

Flávio Cerqueira: vozes erguidas, monumentos caídos³⁸⁹

Flávio Cerqueira:
voces alzadas, monumentos caídos

Rafael Dantas de Oliveira

Mestre em Estudos Culturais

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

rafaeldantasdeoliveira02@gmail.com

Simone Rocha de Abreu

Pós-doutora em Artes

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

simone.rocha.abreu@ufms.br

Recebido: 18/04/2023

Aprovado: 09/04/2024

Resumo: Frente aos debates sobre a destruição, conservação e permanência de monumentos honoríficos de personalidades controversas e de caráter racistas, imbuídos das epistemologias pós-coloniais e decoloniais (MIGNOLO, 2017) e da compreensão dos espaços públicos enquanto constituintes do imaginário e da memória da sociedade (FREIRE, 1997), o presente trabalho tem como objetivo geral realizar uma leitura crítica das obras *Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)* e *Uma palavra que não seja espera*, e compreender o caminho trilhado pelo artista afro-brasileiro Flávio Cerqueira, que, para além de destruir monumentos já existentes, produz novas esculturas monumentais, feitas em bronze. Este trabalho argumenta que essas esculturas de Flávio Cerqueira propõem a destruição das estruturas racistas e sexistas a partir da construção da destruição, e disputam as narrativas, memórias e a própria história.

Palavras-chave: Flávio Cerqueira; Antirracismo; Decolonial.

Resumen: Frente a los debates sobre la destrucción, conservación y permanencia de monumentos honoríficos de personalidades polémicas y racistas, imbuídos de epistemologías poscoloniales y decoloniales (MIGNOLO, 2017) y la comprensión de los espacios públicos como constituyentes del imaginario y la memoria de la sociedad (FREIRE, 1997), la El presente trabajo tiene como objetivo general realizar una lectura crítica de las obras *Tuvo que pasar (Cabeça de Bandeirante)* y *Una palabra*

³⁸⁹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

que no espera, y comprender el camino recorrido por el artista afrobrasileño Flávio Cerqueira, quien, para Además de destruir los monumentos existentes, produce nuevas esculturas monumentales, realizadas en bronce. Este trabajo argumenta que estas esculturas de Flávio Cerqueira proponen la destrucción de las estructuras racistas y sexistas a partir de la construcción de la destrucción, y disputan las narrativas, las memorias y la historia misma.

Palabras clave: Flavio Cerqueira; Anti racismo; Decolonial.

Flávio Cerqueira, um artista construtor da destruição

“Pensei: eu não vim ao mundo para esperar auxílios de quem quer que seja. Eu tenho vencido tantas coisas sosinha (sic), hei de vencer isto aqui!”

Carolina Maria de Jesus (2014, p. 135)

No Brasil, assim como em outros países latino-americanos, africanos, europeus e nos Estados Unidos da América, têm ocorrido nos últimos anos, durante manifestações e protestos antirracistas e/ou com demais reivindicações de cunho social, imbuídos dos debates e epistemologias pós-coloniais e decoloniais – algumas vezes de maneira isolada, sem estar necessariamente inseridas em contexto de manifestação coletiva – a destruição/destituição de monumentos honoríficos a personalidades históricas, especialmente esculturas.

Entre os monumentos escultóricos que foram alvos recentes dessas ações, citamos a estátua em homenagem ao mercador de escravos Edward Colston, erguida em 1895 em um espaço público na cidade de Bristol, Inglaterra. No momento da proposição da obra, Colston era tido como um benfeitor, entretanto, no protesto de cunho antirracista ocorrido na cidade no dia 7 de junho de 2020, a escultura de Colston foi pichada, retirada do local onde se encontrava, arrastada pelos manifestantes pelas ruas e posteriormente jogada em um rio próximo.

Tal ação e protesto reivindicavam o fim da violência policial empregada à população negra e o fim do racismo. A manifestação foi motivada pela repercussão do assassinato do cidadão afro-norte-americano George Floyd no mesmo ano, na cidade de Minnesota, nos Estados Unidos, durante uma abordagem policial. O fato ocorreu devido ao policial Derek Chauvin ter colocado os joelhos

sobre o pescoço de Floyd, que já se encontrava no chão e imobilizado, sufocando-o. Tamanha truculência e racismo presentes na cena, mesmo aos gritos e súplicas de George Floyd dizendo “Não consigo respirar”, o policial permaneceu pressionando o pescoço da vítima, sem parecer intimidar-se com as filmagens que estavam sendo realizadas ou comovido pelos gritos de socorro das demais pessoas que testemunharam a abordagem³⁹⁰.

Na esteira destas manifestações também ocorreram protestos no Brasil. No ano seguinte do assassinato de Floyd, a estátua do bandeirante Borba Gato³⁹¹, presente no bairro Santo Amaro em São Paulo - SP, foi incendiada em uma manifestação popular também de cunho antirracista. Essa manifestação foi assumida pelo grupo *Revolução Periférica*, grupo organizado e que procura reivindicar outras histórias com o protagonismo de grupos subalternizados.

É importante trazer ao debate a informação de que registros desse ato compuseram exposições de arte, como a mostra *Um século de agora*, no *Itaú Cultural* em São Paulo, entre 2022 e 2023³⁹². Repercutido nas mídias e na esfera acadêmica (MENEZES, 2020; RAHME, 2021), a queima do Borba Gato reavivou os debates sobre a destruição de monumentos que homenageiam personalidades colonialistas, escravistas, genocidas, ditadores, entre outros, e que representam o sistema ao qual fizeram parte, neste caso, os bandeirantes, que tinham como função sequestrar indígenas e negros para serem escravizados (SCHWARCZ; STARLING, 2018).

Vale lembrar que os protestos e manifestações contra a presença de monumentos aos bandeirantes em espaços públicos já ocorriam no Brasil antes mesmo do protesto em Bristol, e por diversas vezes o *Monumento às Bandeiras* de Victor Brecheret, instalado na Praça Armando de Sales

³⁹⁰ O caso em questão foi amplamente noticiado pelos meios de comunicação, entre eles, encontra-se disponível a reportagem publicada pelo site G1. Globo.com, disponível em:

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/27/caso-george-floyd-morte-de-homem-negro-filmado-com-policial-branco-com-joelhos-em-seu-pescoco-causa-indignacao-nos-eua.ghtml>. Acesso em: 07 ago. 2023.

³⁹¹ Manuel de Borba Gato (1649-1718) foi um bandeirante paulista e como tal participou das expedições para adentrar o sertão brasileiro em busca de metais preciosos e mão de obra escrava, as suas ações vêm sendo questionadas pelo caráter violento gerando morte e subalternização de inúmeros indivíduos. A escultura intitulada Borba Gato mencionada foi realizada pelo artista Júlio Guerra, começou a ser construída em 1957, após a aprovação em concurso público promovido pela Prefeitura de São Paulo, com o objetivo de compor as comemorações do IV Centenário de Santo Amaro (COSTA, 2017)

³⁹² Maiores informações sobre mostra se encontram disponível no link

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento606608/um-seculo-de-agera>. Acesso em: 07 ago. 2023.

Oliveira - Vila Mariana, em São Paulo e inaugurado em 1953, foi alvo de pichações e outros tipos de manifestações³⁹³.

Neste cenário, pesquisadores de várias áreas do conhecimento têm buscado encontrar soluções para a questão da permanência ou não desses monumentos controversos em espaços públicos. Alguns, mais conservadores, advogam a favor da permanência desses monumentos onde estão, tendo em vista que já compõem a identidade das cidades, o imaginário da população e são patrimônios materiais que contêm valores históricos e artísticos.

Outros (MENEZES, 2020, n.p.) argumentam que a permanência dos mesmos corrobora com o racismo estrutural e demais formas de opressão devido às ações desempenhadas pelos sujeitos ali homenageados. Com isso, alguns optam não pela destruição, mas pela retirada desses monumentos dos locais em que se encontram e instalação em espaços museológicos que os contextualizem, assim como aqueles que os produziram e financiaram. Nesse sentido, Hélio Menezes argumenta que,

Se a recontextualização dessas estátuas não muda o passado, seu deslocamento informa o que já não se pode mais tolerar se almejamos, de fato, um espaço comum mais democrático, capaz de abarcar memórias plurais e de reparar as histórias jogadas para baixo do tapete da história. (MENEZES, 2020, n.p.)

E acrescenta que,

Monumentos nem sempre são salvaguardas da história. [...] Quando toleramos a perpetuação de imagens de colonizadores, escravistas e bandidos em geral em nossas vias, é sinal que esses espaços não são tão públicos assim; é indício forte de que privilegiamos a memória de alguns personagens em detrimento de outros. (MENEZES, 2020, n.p.)

Frente a esse debate, apresentamos neste trabalho, como uma possibilidade, as escolhas e os caminhos trilhados pelo artista afro-brasileiro Flávio Cerqueira ao abordar a figura dos bandeirantes e outras representações também de cunho racista. Entre as muitas vozes negras que têm se erguido e conquistado espaço no circuito de Arte Brasileira – devido às reivindicações históricas de artistas e movimentos negros –, o escultor utiliza-se do bronze como uma possibilidade de construção de obras que disputem narrativas, memórias, espaços e a própria história.

Aqui, elencamos três de seus trabalhos, dentre eles argumentamos que dois se tratam de obras que constroem a destruição. A primeira, *Tinha que acontecer (cabeça de bandeirante)*, institui um novo

³⁹³ Reportagem “Manifestantes jogam tinta e picham o Monumento às Bandeiras”. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/10/manifestantes-jogam-tinta-vermelha-no-monumento-bandeiras.html>. Acesso em 07 ago. 2023.

paradigma através da cabeça decapitada. Flávio Cerqueira expressa sua leitura sobre a história dos bandeirantes e propõe a destruição do status e títulos honoríficos que lhes foram empregados, e por vezes, são rememorados. Ao fazê-lo, o artista constrói a destruição, na qual qualquer intervenção sobre a obra corroborará com a sua crítica aos bandeirantes.

Já na segunda, *Uma palavra que não seja esperar*, a partir do conceito “objetos em estado de exposição” de Igor Simões (2019, p. 70), elaboramos um display imagético que nos permitiu identificar as recorrências no modo de representação de sujeitas negras em obras de arte, inclusive monumentos, que as retratam desempenhando funções subalternas através do ato de carregar objetos, alimentos, ferramentas de trabalho e latas d’água na cabeça, nomeados por Débora Fleck como “corpos-cariátides” (2019, p. 27). Identificamos a ruptura com essas imagens a partir da obra de Flávio Cerqueira que se apropria desse modo de representação e reivindica a humanidade que historicamente lhes fora negada e, conseqüentemente, contribui para a destruição do racismo e sexismo.

Para além da destruição de obras já existentes, Flávio Cerqueira nos instiga a criar. Criar imagens, memórias, histórias e humanidades que buscam destruir aquilo que está posto.

Frente ao gigante

Primeiramente, tendo em vista os diálogos entre história, monumentos, memória, antirracismo e arte, destacamos a obra *Eu te disse...* (Fig. 1) do artista afro-brasileiro Flávio Cerqueira³⁹⁴, composta por um par de pernas em bronze dispostas no chão, soterradas por um amontoado de livros de história, geopolítica e política brasileira. Imóveis, as pernas parecem pertencer a um corpo já sem vida e, sendo Flávio Cerqueira negro e autorreferenciado pelo bronze moldado em suas próprias pernas (CERQUEIRA, 2019), nos instiga a refletir sobre quantas pessoas negras a narrativa hegemônica da história soterrou, não citou/contou nas páginas dos livros e muito menos homenageou em monumentos.

Nesse sentido, os livros parecem pesar sobre o corpo, sufocando-o. Sugerem ser tão pesados e esmagadores quanto o joelho do policial sobre o pescoço de George Floyd, dois corpos negros sob histórias ainda tão brancas, ou melhor, embranquecidas. Abrimos essa seção com esta obra, pois ela

³⁹⁴ Nascido em São Paulo, SP, em 1983, Flávio Cerqueira tem Habilitação Plena em Artes Visuais pela Faculdade Paulista de Arte – FPA, e é mestre em Processos e Procedimentos pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP. Biografia do artista disponível em: <http://flaviocerqueira.com/bio-e-cv/>. Acesso em: 08 ago. 2023.

nos faz questionar quais histórias merecerem serem contadas e, conseqüentemente, preservadas; quais os corpos e memórias que importam e como representá-los.

Figura 1: Flávio Cerqueira, *Eu te disse...*, bronze e livros, dimensões variáveis, 2016



Fonte: <http://flaviocerqueira.com/trabalhos/eu-te-disse-2016/> Acesso em: 26.03.2020.

Entre as discussões a respeito da construção de uma cidade, seus espaços públicos e monumentos, reconhece-se esses lugares como manifestações da memória coletiva em diálogo com as memórias individuais. Trata-se de uma relação dialética, pois esses monumentos são constantemente ressignificados ou, usando o conceito de Guilherme Martins, são considerados “pedras vivas”³⁹⁵ (MARTINS, 2020, p. 7) com as quais se tem contato nas ruas, contribuindo para a construção do repertório imagético e das identidades dos sujeitos, assim como da própria cidade (FABRE, 2019; FLECK, 2019; FREIRE, 1997; MARTINS, 2020).

Segundo a curadora Cristina Freire (1997, p. 45), “os monumentos são um dos suportes mais nítidos e socialmente compartilhados da memória coletiva”. Além disso, compartilhando do pensamento do artista polonês Krzysztof Wodiczko, Freire (1997, p. 86) apresenta que a arquitetura

³⁹⁵ Guilherme d’Oliveira Martins, pesquisador no campo do patrimônio e ex-ministro da Educação (1999-2000), Presidência e das Finanças (2000-2001) e ex-presidente do Tribunal de Contas (2006-2015) de Portugal, com base em Rabelais, argumenta que “Definido pela ação humana, o patrimônio cultural, longe de se submeter a uma visão estática e imutável, tem de ser considerado como um «conjunto de recursos herdados do passado», testemunha e expressão de valores, crenças, saberes e tradições em contínua evolução e mudança [...] estamos sempre perante «pedras vivas», já que as «pedras mortas» dão testemunho das primeiras.” (MARTINS, 2020, p. 7)

“pode funcionar como um agente ideológico ou parceiro psicológico, e tanto pode educar como participar no nosso processo de socialização”.

Freire (1997) também argumenta que os monumentos carregam uma carga e propósito ideológico, tendo em vista que, na maioria das vezes, são financiados pelo governo, como o já citado *Monumento às Bandeiras* de Victor Brecheret. Outro exemplo, no governo de Getúlio Vargas, “o período foi marcado intensamente por um discurso nacionalista, no qual institucionalizou o culto aos heróis e aos episódios que se caracterizassem como sinônimos de nossa brasilidade” (SQUINELO, 2015, p. 205).

O culto aos heróis já se fazia presente na década de 1920 no Brasil, principalmente São Paulo, que se pretendia modernista através da busca por uma brasilidade, uma identidade nacional inspirada no “exótico” e “primitivo” imbuídos do discurso da mestiçagem e democracia racial (CARDOSO, 2022; MORAES, 1978; HARDMAN, 1992) –, o que resultou na produção de diversos monumentos honoríficos.

Sendo assim, os monumentos “testemunham, porém, melhor a época de sua execução do que o período que pretendem evocar” (FREIRE, 1997, p. 95). Os monumentos carregam valores culturais do seu tempo, e esses valores se transformam conforme os processos e disputas da/na sociedade (FABRE, 2019). Quando ocorrem mudanças de valores, transformações ou rupturas, por exemplo, o rompimento com as filosofias e práticas racistas com as quais Edward Colston e os Bandeirantes agiram e, portanto, passaram a serem representantes, é legítimo o questionamento a respeito dos monumentos que enaltecem valores do “passado”, ou melhor, valores que insistem em se manter desde o passado. Porém, questionamento é sinônimo de destruição? Precisa-se destruir para questionar?

É necessário analisar a destruição desses monumentos históricos não apenas e simplesmente como reações emocionais desprovidas e antagônicas de racionalidade (FABRE, 2019). O questionamento de destruir ou não monumentos que representam/simbolizam opressões históricas tem sido amplamente debatido nas esferas políticas, acadêmicas e populares, e há argumentos plausíveis neste debate em ambos os lados.

Porém, é de conhecimento que em regimes de governos autoritários, por exemplo, durante a ascensão e ao longo dos anos em que Adolf Hitler permaneceu no poder na Alemanha durante a primeira metade do século XX, a censura e a destruição de obras de arte e monumentos que iam de encontro aos valores ideológicos nazistas foram utilizadas como ferramentas estratégicas de opressão

(FREIRE, 1997). No contexto brasileiro, o autoritarismo da ditadura civil militar, na segunda metade do século XX, censurou artistas, lugares, pessoas, movimentos sociais e obras de arte (SCHWARCZ; STARLING, 2018).

Levantamos esses fatos pois, a destruição de um monumento não significa necessariamente liberdade ou rompimento com valores morais e éticos que oprimem determinados grupos sociais; ao contrário, pode vir a significar também um modo de opressão, de silenciamento. Entretanto, a destruição/destituição de um monumento histórico tem o mesmo peso/valor/poder quando realizada por grupos subalternizados e/ou por governos autoritários? A destruição de um monumento histórico, independente do seu propósito original, flerta com o autoritarismo?

Como possíveis respostas à questão central deste trabalho, a destruição, deve-se lembrar que os perigos da mesma são o apagamento e o esquecimento de fatos históricos, personalidades relevantes, e mais perigoso ainda, é que, via esquecimento, certos eventos voltem a ocorrer, e que a branquitude³⁹⁶, que é historicamente privilegiada material e simbolicamente e que detém maior poder político, social e econômico se comparada a outros grupos étnico-raciais (SCHUCMAN, 2020), permaneça sem refletir criticamente a sua própria existência.

Outro ponto é que tal discussão gera irritabilidade em alas da sociedade que visam preservá-los e se refere aos monumentos aos bandeirantes e demais obras com teor semelhantes de modo saudosista. Nesse sentido, cabe o argumento de Ana Rahme (2021, p. 153), de que “vale dizer que muitos defendem o *status quo* por apego àquilo que está posto, porque já se acostumaram à presença dessas esculturas e, mais ainda, por concordarem com os valores ali propostos”. Junto a Rahme soma-se a provocação de Silvio Almeida, advogado e ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania do Brasil, ao dizer que “tem gente chorando por estátua e não é capaz de chorar quando morre um negro”³⁹⁷, nesse sentido, simbólico e materialmente, quantas vidas negras valem a estátua de um homem branco e quais os valores e estruturas estão postos? Silvio Almeida, ao sistematizar o conceito de racismo estrutural, argumenta que:

³⁹⁶ Segundo a pesquisadora Lia Schucman, “a branquitude é entendida como uma posição em que os sujeitos que a ocupam foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade” (SCHUCMAN, 2020, p. 60-61).

³⁹⁷ Trecho retirado da participação de Silvio Almeida no Programa Roda Viva, emissora de televisão TV Cultura, exibido no dia 22 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L15AkiNm0Iw&t=380s>. Acesso em: 28 jun. 2020.

Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é a regra, não a exceção (ALMEIDA, 2020, p. 50).

Sendo assim, monumentos que representam colonialistas, escravocratas, traficantes de escravos, bandeirantes, entre outros, em tom de homenagem, são frutos do racismo estrutural e, ao mesmo tempo, produtores dele.

Para além de repensar as expografias, a alternativa que apresenta maior potência para instigar discussões presentes e futuras – partindo da compreensão de que “a mudança na sociedade não se faz apenas com denúncias ou com o repúdio moral do racismo: depende, antes de tudo, da tomada de posturas e da adoção de práticas antirracistas” (ALMEIDA, 2020, p. 52) –, e a qual destacamos neste trabalho, se encontra na ação do artista Flávio Cerqueira ao criar obras que disputam os espaços públicos, as praças, museus, ruas e narrativas através da construção da destruição.

Para Flávio Cerqueira, seus trabalhos:

Se constituem em três pilares, [I] as narrativas históricas que já existem e eu tento trazer uma nova interpretação para elas da nossa história oficial [...] [II] tem as narrativas pessoais que são as que eu experimento, seja tendo aquele momento ou seja ouvindo histórias, e [III] as narrativas que são ficcionais, que eu junto coisas com a história.³⁹⁸

Ou seja, suas obras não apenas contam histórias, como também disputam narrativas; entre a narrativa hegemônica da história e as histórias vivenciadas, e/ou desejadas/imaginadas. Envolve na disputa, segundo o artista, a representação da figura humana fundida em bronze apresenta-se como a melhor forma para que ele possa se expressar (CERQUEIRA, 2019). Entre as suas produções, elencamos a obra *Tinha que acontecer (cabeça de bandeirante)* (Fig. 2) na qual é apresentada a cabeça de um homem, em grandes dimensões, imóvel e com os olhos fechados, barba cheia, semblante suave e sem o restante do corpo, caída sobre uma plataforma de madeira que lhe serve de suporte, separando-a do chão. A cabeça decapitada está sem vida.

³⁹⁸ Trecho retirado do vídeo “MASP Live Hélio Menezes e Flávio Cerqueira” realizado em 18 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DFQvCrY2hh0>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Figura 2: Flávio Cerqueira, *Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)*, bronze, 135 x 250 x 160 cm, 2016



Fonte: <http://flavioquerqueira.com/trabalhos/tinha-que-acontecer-2016/>. Acesso em: 26/03/2020

A imagem aliada ao título, *Tinha que acontecer (cabeça de bandeirante)*, sugere questionar o suposto heroísmo e nobreza empregados à figura dos bandeirantes. Nesse sentido, a obra é uma potente alegoria da necessária revisão historiográfica do papel desempenhado pelos bandeirantes, uma potente opção frente à destruição dos monumentos erigidos em homenagens a esses homens que possuem lugar na história brasileira, em especial à história do estado de São Paulo e seu desenvolvimento.

Darcy Ribeiro (1995) aponta que esses indivíduos tinham como função buscar indígenas no meio das matas fechadas e capturá-los para serem vendidos como mercadoria ou para uso próprio, a fim de desempenharem serviços braçais de forma forçada, além de desbravarem “os sertões do Brasil” (RAHME, 2021, p. 140). Anna Rahme observa que “o termo ‘bandeirante’ personifica o líder colonizador, comandante das Entradas e Bandeiras, cujo ponto de partida ficava em território paulista, que por isso passou a ser conhecido como “terra bandeirante”” (RAHME, 2021, p. 140).

Segundo as historiadoras Lília Schwarcz e Heloisa Starling:

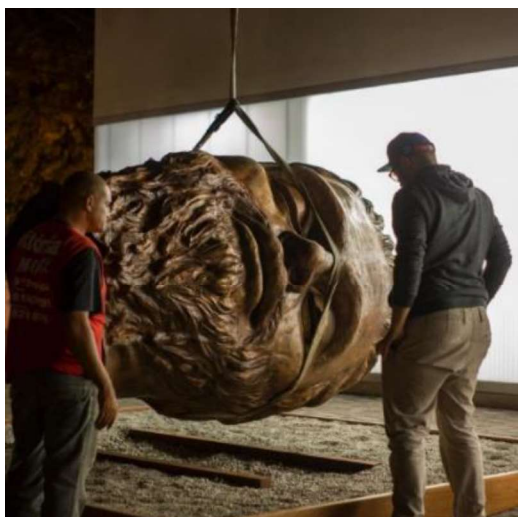
Entre 1600 e 1641 as populações Carijó, do grupo linguístico guarani – localizadas ao sul e a sudoeste de São Paulo -, foram as mais visadas. O movimento atingiu seu ápice nas décadas de 1620 e 1630, quando, ao arripio da lei e diante do protesto dos jesuítas, expedições bandeirantes quase pareciam grupos paramilitares, tal era seu tamanho e os recursos mobilizados. [...] Os bandeirantes ficaram tão conhecidos na historiografia nacional que sua imagem, devidamente alterada, seria usada pelos paulistas, no começo do século XX, como símbolo do “espírito aventureiro e intrépido da região”. Seriam exaltadas, então, só suas benesses, e eles, descritos como destemidos exploradores do “perigoso sertão” e de suas riquezas minerais. Já a violência inerente à atividade, bem como a empresa de aprisionamento de indígenas, permaneceria esquecida (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 47-48).

Heróis ou raptadores/sequestradores? Desbravadores ou expropriadores? Como encarar essas personalidades e memórias hoje? Ao se debruçar sobre o trabalho da memória e de patrimônios que evocam regimes políticos totalitários, Guilherme Martins (2020, p. 28) argumenta que “O valor do patrimônio cultural, material e imaterial exige a aceitação da verdade dos acontecimentos, positivos e negativos, para que possamos ganhar em experiência, pelo trabalho da memória”.

Desse modo, Flávio Cerqueira reconhece os acontecimentos deflagrados pelos bandeirantes e faz uma escolha que se expressa através da decapitação da cabeça do mesmo e exposição dela em “praça pública”. O título iniciado com o verbo “ter” conjugado no pretérito imperfeito do indicativo – “Tinha” – nos informa que a morte do bandeirante ocorreu no passado (morte física), mas que o processo não foi completamente terminado (morte simbólica).

Esses supostos heróis foram colocados em “altares”, e mesmo já falecidos, seus ideais permanecem vivos e a ferida que causaram no seio do Brasil segue pulsando (GALEANO, 2021). Sangraram o Brasil em nome do dito progresso, da “descoberta” de novos territórios, algo sintomático do colonialismo/colonialidade, o qual Walter Mignolo (2017) nomeia como “o lado mais escuro” da modernidade.

Figura 3: Montagem da exposição *Se precisar conto outra vez* realizada na galeria *Casa Triângulo* em 2016, São Paulo. Flávio Cerqueira, localizado no canto direito da imagem



Fonte: (CAMERON, 2020, p. 78-79)

Figura 4: Flávio Cerqueira, *Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)*, bronze, 135 x 250 x 160 cm 2016, instalada no lago da *Usina de Arte*, Pernambuco



Fonte: <http://www.usinadearte.org/artista-flavio-cerqueira>. Acesso em: 19/03/2023

O registro da instalação dessa obra na exposição *Se precisar conto outra vez* na galeria *Casa Triângulo* em 2016 (Fig. 3), presente no catálogo do artista (CAMERON, 2020), torna-se significativo da metáfora presente neste texto – “constrói a destruição”, pois Flávio Cerqueira – pequenino se comparado à cabeça em bronze do bandeirante –, se põe frente a esse gigante e tira-lhe a cabeça. Consequentemente, o “herói” cai. Flávio Cerqueira não propõe a “redenção do herói”, arco narrativo comum na literatura.

Diferente de monumentos celebrativos que representam personalidades a partir do busto ou até mesmo somente a cabeça, dispostos em pé, na obra *Tinha que acontecer (cabeça de bandeirante)*, a cabeça se encontra deitada, morta ou em repouso, quem sabe, gozando do sono dos injustos. Dada a forma como a obra é apresentada, é possível recordar as decapitações ocorridas em praça pública em momentos pós-revolucionários na Europa, como àquelas transmutadas em pintura por Theodore Géricault (1791-1824)¹.

É através da cabeça caída, degolada, que Flávio Cerqueira instiga o espectador a mergulhar em quatro aspectos/momentos da recepção: I – o estranhamento, pois a escultura não se assemelha às demais que se encontram nos espaços públicos e com as quais comumente temos contato ao transita-los, em especial, as esculturas figurativas, pelas questões da forma já descritas acima; II – nos transporta para a existência dos bandeirantes e suas ações, rememorando as narrativas que nos foram ensinadas pela história hegemônica, até então; III – propõe a reflexão crítica quanto aos monumentos que homenageiam/celebram a existência e ações dos bandeirantes; IV – a partir de sua ação, a produção da obra, Flávio Cerqueira nos instiga a construir, junto a ele, a destruição, fortemente reforçada pelo título da obra.

Talvez essas sejam as principais razões da obra ter sido exposta majoritariamente em áreas externas, abertas. No sentido metafórico e físico, essa obra parece não “cabem” dentro dos muros dos museus; ela necessita estar nas “ruas”, disputando espaço, memórias e narrativas. Atualmente, a obra *Tinha que acontecer (cabeça de bandeirante)* se encontra no *Jardim Botânico da Usina de Arte* (Fig. 4), na cidade de Água Preta, Pernambuco². A obra foi instalada dentro do lago presente no jardim, dando

¹ Jean-Louis André Théodore Géricault (1791 - 1824) foi um pintor francês ligado ao Romantismo. Viveu e pintou em um período conturbado da história francesa, dedicou-se a investigar através da pintura o tema da morte. São bastante relevantes a sua pintura a Barca da Medusa (1818) que se refere a um naufrágio ocorrido em 1816 e as pinturas de cabeças decepadas retratadas pelo artista logo que caíam ao chão após o guilhotinamento de condenados.

² Conforme consta no site da Usina de Arte, em 1929, sob o comando da família Pessoa de Queiroz, a Usina começou a produção de álcool e açúcar, e “Em menos de 20 anos de fundação, o empreendimento alcançou o posto de maior produtora de álcool e açúcar do Brasil nos anos 1950, contando com uma estrutura que reunia hangar, mais de 100km de

a impressão de estar flutuando sobre as águas. A solidez do rosto e a atmosfera de morte contrastam com o movimento natural da água e os significados comumente atribuídos a ela, como vida, purificação e renovação. A monumental cabeça, diferente da escultura de Edward Colston na Inglaterra, não afunda, não some; ao contrário, permanece sobre as águas.

É interessante pensar que aquele que foi tido como símbolo e sinônimo da modernidade no Brasil, cuja função era se embrenhar nas matas para sequestrar e escravizar indígenas e negros – muitas vezes, ocasionando mortes –, levá-los à força para as cidades e que foi tomado como personalidade honorífica do estado de São Paulo, seja decapitado pelas mãos de um artista negro, Flávio Cerqueira. E que, após expô-la no centro urbano da cidade de São Paulo, retorna essa cabeça à natureza, às matas. Decapitada, é comum esperar que a cabeça seja enterrada para que possa descansar, mas o artista lhe nega essa possibilidade. Enterrá-la ou mergulhá-la nas matas seria profanar aquilo que é sagrado para aqueles que por eles foram explorados.

Comum ao campo da arte, a expografia influi sobre a leitura de obras, e neste caso, os locais nos quais a cabeça foi exposta se impõem sobre ela, a compõem. Inserir a cabeça do bandeirante em uma antiga usina de álcool e açúcar datada de 1929 aciona os significados históricos dessa produção atrelados ao trabalho dos negros escravizados, mesmo após a abolição, tendo em vista as consequências de uma abolição (1888) não compensatória aos escravizados, resultando na continuidade do trabalho de muitos destes em lavouras, usinas e fazendas em condições ainda exploratórias (SCHWARCZ; STARLING, 2018).

Retomando o contexto expográfico da cidade de São Paulo, hipoteticamente, se a obra *Tinha que acontecer (cabeça de bandeirante)* fosse pichada, rolada pelas ruas da cidade e jogada ao fundo do Rio Tietê, o quê ou quem estaria sendo destituído? A obra de Flávio Cerqueira ou os próprios bandeirantes? Será que é possível destituir/destruir uma obra que já se propõe a ser uma destituição? A destruição da destruição? Quem estaria sendo retirado do espaço de poder, a obra, o artista ou os bandeirantes? A nosso ver, esse é o aspecto mais potente dessa obra de Flávio Cerqueira.

A destruição de monumentos é um movimento que se dá desde a antiguidade, geralmente com o objetivo de sobreposição de um discurso/narrativa/concepção/ideia sobre outro/a, e nisso se dão

estradas de ferro, 21 locomotivas e mais de uma centena de vagões para a logística no negócio sucroalcooleiro. Em 1998, atingida por grave crise que assolou outros empreendimentos do tipo na região, a usina encerrou suas atividades de moagem”, porém, no ano de 2015 foi retomada pelo casal Bruna Pessoa de Queiroz e Ricardo Pessoa de Queiroz a fim de torná-la um museu e jardim botânico. Ver mais em: <http://www.usinadearte.org/a-usina>. Acesso em: 19 mar. 2023.

as disputas pelo poder. Em protestos e reivindicações como as abordadas na introdução – a retirada e pichação da escultura da Edward Colston, a pichação do *Monumento às Bandeiras* e a queima da escultura do Borba Gato, assim como outros protestos/destruição que se deram na América Latina – a partir da crítica ao colonialismo/colonialidade e demais significados, se apresentam de forma direta.

O mesmo acontece com a censura de obras em contextos autoritários, onde o discurso contrário à liberdade de expressão é evidente. Nesses diversos contextos, ocorrem as discussões sobre a preservação ou destruição dos monumentos, munidos de discursos e teorias que fundamentam ambas as posições e, por vezes, posturas reacionárias.

Por exemplo, de modo geral, aqueles que defendem a permanência dos monumentos aos bandeirantes o fazem argumentando em favor dos seus valores estéticos, artísticos, históricos e simbólicos – pelo menos, para uma parte da população. Os contrários à preservação e manutenção argumentam que tais monumentos reproduzem e mantêm o racismo estrutural, glorificam o período da escravidão e exaltam os algozes.

Entre esses, há ainda aqueles que buscam conciliar os discursos e preservar os monumentos em outros ambientes, talvez melhor contextualizados. Seja qual for a decisão tomada, cada uma originará resultados diferentes, e que conseqüentemente agregará ao discurso contemplado. Porém, a obra *Tinha que acontecer (cabeça de bandeirante)* nos apresenta outro paradigma. Seja qual for a decisão tomada e a intervenção sobre a obra, ambas irão agregar à crítica de Flávio Cerqueira aos bandeirantes e à sua glorificação.

Se a obra for preservada tal qual foi produzida por Flávio Cerqueira, seja pela esfera pública ou privada, a ação contemplará a sua crítica direta e propositiva do artista. Se a obra for pichada, destruída ou depredada, mesmo que por sujeitos contrários à crítica de Flávio Cerqueira, em algum nível tal ação corroborará com a crítica do artista, pois os sujeitos depredarão a própria figura de um bandeirante. Caso a obra seja censurada, automaticamente censura-se a figura do bandeirante. Rolar a escultura de Flávio Cerqueira pelas ruas de São Paulo, por desacordo com ela, é rolar a cabeça de um bandeirante. Afogá-la no Rio Tietê, é afogar um bandeirante. Queimá-la, é queimar um bandeirante. Esse é o novo paradigma, a principal contribuição de Flávio Cerqueira não só para os debates antirracistas, mas também para a Arte, de modo geral. Flávio Cerqueira não destrói obras já existentes, mas propõe e realiza aquilo que aqui chamamos de construção da destruição, que difere de construir

a partir da destruição – como se viu na queima da escultura de Borba Gato e sua restauração, ou na pichação da escultura de Edward Colston, onde foi instalada outra escultura no lugar.

Tanto no sentido material, através do processo de cera perdida, quanto no sentido histórico e conceitual, Flávio Cerqueira constrói uma obra que já se propõe a ser a própria destruição. Seja qual for a intervenção sobre a cabeça decapitada, sua crítica se manterá e será reforçada por tais intervenções. Aqueles, contrários à *Tinha que acontecer (cabeça de bandeirante)*, ao tentarem destruir a escultura, destruirão aquilo que a própria obra se propõe a destruir. Isso, ao menos no campo da imagem e representação, se credita como potente.

Destruindo estereótipos, construindo futuros, eternizando histórias

Outra obra do artista Flávio Cerqueira que constrói a destruição é a escultura *Uma palavra que não seja esperar* (Fig. 5), produzida em bronze no ano de 2018 a convite do curador Dan Cameron para compor a exposição *Open Spaces*. Inicialmente, foi instalada no campus da *Universidade do Missouri Kansas City – UMKC*, nos Estados Unidos (CERQUEIRA, 2019). A escultura, inteiramente na cor preta¹, apresenta a figura de uma jovem mulher negra, com cabelos curtos e crespos, lábios grossos e delineados, nariz largo, olhos grandes e expressivos, onde, no lugar das pupilas, se encontram dois círculos vazados. A jovem veste uma saia acima dos joelhos, com poucas ondulações, uma blusa de mangas curtas e gola “Peter Pan” que lhe delineia os seios, e calça sapatos.

O conjunto a caracteriza como uma estudante, e essa leitura se confirma a partir do relato do artista que diz ter se inspirado na história de Ruby Nell Bridges (1954 -), “ativista estadunidense que ficou conhecida por ser a primeira criança negra a frequentar uma escola primária no estado da Louisiana” nos Estados Unidos (CERQUEIRA, 2019, p. 147), além da imagem de pessoas com lata d’água na cabeça no contexto brasileiro².

¹ Flávio Cerqueira utiliza a técnica da pintura eletrostática que “é uma das formas de pintura mais resistente e efetiva existente. Essa pintura utiliza um processo diferenciado por meio de cargas elétricas para a fixação da tinta. Usualmente essa pintura é mais aplicada em superfícies metálicas, mas pode ser utilizada em qualquer material carregado eletricamente [...] para realizar é usado uma pistola de pintura, nela há um compartimento para a tinta em pó e antes do pó ser esguichado para fora o pó é carregado eletricamente com cargas positivas ou negativas e a superfície onde será aplicado será carregado eletricamente com cargas opostas as da tinta.” (TELLES, 2013, n.p.).

² Informação disponível no vídeo “MASP Live Hélio Menezes e Flávio Cerqueira”, na plataforma YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DFQvCrY2hh0>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Figura 5: Flávio Cerqueira. *Uma palavra que não seja esperar*, bronze, 175 x 38 x 49 cm, 2018. Departamento de Artes, campus da Universidade do Kansas, Estados Unidos



Fonte: <http://flaviocerqueira.com/trabalhos/uma-palavra-que-nao-seja-esperar/>. Acesso em: 26/03/2020

A jovem está em pé, com a perna direita a frente e a esquerda atrás, ambas com os joelhos levemente flexionados, sugerindo movimento, instantes antes do próximo passo a ser dado. Os braços seguem soltos nas laterais do corpo, alternando-se com as pernas. Tudo implica movimento, uma caminhada, até mesmo o local onde a escultura fora instalada – um jardim, com passarelas ao fundo –, instigando o espectador a imaginar os próximos passos. Voltada para a frente com postura ereta e olhar obstinado, mesmo fixa, a jovem, determinada e confiante de si, caminha. Sobre sua cabeça estão empilhados quatorze livros grandes e grossos que se quer parecem pesar ou causar-lhe incômodo. A disposição dos livros sobre essa que caminha é o principal componente que a destaca no cenário. Sem eles, talvez a obra passasse despercebida, seja pelo seu tamanho reduzido, seja por não estar sobre um suporte elevado, como de costume em esculturas honoríficas, e/ou por já estarmos habituados com a presença de esculturas figurativas em espaços como esse – jardins e praças –, mesmo que essa se diferencie da maioria das esculturas por se tratar de uma mulher negra.

Dada a composição da obra, *Uma palavra que não seja esperar* (fig.5) pode causar estranhamento em alguns espectadores, não por ser uma mulher negra carregando objetos pesados sobre a cabeça, mas por esses objetos serem livros. No Brasil, imagens de pessoas não brancas, em especial, mulheres

negras, carregando objetos sobre suas cabeças compõem nosso imaginário individual e coletivo a partir da representação delas na mídia, literatura, música e em obras de arte.

Mas quais objetos são carregados? O que eles nos informam? Ao utilizarmos o conceito “objetos em estado de exposição” de Igor Simões (2019, p. 70), que advoga a respeito da possibilidade de aproximar em um mesmo display (aqui, textual) obras de arte produzidas em períodos distintos, mas que comungam de uma temática, forma ou estilo, é possível identificarmos recorrências e rupturas. Algo similar foi elaborado por Débora Fleck, que, a partir do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, elabora um “Atlas do Corpo-Cariátide” (2019, p. 25) composto por 178 imagens de mulheres carregando objetos apoiados sobre a cabeça em diferentes contextos e culturas, entre elas, as cariátides do templo *Erectéion*, localizadas na Acrópole de Atenas, e argumenta que

[...] o corpo-cariátide é um corpo desprovido dessa leveza de trânsito e movimento. Como figura de sustentação, ela precisa manter-se ereta, suportar as dores causadas pelos pesos que a vida lhe impõe. [...] São corpos que carregam muito mais a negação de outras existências que a própria exploração física. [...] Seus gritos são cansados de esforço, de silêncios. Essas mulheres não exercem posição de poder, apesar de suas forças físicas serem constitutivas de equilíbrio (FLECK, 2019, p. 27- 28).

Com isso, fazendo um recorte para o contexto brasileiro, elencamos no presente trabalho diversas imagens de mulheres negras carregando objetos sobre suas cabeças junto a *Uma palavra que não seja esperar* em um display textual (SIMÕES, 2019), a fim de identificar recorrências e rupturas na representação do corpo-cariátide (FLECK, 2019) e compreender como o artista Flávio Cerqueira constrói a destruição dessa representação de subalternidade.

A tela *Tupinambá/Mulher Brasileira* (Fig. 6), pintada por Albert Eckhout durante o período conhecido como Brasil Holandês (1637-1644) – período colonial e de escravidão na região Nordeste – a serviço do conde Maurício de Nassau, retrata em primeiro plano uma mulher, não branca, com o tronco nu, descalça e trajando apenas uma saia. Com o braço direito, a mulher segura uma criança e uma cabaça, enquanto o braço esquerdo se levanta para apoiar uma cesta trançada com palha seca e adornada com grafismos indígenas que é posta sobre sua cabeça.

Dentro do cesto, encontram-se alguns objetos organizados: uma rede dobrada, uma possível cabaça, e outros objetos de difícil identificação. Rebecca Brienen nos chama atenção para o fato de que “o cesto traçado cor-de-palha é a sua única posse visível; e as longas tranças enleadas com fios brancos e vermelhos, o único enfeite aparente” (2010, p. 84). Brienen também direciona nosso olhar para o fundo da tela ao constatar que se trata de um pomar com uma casa, cuja “A presença europeia

vigilante é simbolizada pelo senhor e pela senhora desta casa senhorial tropical, assim reconhecíveis respectivamente pelo amplo chapéu preto e pelas vestes” (BRIENEN, 2010, p. 84), possíveis fatores estrangeiros.

Figura 6: Albert Eckhout, *Tupinambá/Mulher Brazilian*, óleo sobre tela, 274x163 cm, 1643



Fonte: BRIENEN, 2010.

Figura 7: Frans Post, *Vista de Itamaracá*, óleo sobre tela, 63,5x89,5 cm, 1637



Fonte: BRIENEN, 2010.

Em sua série de “retratos etnográficos”, Albert Eckhout também pintou pessoas negras em modo compositivo semelhante à *Tupinambá/Mulher Brazilian*, com destaque as telas *Homem Africano* (1641) e *Mulher Africana* (1641). Porém, nessas pinturas, as pessoas negras não portam objetos de carga sobre a cabeça. Em *Mulher Africana* e *Mameluca* (1643), ambas não brancas, são representadas com cestas, uma recheada de frutas e outra de flores, mas as seguram apenas com o braço direito. Em *Mulher Tapuya* (1641), a personagem carrega a cesta nas costas, recheada de pedaços humanos de modo a corroborar com os discursos sobre o canibalismo e suposta barbárie dos indígenas que serviram de justificativas para a colonização (BRIENEN, 2010).

Já na tela *Ilha de Itamaracá* (Fig. 7) de Frans Post, que, junto a Eckhout veio ao Brasil a serviço da corte holandesa, são retratados quatro personagens e dois cavaleiros em uma paisagem. Dois dos sujeitos são homens brancos e trajam o vestuário completo; um está montado no cavalo de cor escura

e o outro, em pé, de costa ao espectador, se volta para a paisagem. Os outros dois sujeitos, retratados como objetos, são negros e vestem apenas calções brancos até a altura dos joelhos, e, assim como em *Mulher Brasileira*, se encontram descalços – signo comum de escravidão (KOUTSOUKOS, 2010).

Sem definição de detalhes, representados como manchas negras, ambos portam cestarias com mantimentos; um a coloca no chão enquanto segura o cavalo branco, e o outro a apoia sobre a cabeça tentando equilibrá-la com a ajuda do braço esquerdo. A composição evidencia que os negros na cena estão à serviço dos brancos, ou seja, são escravizados.

Anos depois, já no século XIX, inúmeras aquarelas de Jean-Baptiste Debret, integrante da Missão Artística Francesa, retrataram pessoas negras escravizadas carregando objetos, cestarias, vasilhas, animais, mantimentos e ferramentas de trabalho sobre a cabeça¹. Nesse período, marcado por constantes disputas, intenso tráfico negreiro e escravidão (SCHWARCZ; STARLING, 2018), pessoas negras, quando escravizadas, muitas vezes desempenhavam a função de “escravo de ganho”, que se caracterizava em trabalhar nas ruas das cidades e centros urbanos de forma forçada com a venda de produtos ou qualquer outro serviço para o qual fosse contratado, e no qual o valor recebido era entregue ao seu proprietário – alguns escravizados retinham parte do valor conseguido para poder comprar a própria liberdade e dos seus.

Em geral, os produtos vendidos eram carregados sobre a cabeça. Além da função descrita, alguns escravizados eram colocados para retirar das casas os dejetos de seus proprietários e despejá-los em outros locais; e com isso, andavam pelas ruas carregando sobre a cabeça recipientes com as fezes e urinas dos “senhores”. Outros tantos, maioria de mulheres negras, eram vistos carregando trouxas de roupas sobre as cabeças em direção aos rios para lavá-las.

Como se pode ver no trabalho *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637 -1899)* (MOURA, 2012), reiteradas vezes ao longo dos séculos XVIII e XIX, a cena de pessoas escravizadas carregando objetos apoiados na cabeça foi retratada em pinturas, aquarelas e gravuras, em especial, nas obras de Debret (1768-1848), Carlos Julião (1740-1811), Aimé-Adrian Taunay (1803-1828), Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Henry Chamberlain (1796-1843), e, mais tarde, também em fotografias. Fabiana Beltramim (2013) ao se voltar para a análise das fotografias e

¹ No livro/catálogo *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831* (BANDEIRA; LAGO, 2020) encontram-se diversas obras de Debret que retratam as cenas descritas.

trajetória de Christiano Jr., expoente fotógrafo português do século XIX e que trabalhou no Brasil, se detém às suas fotografias de sujeitos negros e argumenta que:

Por Christiano Jr., [os escravizados] foram retratados tão somente em algumas atividades de ganho. O fotógrafo deixou escapar o “vaivém das ruas”, onde “predominava os movimentos dos carregadores, o ir e vir de escravos com lixos das casas, ou o passar peculiar das mucamas, com potes de barro à cabeça, em direção às poucas fontes da cidade” (BELTRAMIM, 2013, p. 84).

Muitas das fotografias de Christiano Jr., que retratam as funções que os escravizados exerciam, foram realizadas em estúdio. Ao analisar uma dessas fotografias, na qual aparecem um homem e uma mulher negra com cesto e tabuleiro sobre as cabeças, Fabiana Beltramim aponta que:

A mulher negra da corte carioca leva seu tabuleiro sobre a cabeça e carrega em seus ombros todo o imaginário de uma época. Imagem do que era ser mulher e negra no Brasil, ainda escravista. A mulher de Christiano Jr. que olha para o chão é também a mulher de Rugendas, de Debret. [...] Se o retrato fotográfico oitocentista era uma “representação honorífica do eu burguês”, a série de Christiano Jr. é uma representação que cristaliza o que era o negro no trabalho de ganho, seus ofícios, suas vestimentas, suas heranças étnicas. Tem-se, portanto, dentro do estúdio fotográfico, símbolos de poder atribuídos a determinados grupos e negados a outros. (BELTRAMIM, 2013, p. 84-87)

Cabe destacar que, tanto Fabiana Beltramim (2013) quanto Sandra Koutsoukos (2010) apontam que os avanços tecnológicos da fotografia no século XIX possibilitaram sua popularização, e, conseqüentemente, o aumento da circulação dessas imagens. Para aqueles podiam pagar, as fotografias poderiam integrar álbuns de família e/ou serem cartões de visita compartilhados entre familiares e amigos. Dessa forma, as imagens de sujeitos escravizados carregando objetos sobre a cabeça e descalços poderiam ser vistas não só nas ruas, mas também nas fotografias reveladas.

Rafael Cardoso (2022), ao analisar os modernismos no Brasil, os discursos em torno dos sujeitos racializados e as emergentes favelas no século XX, com foco no Rio de Janeiro, aponta que a tela *Tarefa pesada* (Fig. 8), pintada em 1913 por Gustavo Dall’Ara, “figura entre as primeiras imagens a ilustrar um dos lugares-comuns mais associados à favela: mulheres com latas d’água na cabeça.” (CARDOSO, 2022, p. 59). Ou seja, a imagem antes associada à escravidão ganha, após a abolição formal, outro significado, sendo empregada às moradoras das favelas – maioria negra – que iam aos rios, fontes e torneiras públicas para buscar água devido à falta de saneamento básico.

Figura 8. Gustavo Dall'Ara, *Tarefa pesada*, óleo sobre tela, 1913.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/tarefa-pesada-favela-gustavo-dall-ara/bQHQJHj16tQvCA?hl=pt-br>. Acesso em: 20/03/2023.

Figura 9. Registro fotográfico: Fabio Orlando Ortolan. Erbo Stenzel, *Maria Lata d'Água*, escultura em bronze, dimensões variadas, instalada na Praça Borges de Macedo em 1996, Curitiba, PR.



Fonte: <https://www.brasildefatopr.com.br/2021/04/01/agua-pro-morro-a-historia-e-a-identidade-da-artista-brasileira-que-foi-apagada>. Acesso em: 29/03/2023

Em *Tarefa pesada* (Fig. 8), ao pé de um morro, que ocupa metade da tela, encontra-se uma casa de pau a pique, um varal com roupas estendidas e cinco mulheres, todas negras. Uma delas está sentada na entrada da casa, e à direita, duas mulheres descalças estão de costas ao observador, rumo ao varal, e levam sobre a cabeça latas d'água equilibradas com o apoio de uma das mãos. No lado esquerdo, outra mulher, também descalça, retira as roupas da bacia e as estende sobre o gramado para quasar. Ao centro, no primeiro plano, a quinta mulher, em pé, segura uma lata com a mão direita e a esquerda está apoiada na cintura. Seu corpo está curvado, devido ao possível cansaço da labuta no sol a pino, algo também observado por Rafael Cardoso (2022). Sua saia comprida e com babados nos permite entrever o que parece ser um sapato. Toda a cena é acompanhada por galinhas e um cachorro, e nos remete ao trabalho exaustivo de lavadeira exercido por mulheres negras em situações de pobreza no início do século XX.

Cardoso (2022) rememora que a tela recebeu o prêmio de aquisição da *Exposição Geral de Bellas-Artes* de 1913 e críticas que parabenizavam o artista pela execução, sinceridade e realidade retratadas na obra. Com isso, podemos intuir que a imagem de mulheres negras com latas d'água sobre a cabeça era recorrente, se não em telas, como afirma Rafael Cardoso (2022), possivelmente no dia a dia.

Em outro tom, a imagem da mulher negra é tomada pelo ilustrador José Carlos de Brito e Cunha, mais conhecido como J. Carlos, que teve parte de suas obras publicadas em jornais na década de 1920 no Brasil e que reforçavam estereótipos ao retratar negros moradores de favelas de forma jocosa, inferiorizada, ignorante e malandra (CARDOSO, 2022).

Entre as ilustrações de J. Carlos, Rafael Cardoso (2022) destaca a obra publicada na revista *Careta* em agosto de 1920, intitulada *A Favela*, cujo cenário se trata de um morro com casas modestas onde dois negros se encontram no caminho e conversam. A mulher negra, que aparenta maior idade devido ao corpo curvado e por se apoiar em uma bengala, segura uma lata com a mão direita e carrega outra sobre a cabeça. O homem negro, representado como malandro e perigoso, porta uma faca cujo punhal salta da sua cintura e segura um cigarro na mão esquerda apontando para a favela. Sobre esse trabalho, Cardoso argumenta que:

Conforme se vê numa capa da revista *Careta*, desenhada por J. Carlos, os principais marcadores visuais da favela já estavam firmados como convenção em 1920. Subidas íngremes e vistas arejadas; a mulher curvada sob o peso da lata d'água na cabeça, carregando outra na mão direita [...] Com sua sensibilidade gráfica, J. Carlos apanha os fios de diversos discursos visuais, torcidos e distorcidos havia décadas, e cria um tecido imagético que, dali para a frente, prevaleceria como estereótipo e lugar-

comum. As caricaturas racistas dos dois moradores da favela – lábios grossos e vermelhos, grandes pés descalços e feições quase símias – são reforçados pelas roupas maltrapilhas e pela fala esfarrapada (CARDOSO, 2022, p. 68-69).

Com isso, Cardoso (2022, p. 70) afirma que “J. Carlos esteve entre os primeiros a transformar as representações de figuras negras em caricaturas abertamente racistas, gerando estereótipos que lembram uma iconografia norte-americana, mais do que a tradição caricatural do século XIX brasileiro”.

Mais tarde, a imagem da mulher com uma lata d’água sobre a cabeça foi eternizada nos versos da música *Lata D’água* de Luiz Antônio e Jota Junior, composta em 1952 e gravada na voz da cantora Marlene (nome artístico de Victória Bonaiutti de Martino). Os versos dizem “Lata d’água na cabeça/ Lá vai Maria / Lá vai Maria/ Sobe o morro e não se cansa/ Pela mão leva a criança/ Lá vai Maria/ Maria/ Lava roupa lá no alto/ Lutando/ Pelo pão de cada dia/ Sonhando/ Com a vida do asfalto/ Que acaba/ Onde o morro principia”¹. A música, que se tornou um sucesso nas rádios brasileiras, descrevia em formato de crônica a labuta da personagem Maria que lavava as roupas de outros para sustentar-se. O nome genérico a ela empregado e a função descrita buscavam enquadrar uma imensidão de mulheres negras que sofriam com as consequências da abolição recente não reparatória aos negros, e ao mesmo tempo que pode soar como uma denúncia dessa realidade, também ecoa como uma romantização dessa subalternização.

Também fruto desse contexto, em 1944, o escultor curitibano Erbo Stenzel, na época residindo no Rio de Janeiro, produziu a obra *Água pro Morro*. A partir da análise de arquivos públicos, Eliana Brasil (2021?) e Nathaly Dias (2023) levantam que Erbo Stenzel estudou na *Escola Nacional de Belas Artes - ENBA* no Rio de Janeiro, e em 1944, com o objetivo de receber o prêmio de viagem ao exterior concedido pelo *Salão Nacional da Escola*, esculpiu a obra *Água pro Morro*, porém não o recebeu.

Terminada a sua formação, Stenzel retornou ao Paraná, onde se tornou uma personalidade de destaque e, após a sua morte em 1980, parte de suas obras foram doadas para o Museu de Arte do Paraná, entre elas, a escultura *Água pro Morro*, que na ocasião se encontrava deteriorada. Como constata Nathaly Dias (2023), entre os anos de 1995 e 1998, a prefeitura da capital paranaense, junto a outras instituições, lançou o projeto “Cores da Cidade”, que tinha como objetivo a revitalização de trechos

¹ O trecho da música citado encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nOs-4FhBak> Acesso em: 07 ago. 2023.

de Curitiba. Integrando o projeto, a partir de escultura *Água pro Morro* de Erbo Stenzel, que foi restaurada em 1995, a prefeitura mandou produzir uma réplica em bronze para ser instalada junto a uma fonte d'água na *Praça Borges de Macedo* em 1996 (Fig. 9)², constituindo assim um novo monumento.

O monumento é composto por uma mulher negra, com lábios delineados e nariz largo, olhar rente ao horizonte, vestida com uma saia acima dos joelhos, camiseta que delinea seus seios pontudos, turbante e pés descalços. As pernas se alternam: a esquerda levemente flexionada está à frente, e a perna direita está esticada atrás, com o calcanhar levantado, sugerindo movimento, uma caminhada. O braço esquerdo está disposto junto à lateral do corpo e o direito se ergue para ajudar a equilibrar uma lata d'água que se encontra sobre a cabeça da mulher. Aos seus pés, na parte posterior, se encontra uma fonte d'água em formato semicircular. Consta que, em sua inauguração, a escultura era acompanhada por uma placa com alguns informes, mas que posteriormente foi roubada. Aliás, “Já na inauguração, o título da obra foi oficialmente substituído e ambas, escultura e fonte, foram denominadas *Maria Lata d'Água*” (DIAS, 2023, p. 48).

Assim como as ilustrações de J. Carlos, a escultura remete à prática de moradoras de favelas buscarem água nas fontes e torneiras públicas. Porém, não há qualquer menção a quem serviu de modelo para a escultura, e mesmo sendo a representação de uma mulher negra, a escultura não foi instalada para homenagear essas mulheres, mas conforme a fala do prefeito Rafael Greca, para homenagear o artista branco Erbo Stenzel (DIAS, 2023, p. 47)³.

Tendo em vista o nome genérico e que reforça estereótipos racistas, Nathaly Dias (2023, p. 48) aponta que “Assim, em uma cidade que é popularmente conhecida como ‘cidade europeia’, que supervaloriza a colonização europeia [...] a maneira como é intitulada a mulher negra parece reforçar o desrespeito com que a população negra foi sempre tratada”. O título primeiro, *Água pro Morro*, assim como a produção da escultura original, são anteriores à música *Lata D'água*, que repete várias vezes o nome Maria e a frase “lata d'água na cabeça”, de modo a tornar quase indissociável o nome *Maria*, a busca por água e o contexto de pobreza, tornando-os quase sinônimos.

² Outra réplica da obra *Água pro Morro* se encontra desde 2008 no pátio interno do Museu Oscar Niemeyer, PR. Informação disponível em: <https://www.elianabrasilperformer.com.br/agua-pro-morro>. Acesso em: 24 mar. 2023.

³ Segundo Nathaly Dias (DIAS, 2023, p. 47), “O então prefeito Rafael Greca falava aos jornais da época que a escultura iria “enfeitar a praça” e que o projeto e a escultura tinham o objetivo de “homenagear a volta da cor e do brilho ao casario do Centro e para homenagear a obra de Erbo Stenzel, um dos mais importantes artistas plásticos do Paraná”.

Amplamente difundida nas rádios brasileiras na segunda metade do século XX e presente “na boca do povo”, é plausível supor que a composição de Luiz Antônio e Jota Junior possa ter influenciado diretamente o segundo nome empregado à obra, *Maria Lata d'Água* em 1996 (Fig. 9), somando-se à proposta de inseri-la em meio a uma fonte. Nesse segundo nome, *Lata d'Água* é inscrito como um sobrenome de *Maria*, compõe sua identidade/função.

Despertada pela *Maria Lata d'Água* e a ausência de informações, a artista afro-brasileira Eliana Brasil (2021?) ao analisar os documentos, registros, jornais e anexos da segunda metade do século XX, identifica que Anita Cardoso Neves (nome artístico), com a qual Erbo Stenzel trocava correspondência ao retornar para Curitiba e fora sua modelo para diversos trabalhos na ENBA, incluindo a escultura em questão, na verdade é Emerenciana Cardoso Neves, mulher negra e que também foi aluna na ENBA no Rio de Janeiro.

Em posse dessas informações, Eliana Brasil e coletivos de mulheres negras do estado do Paraná têm reivindicado, inclusive enquanto projeto de lei, a alteração do segundo nome dado à escultura, e que passe de *Maria Lata d'Água* para Emerenciana Cardoso Neves (DIAS, 2023). Além do título pejorativo, Nathaly Dias (2023, p. 55-56) argumenta que “A escultura nesse espaço nos leva a pensar na condição da mulher negra, que carrega o peso do racismo e do sexismo.”, ou seja, pensar o “corpocariátide” (FLECK, 2019, p. 27).

Esse fenômeno tem sido nomeado por teóricas feministas negras como “interseccionalidade”, no qual o sexismo e o racismo se inter cruzam de tal forma que produzem discriminações específicas contra mulheres negras e, conseqüentemente, as colocam na base da pirâmide social brasileira, sustentando-a como cariátides (FLECK, 2019; GONZALEZ, 2020; AKOTIRENE, 2019).

Por fim, como se pode ver no conjunto de obras apresentadas, essa interseccionalidade também se manifesta no campo das artes. Diversas vezes a imagem de mulheres negras é acionada e os objetos carregados sobre suas cabeças não são retratados como meros utensílios do dia a dia; estão atrelados às funções subalternas que as sujeitas desempenhavam ao longo do período colonial, século XX e ainda nos dias de hoje, e essa representação conjuga racismo, sexismo e pobreza. O ato de carregar objetos acima do corpo é tomado para distinguir funções e caracteriza trabalhos braçais pouco estimados. Os objetos são símbolo de poder de um outro (branco e masculino) exercido sobre elas (BELTRAMIM, 2013; FLECK, 2019).

A maioria das sujeitas retratadas utilizam as mãos como apoio para equilibrar os objetos sobre a cabeça, e isso nos possibilita afirmar que esses objetos lhes são alheios, não compõem seu corpo, suas identidades, não as integram. Não designam o seu ser. São objetos externos colocados sobre elas pelo racismo e sexismo. Essa é a principal diferença, a ruptura, que encontramos na obra *Uma palavra que não seja esperar* (Fig. 5) de Flávio Cerqueira. Nela, os livros não são alheios à jovem negra. Não são objetos outros que foram postos sobre a sua cabeça para exercer alguma função e que precisam ser equilibrados. Não a subalternizam. Não se tratam de signos de poder alheio exercido sobre ela. Não a colocam a serviço de alguém. Ao contrário, os livros são a externalização da própria jovem mulher negra. O seu ser parece não caber dentro do corpo esculpido e se materializa para fora na forma de livros. Quatorze deles, que podem ser uma alusão à sua idade e/ou uma referência direta, quase alegórica, ao conhecimento criado, adquirido e transmitido por e entre mulheres negras.

Na obra *Uma palavra que não seja esperar* (Fig. 5) os livros remetem a toda uma prática ancestral negra (africana) de carregar sobre a cabeça não objetos de subalternidade, mas alimentos, trajes, paramentos e objetos litúrgicos/sacralizados, em função de si mesma. Neste outro contexto, tomado por Flávio Cerqueira, a mulher negra carrega sua identidade, sua própria existência. Junto aos livros, [o título](#), *Uma palavra que não seja esperar*, se apresenta como uma angústia, cujas palavras parecem partir da própria jovem, como quem diz não ser possível esperar e se vê no papel de assumir o protagonismo de sua própria vida.

Com isso, não estamos afirmando que em outras obras onde negros carregam objetos de tal forma, sem o apoio das mãos, são sinônimos de que os objetos/funções que carregam integram seu ser; inclusive, em outros contextos, podem ganhar outros significados (FLECK, 2019). No entanto, argumentamos que no presente display (SIMÕES, 2019), ao aproximarmos as obras elencadas nesse subitem, é possível identificar a recorrência desse modo de representação para retratar sujeitos racializados em posições/funções subalternas, “corpos-cariátides” (FLECK, 2019, p. 27).

Nesse mesmo display, encontra-se Flávio Cerqueira, que se apropria dessa representação e, assim como em *Tinha que acontecer (cabeça de bandeirante)* (Fig. 2), constrói a sua destruição. Por exemplo, em muito se assemelham as obras *Maria Lata d'Água* (Fig. 9) e *Uma palavra que não seja esperar* (Fig. 5), tanto pelas referências imagéticas quanto pela forma, em partes, empregada. Ambas negras, pintadas em preto, vestes similares, postura ereta e orgulhosa, e o movimento sugerido pela posição das pernas. Porém, a primeira, produzida pelas mãos brancas de Erbo Stenzel, reproduz e produz o discurso

vigente de sua época, o racismo e sexismo, através de uma representação que remete ao período colonial e escravista, de forma a negar à retratada qualquer possibilidade de humanidade.

Já a segunda escultura, do artista Flávio Cerqueira, reivindica a humanidade negada e constrói uma proposta de destruição dessa representação. Portanto, Flávio Cerqueira não se propõe a ressignificar esculturas racistas que estão postas, muito menos destruí-las em si; toma outro caminho. Constrói esculturas que disputam os espaços, as narrativas, a imagem, a ideia de humanidade e, com isso, segue em movimento contínuo de destruição do que está posto.

Cabe destacar que recentemente *Uma palavra que não seja esperar* (Fig. 5) compôs a exposição *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros* realizada no Instituto Moreira Salles - IMS entre os anos de 2021 e 2022, com curadoria de Hélio Menezes e Raquel Barreto. A escultura foi instalada no *hall* de entrada do prédio do IMS localizado na Av. Paulista, São Paulo, voltada para a rua, como se estivesse saindo do prédio. Como é possível visualizar no tour virtual da exposição disponível no site do IMS⁴, ao fundo da imagem se encontram escadas rolantes e, do lado direito, um pilar de sustentação com uma colagem de Janaina Vieira, intitulada *Conhecimento é a única coisa que ninguém tira de nós*, e o poema *Quando eu morrer!* de Carolina Maria de Jesus. Mais uma vez, tudo sugere movimento. Diversas vezes, em tom de denúncia, Carolina Maria de Jesus relatou a imagem de mulheres com lata d'água na cabeça em seu livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* e diz, “Eu tenho a mania de observar tudo, contar tudo, marcar os fatos” (JESUS, 2014, p. 53). Da mesma forma, Flávio Cerqueira observa tudo e, ao transformar a pele negra em bronze, conta e eterniza a história de muitas mulheres negras.

Considerações finais: Uma voz retumbante

Flávio Cerqueira é uma das muitas vozes negras que têm se erguido e ecoado na arte brasileira contemporânea. Assim como o som de uma orquestra em uma sala de concerto, sua voz preenche o vazio, as lacunas e nos envolve. Porém, dada a potência dessa voz, sua sonoridade escapa das salas fechadas das instituições de arte e consegue reverberar em outros espaços onde vozes negras também não eram permitidas falar. Em meio à branquitude ensurdecidora, Flávio Cerqueira se/nos faz ouvir. Do mesmo modo que as notas ao se projetarem para fora dos instrumentos e reverberarem em nossos corpos, os fazem vibrar, a voz de Flávio Cerqueira nos retira da inércia, convida-nos a construir em

⁴ Ver mais em: <https://ims.com.br/exposicao/carolina-maria-de-jesus-ims-paulista/>. Acesso em: 25.03.2023.

conjunto novas histórias e memórias. Através do bronze, material nobre, o artista levanta sua voz e de muitos dos seus, e a partir dela constrói a destruição do que está posto.

Diante da enorme cabeça em *Tinha que acontecer (cabeça de bandeirante)*, Flávio Cerqueira, mesmo pequenino, se faz gigante. O artista retoma a história dos bandeirantes sob perspectivas outras e reivindica sua destruição, o decapita. Ao fazê-lo, Flávio Cerqueira institui um novo paradigma, no qual, qualquer que seja a intervenção sobre a obra, preservá-la ou destruí-la, ambas corroborarão para a sua crítica. Em *Uma palavra que não seja esperar*, Flávio Cerqueira, em diálogo com a história de Ruby Nell Bridges, utiliza a representação de mulheres negras carregando objetos sobre a cabeça em funções subalternas de forma a subvertê-la e, conseqüentemente, contribui para a destruição do racismo e sexismo. Aquilo que as subalternizavam, torna-se expressão de suas humanidades.

Esse aspecto é reforçado pela cor da escultura, que, diferente da maioria das esculturas de Flávio Cerqueira, em mais de dez anos de carreira, é apresentada inteiramente na cor preta. Inserida na exposição *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros* nos remete à fala da própria Carolina que diz “Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta” (sic) (JESUS, 2014, p. 64). Por fim, assim como a epígrafe que abre este trabalho e sua autora, além do título empregado à jovem negra que se nega a esperar, Flávio Cerqueira caminha e constrói sobre este mundo.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ANTONIO, Luís; J. JÚNIOR. **Lata D'Água**. Intérprete: Marlene. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nOs-4FhBak> Acesso em: 07 ago. 2023.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Capivara, 2020.

BELTRAMIM, Fabiana. **Sujeitos iluminados: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr**. São Paulo: Alameda, 2013.

BRASIL, Eliana. **Travessia em Água pro morro: a história nos pertence**. 2021. Disponível em: <https://www.elianabrasilperformer.com.br/agua-pro-morro>. Acesso em: 24 mar. 2023.

BRIENEN, Rebeca Parker. **Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem: obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

- CAMERON, Dan. **Flávio Cerqueira**: 2009/2019. São Paulo: Ipsis Gráfica, 2020.
- CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CERQUEIRA, Flávio dos Santos. **A escultura no Flagrante da Ação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/182417>. Acesso em: 01 abr. 2023.
- COSTA, Márcia Maria da Graça. **Lugares de Memória do Bairro de Santo Amaro: A Estátua de Borba Gato**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas). Universidade Santo Amaro, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://200.229.206.179/handle/123456789/181>. Acesso em: 01 abr. 2023.
- DIAS, Nathaly. Memória, esquecimento e cidadania: Ressignificando “Água pro Morro”. **Revista Vernáculo**, [s. l.], n. 51, p. 43-59, mar. 2023. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/87222>. Acesso em: 01 abr. 2023.
- FABRE, Daniel. Catástrofe, descoberta, intervenção ou o monumento como evento. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 11, n. 21, p. 8-19, de 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/16689>. Acesso em: 10 nov. 2022.
- FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC; Annablume, 1997.
- FLECK, Débora Balzan. **Educada a suportar**: um atlas ao corpo-cariátide. 2019. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/203852>. Acesso em: 01 abr. 2023.
- GALEANO, Eduardo H. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 75-93.
- HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo**: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- MARTINS, Guilherme d'Oliveira. **Patrimônio cultural**: realidade viva. Lisboa: Fundação Manoel dos Santos, 2020.
- MENEZES, Hélio. Monumentos públicos de figuras controversas da história deveriam ser retirados? **SIM. Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 jun. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2020/06/monumentos-publicos-de-figuras-controversas-da-historia-deveriam-ser-retirados-sim.shtml>. Acesso em: 25 jun. 2020.
- MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 03 mar. 2021.

MORAES, Eduardo Jardim. A questão da brasilidade. In: MORAES, Eduardo Jardim. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: EDIÇÕES GRAAL Ltda, 1978, p. 71-110.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A travessia da Calunga Grande**: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

RAHME, Ana Maria Abrão Khoury. A derrubada de cada estátua é um apelo. **Revista ARA**, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 131-157, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/182185>. Acesso em: 06 de fev. 2022.

RIBEIRO, Darcy. **O povo Brasileiro**: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, branco e branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Veneta, 2020.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197434>. Acesso em 06 de fev. 2022.

SQUINELO, Ana Paula. **A guerra do Paraguai ontem e hoje**: Mato Grosso e Mato Grosso do Sul (1868-2003). Campo Grande: Ed. UFMS, 2015.

TELLES, Rafael. O que é e como funciona a pintura eletrostática? **Física e Cidadania**. Juiz de Fora – SP, 16 de dez. 2013. Disponível em: www.ufjf.br/fisicaecidadania/2013/12/16/o-que-e-e-como-funciona-a-pintura-eletrostatica/. Acesso em: 16 jul. 2020.