde quer que estivesse gravado e se proscovia sua menção futura de qualquer ato cerimonial (MENESES, 1992, p. 17).



O Monumento às Bandeiras foi encomendado ao artista Victor Brecheret³ como parte das comemorações do centenário da independência. Entre 1913 e 1919, Brecheret viveu em Roma como aprendiz do escultor Arturo Dazzi. De volta ao Brasil, a primeira proposta para o monumento foi apresentada pelo artista em 1920, elaborada nos moldes do cânone acadêmico, fortemente influenciado pelo estilo de Ivan Mestrovic (1883-1962). Em 1936, outra proposta para o monumento foi entregue, contendo praticamente os traços modernistas definitivos da obra, que foi inaugurada apenas em 1954, juntamente com o Parque do Ibirapuera, para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. As causas para o longo intervalo de tempo, desde de sua primeira maquete até a execução final passam principalmente por questões políticas e econômicas. Segundo Marta Rossetti Batista, “durante a concepção e construção – e até hoje – sempre ocorreu sua apropriação ideológica, variável em cada momento histórico.” A autora também salienta que foram em situações de interesse político e necessidade do uso do símbolo que as obras do monumento progrediram⁴. (BATISTA, 1985, p. 131).

Assim como as propriedades físicas e estilísticas do monumento se transformaram, o mito do bandeirante também estava sendo esculpido: “A epopéia das ‘Bandeiras’ é de per si uma idéa esculporea, tal a impressão de façanha lendária que sugere o cycloptico feito dos paulistas”⁵. Com o objetivo de representar as “raças” que deram

³ Victor Brecheret (Farnese, Itália, 15 de dezembro de 1894 - São Paulo, 17 de dezembro de 1955). Inicia sua formação artística, em 1912, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, onde estuda desenho, modelagem e entalhe em madeira. Após dois períodos de vivência no exterior (Roma de 1913 a 1919 e França de 1921 a 1935), Brecheret fixa-se em São Paulo em 1936, onde recebe encomendas de esculturas públicas e também de trabalhos com temas religiosos. Retoma o projeto do Monumento às Bandeiras iniciado em 1920, sendo concluído apenas em 1954. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

⁴ As obras de construção do Monumento às Bandeiras tiveram início após aprovação e autorização do governador do estado de São Paulo, Armando de Salles Oliveira, em 1936, dezesseis anos após a elaboração do projeto inicial de Brecheret – orientado por Menotti del Picchia. Não por acaso, del Picchia era assessor do governador na ocasião. Armando de Salles Oliveira justificou sua decisão expondo que as qualidades e valores representados simbolicamente no monumento, como solidariedade, autoridade, hierarquia e disciplina, eram princípios que constituíam os fundamentos da nacionalidade e portanto, adequados à seus ideais e à sua atividade no governo. A argumentação do governador, demonstra que o monumento às Bandeiras é fruto de interesse político desses atores, tanto que o governo posterior não teve interesse em dar continuidade às obras que somente foram retomadas, após a transferência de responsabilidade do estado para prefeitura (MONTEIRO, 2015, p. 53).

⁵ Trecho do memorial descritivo da primeira maquete do Monumento às Bandeiras escrito por Menotti del Picchia, em 1920. (BATISTA, 1985, p.29).

origem a identidade paulista, enaltece-se a figura do bandeirante como herói nacional:

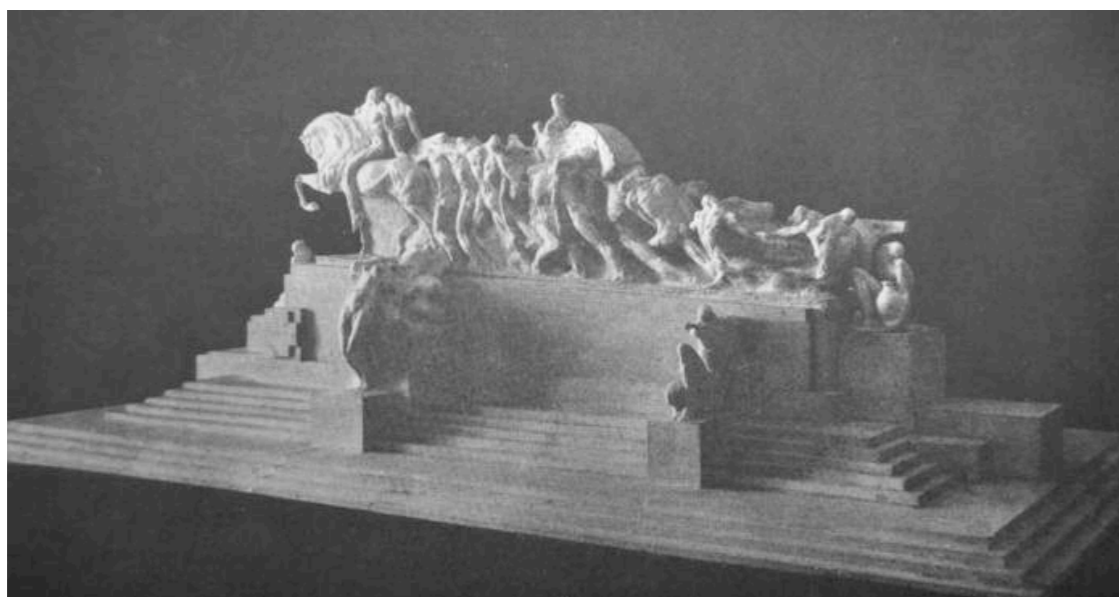
Vetor e produto da ascensão dos paulistas republicanos, a construção mítica do bandeirante emergiu desde fins do século XIX, numa representação heroica que se prestava a legitimar historicamente a pujança das elites paulistas ligadas aos negócios da cafeicultura e ao governo da própria República, e que estivera unida de alguma forma aos momentos-chave da nação como o início da colonização ou a própria aclamação ao grito do Ipiranga. Ligavam-se assim as elites triunfantes da República ao patriciado da São Paulo colonial e, mediante esses laços de sangue, uniam-se as gentes à própria História. Olhar para o passado implicava, entretanto, um complexo jogo de interpretações distorcidas e mutáveis, num jogo elástico que estenderia seu vigor até a década de inauguração dos monumentos do Ibirapuera. (MARINS, 2003, p.11-12).

Todo o percurso conturbado e os esforços investidos na construção da escultura refletem as motivações da elite política e econômica desse período, inclinadas sobretudo, em direção à disputa da hegemonia política, na época, entre São Paulo e Rio de Janeiro. Entendo as “interpretações distorcidas” mencionada por Paulo César Garcez Marins como sendo criação mítica do bandeirante como nobres heróis conquistadores de terras, quando na verdade, as funções dos bandeirantes eram múltiplas, desde a busca por metais preciosos, expansão territorial, contenção de revoltas, captura e comércio de índios e escravos, bem como a destruição de quilombos, como o de Palmares:

A construção do mito do bandeirante como “herói” pela elite paulista passa, sem dúvida, pela destruição do Quilombo dos Palmares. Não à toa, Domingos Jorge Velho, algoz de Zumbi, foi eternizado numa pintura de Benedito Calixto, uma das muitas obras de arte encomendadas pelo governo de São Paulo no início do século 20 para enaltecer os bandeirantes como símbolo da “superioridade paulista”. Sintomaticamente, Velho, que era mameluco, foi pintado à imagem e semelhança dos barões do café, em pose idêntica à dos quadros que retratavam a monarquia europeia: branco, bem-vestido, bem-cuidado, altivo e robusto (MENEZES, 2014).

A partir da perspectiva que expõe a atividade artística condicionada aos usos políticos

Figura 02 - Primeira maquete do projeto para o Monumento às Bandeiras (1920). Fonte: Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953). BATISTA, Marta Rossetti, 1985.



constata-se que a narrativa de construção do Monumento às Bandeiras se sobrepõe ao tema que ele pretende representar, direcionando, por sua vez, o sentido de herói ao escultor Victor Brecheret. Se a história completa não sustentaria o pretexto da adoração, resta que se admire o monumento por sua qualidade estética imponente, e consequentemente seu autor como gênio. De acordo com Cristina Freire, “monumentos são criações marcadas social e historicamente; testemunham, porém, melhor a época de sua execução do que o período que pretendem evocar”. Ainda segundo a autora, “a utilização de materiais, os estilos de execução privilegiados são indícios do ‘espírito do tempo’” (FREIRE, 1997, p. 95). O espírito do tempo neste caso é o da modernização urbana e cultural de São Paulo, no qual “o projeto do Monumento às Bandeiras pode ser considerado como um monumento modernista, nascido do sentimento nativista e da sede do moderno dos intelectuais paulistas” (PECCININI, 2013, p. 72). Adotado como símbolo de uma arte ousada e genuinamente brasileira, apesar de ser de origem italiana, Brecheret foi proclamado por Mario de Andrade como “um elemento importante do período heroico do modernismo brasileiro” (PECCININI, 1985, p. 16, grifo meu).

Em outubro de 2013, o Monumento às Bandeiras foi o local escolhido para diversas ações de protesto contra a PEC 215 – Proposta de emenda à Constituição que propõe transferir ao Congresso a decisão final sobre a demarcação de terras indígenas, territórios quilombolas e unidades de conservação no Brasil, atualmente, atribuição exclusiva do Poder Executivo e de seus órgãos técnicos – vista como ameaça aos direitos indígenas, já que uma parte significativa dos deputados é ligada ao agronegócio e tem interesses diretos e estratégicos no mérito da questão⁶.

O grupo Pixo Manifesto Escrito, do qual faz parte o pixador⁷ Cripta Djan, realizou uma

6 APEC 215/00 tramita há quase 16 anos na Câmara e foi aprovada na Comissão Especial da Demarcação de Terras Indígenas em 27/10/2015, depois de muito bate-boca entre os parlamentares. Na ocasião, PT, PCdoB, PV, Psol e Rede se manifestaram contra a proposta. Houve divisão no PSB, enquanto os demais partidos com representação na comissão aprovaram o texto. Para a aprovação definitiva de uma proposta de emenda à Constituição, são necessários os votos favoráveis de, pelo menos, 308 deputados e 49 senadores em dois turnos de votação nos Plenários da Câmara e do Senado. Alguns deputados já anunciaram que vão pedir a inconstitucionalidade da PEC 215/00 no Supremo Tribunal Federal (STF), em caso de aprovação da proposta no Congresso. Fonte: www.ecodebate.com.br, acesso em 17/03/2017.

7 A grafia da palavra pixação com “x” tem como objetivo identificar a vertente paulistana, que se caracteriza pelo uso de letras criptografadas, e também define um ethos específico, diferente da prática das pichações aleatórias e das pichações ativistas ou partidárias. Em um amplo sentido, todas são manifestações urbanas que utilizam as superfícies das cidades como suporte. A forma dicionarizada, escrita com “ch” se refere ao ato de escrever ou rabiscar dizeres de qualquer espécie em muros, paredes ou fachadas de



Figura 03 - Revista Manchete (sem data). “Ao pé do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, estão algumas das figuras que elevam o nome de São Paulo no mapa cultural e científico do país”. Fonte: <http://www.victor.brecheret.nom.br/>

intervenção na escultura de Brecheret com os dizeres “PEC 215 não” e “bandeirantes assassinos”. Um dia depois, manifestantes indígenas atingiram a escultura com tinta vermelha. O Pixo Manifesto Escrito se formou ao longo dos últimos anos, após ataques realizados às instituições culturais da cidade de São Paulo em 2008⁸, sendo o ataque à 28ª Bienal de São Paulo o mais importante deles, pois foi a partir dessa intervenção que a pixação se inseriu no circuito artístico.

Diferentemente dessas ocasiões, observa-se, no caso do Monumento às Bandeiras, a presença de um elemento político-social mais evidente, ou seja, a oposição frente a representação positiva dos bandeirantes junto à falsa ideia de miscigenação pacífica que a escultura produz, em um momento importante da questão territorial contemporânea. As frases pixadas e a tinta acrescentam uma nova camada de significado. Para Sérgio Franco, “o Monumento às Bandeiras não perdeu força com a contribuição de tinta vermelha [...] em vez disso, ele pôde dar uma imagem mais completa do passado colonial.” (FRANCO, 2013, p.03). É interessante notar como essas ações reacendem, mesmo que momentaneamente, a forma como nos relacionamos com nossos símbolos. Certamente muitas pessoas não conhecem a história nefasta dos bandeirantes, mesmo sendo a cidade de São Paulo repleta de logradouros que levam seus nomes (Avenida Bandeirantes, Rodovia Raposo Tavares, Rodovia Fernão Dias, etc). Não é sem alguma perplexidade que se lê o comentário de Victor Brecheret Filho sobre as manifestações ao dizer que “estamos vivendo um período de pré-barbárie”⁹.

Pode ser que se estejamos diante de novas posturas frente a crises de representação como essa. Cada vez menos temos presenciado a construção de monumentos como marcos tradicionais afirmadores de uma identidade/nação e suas memórias. Há pouco espaço na cidade pós-moderna para uma prática tão ligada à ideia de passado, já

qualquer espécie. Já a forma escrita com “x” designa “um tipo de intervenção urbana ilegal nativa de São Paulo cuja principal característica é o desenho de letras retilíneas” (LASSALA, 2014, p.11), mas também se destaca pelo seu modus operandi, onde está implícita uma filiação à grupos específicos que de alguma forma compartilham os mesmos ideais.

8 Os “ataques” de 2008 foram ações estéticas violentas que geraram uma grande repercussão na mídia, tendo como alvo instituições como a galeria Choque Cultural, o Centro Universitário Belas Artes e a Bienal de São Paulo, dilatando o debate e mobilizando diversas instâncias em direção ao tema da pixação. Após este episódio, os curadores da 29ª Bienal de São Paulo fizeram um convite oficial aos pixadores, representados, nesse momento, por Cripta Djan e Rafael Augustaitiz (Pixobomb).

9 Marcelo Rubens Paiva, “Bandeirantes assassinos”, Estadão, Cultura, 04/10/2013. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/blogs/marcelo-rubens-paiva/bandeirantes-assassinos/>.



que “é o tempo do presente, do aqui e do agora, que preside o tempo das cidades” (PESAVENTO, 2005, p.14). Segundo Néstor García Canclini, o uso massivo da cidade para a teatralização política tem se reduzido (CANCLINI, 2013, p.287), sendo protagonizado atualmente pelas mídias de massa. De acordo com o autor, os novos processos de produção e circulação simbólica estão associados ao crescimento urbano. A cidade funcionaria como palco para a teatralização das relações sociais com as lógicas políticas, econômicas e culturais de uma determinada época, porém com um roteiro pré-definido.

Em seus estudos sobre o hibridismo cultural, Canclini afirma não se tratar mais de nos dedicarmos a ressaltar a rivalidade clássica entre culto e popular, pois tais concepções são insuficientes para “conter as formas dispersas da modernidade”. Ele não vê sentido em estudar os “processos desconsiderados” – os processos simbólicos atípicos de jovens dissidentes – sob o aspecto de culturas populares, preferindo o termo cultura urbana (CANCLINI, 2013, p. 284-285). Ao falarmos de cultura urbana, o conceito de espaço público surge como elemento essencial no cenário onde se dá a disputa da memória. Teixeira Coelho propõe entender o espaço público não como o avesso do espaço privado mas como “o espaço onde se dá a invenção do nós comum” (COELHO, 1999, p.104), o que nos leva ao problema dos relatos totalizantes e universais, a história única.

O presente trabalho não tem como objetivo aprofundar as especificidades dos conceitos de monumento, monumento histórico, patrimônio e memória coletiva, no entanto, evidencia-se a questão patrimonial, visto que tal denominação constitui agravo em um processo jurídico (Dano ao Patrimônio Histórico). Segundo aponta Canclini, “nos estudos e debates sobre a modernidade latino-americana, a questão dos usos sociais do patrimônio continua ausente”. Ainda segundo o autor “o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos”, considerando que “a perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável” (CANCLINI, 2013, p. 160).

A partir do embate entre manifestantes e poder público no conflito que expõe a disputa da representação no contexto que articula cultura e poder, podemos introduzir alguns

questionamentos em torno da ideia de monumento, como feitos por Canclini: “Que sentido conservam ou renovam, em meio as transformações da cidade, em competição com fenômenos transitórios como a publicidade, os grafites e as manifestações políticas?”. Ou ainda, “Que pretendem dizer os monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea?” (CANCLINI, 2013, p. 291).

Há sempre um dispositivo autoritário na instalação de monumentos que posteriormente se configuram como patrimônio, fazendo confundirem-se os significados de patrimônio público e propriedade privada, um dos principais fatores da formação da opinião pública em relação à intervenções como a pixação. Teixeira Coelho chega a definir a pixação como uma ação “bestial daqueles que sentem necessidade de marcar seu território do mesmo modo como o fazem certos animais domésticos” (COELHO, 1999, p.108). Declarações como esta usam adjetivos – bestial, animais – muito comuns nas narrativas colonizadoras. No entanto, essa perspectiva também pode ser problematizada aqui, pois já ocorrem outros tipos de relatos, principalmente após as ações de 2008:

O pixador é, neste caso, de certo modo um artista, mas não um artista em um sentido inquestionável, aquele que trabalha pelo sistema das artes, cumprindo os protocolos do status quo visual, ou por participar de algum jogo estetizante; antes, um artista no sentido do sujeito que atrapalha, daquele que fez “arte”, fez coisa que não devia, provocou, perturbou; ele é o arte ativista, aquele que luta pela liberdade de expressão enquanto o controle da expressão é controle de território, controle sobre o espaço, controle sobre o corpo (TIBURI, 2015, p. 352).

O imaginário urbano é, portanto, resultado aparente da experiência proporcionada por esses entrecruzamentos, um “dispositivo de poder que produz e mantém o inconsciente espacial a partir de um jogo que inclui visualidade e invisibilidade” (TIBURI, 2015, p. 352). A ideia de uma nação coesa é atravessada por campos de conflitos e diferenças ideológicas, na forma de disputas pelo controle dos espaços simbólicos. Assim, ainda que permeada por inconsistências e contradições, a pixação vista desde a perspectiva aqui analisada representa uma forma de participação, inserindo-se como produção



Figura 06 - Protesto com tinta no Monumento às Bandeiras em outubro de 2013. Foto: Paulo Whitaker/Reuters.

simbólica, diminuindo a distância entre o sujeito (pixador) e as práticas culturais de uma sociedade.

Se os monumentos estão aí para que nunca deixemos de lembrar, pixadores e indígenas são bustos vivos que resistem ao apagamento e compartilham a ilegibilidade das margens. Fazem emergir o que Michael Pollak define como “memórias subterrâneas”, que “como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’” (POLLAK, 1989, p.04). Ao operarem uma apropriação simbólica do monumento que glorifica aqueles grupos de capatazes, remetem ao desejo de uma revisão da memória a partir do presente, não para que sejam colocados lado a lado como objetos de veneração em uma oposição binária do estilo oprimido/opressor, tampouco se trata de uma ação iconoclasta. Abre-se a possibilidade de conhecermos não “a verdadeira história”, mas uma história mais completa, contada a partir de uma perspectiva que examina vestígios propositadamente suprimidos para que se exibisse, no caso dos Bandeirantes, um mito romântico da conquista das américas, destinado “a instaurar uma iconografia representativa do tamanho das utopias” (CANCLINI, 2013, p.291).

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The Danger of a Single Story*. Transcrição de palestra proferida em julho de 2009. Disponível em <http://ssw.unc.edu/files/TheDangerofaSingleStoryTranscript.pdf>.

BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

COELHO, Teixeira. *Guerras culturais: arte e política no novecentos tardio*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FRANCO, Sérgio Miguel. *On how politics has been using art (2013)*. Disponível em https://www.academia.edu/8347031/On_how_politics_has_been_using_art. Acesso em 08/08/2016.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.

LASSALA, Gustavo. *Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador e artista Djan Ivson*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

MONTEIRO, Mayara Domingues. *Quando o Monumento às Bandeiras (SP) sangrou: uma análise do conceito de monumento*. Trabalho de Conclusão de Curso, UNB, 2015.

MARINS, Paulo César Garcez. *O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 9-36 (2003).

MENEZES, Cynara. *Como os bandeirantes paulistas destruíram o Quilombo dos Palmares e mataram Zumbi*. Carta Capital, 19/11/2014. Disponível em <http://www.socialistamorena.com.br/>.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *A história cativa da memória. Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais*. Rev. Inst. Bras. SP, p. 9-24, 1992.

PECCININI, Daisy. *Victor Brecheret – Escultor*. In: BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

PECCININI, Daisy. *“Bandeiras” e “Cristo Redentor”, as raízes da formação do país, monumentos ícones diametralmente opostos*. Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos / Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.), 1. Ed. Belém: ANPAP; PPGARTES/ICA/UFPA, p. 65-85, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidade, Espaço e Tempo: Reflexões sobre a Memória e o Patrimônio Urbano*. Cadernos do LEPAARQ – Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio V. II, nº4. Pelotas, RS: Editora da UFPEL. Ago/Dez 2005.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

TIBURI, Marcia. *Pixação como prática de dissenso visual: uma reflexão sobre corpo e inconsciente espacial*. In: Escola experimental de curadoria. Gaudêncio Fidelis e Márcio Tavares (Orgs.). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Tradução de Ana Pérez López. Madrid: A. Machado Libros, 2008.