

DIREITO, ARTE E A DERRUBADA DE MONUMENTOS HISTÓRICOS: A RESSIGNIFICAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL

LAW, ART AND THE FALLEN OF HISTORICAL
MONUMENTS: THE RE-SIGNIFICATION OF CULTURAL
IDENTITY

DERECHO, ARTE Y DERRIBO DE MONUMENTOS
HISTÓRICOS: LA RESIGNIFICACIÓN DE LA IDENTIDAD
CULTURAL

SUMÁRIO:

1. Introdução; 2. Quem são nossos ancestrais e nossos heróis?; 3. Urban Fallism e a apropriação da dimensão simbólica da cidade; 4. A arte e a crise de identidade na cidade; 5. O direito à identidade cultural e a simbologia da cidade; 6. Considerações finais; Referências.

RESUMO:

O artigo, por meio de uma aproximação entre direito e arte, analisa alguns movimentos de derrubada de monumentos históricos, tais como o #RhodesMustFall e o Urban Fallism. Isso porque monumentos de cunho racista e/ou colonialista foram alvo de protestos em diversos países como a África do Sul, Bélgica, Brasil, Chile e Estados Unidos. O tema tem impacto em questões jurídicas como o direito de identidade cultural nos espaços públicos. Propor reflexões sobre tais acontecimentos de contestação dos monumentos é também revisitar o significado do patrimônio artístico-cultural enquanto ferramenta de identificação e hereditariedade, bem como na ocupa-

Como citar este artigo:

CONRADO,
Marcelo, PELISSARI,
João Paulo. Direito,
Arte e a derrubada
de monumentos
históricos: a
ressignificação da
identidade cultural.
Argumenta Journal
Law, Jacarezinho – PR,
Brasil, n. 42 2024,
p. 15-48
Data da submissão:
06/10/2023
Data da aprovação:
18/03/2024

1. Universidade Federal
do Paraná - Brasil
2. Universidade Federal
do Paraná - Brasil

ção dos espaços simbólicos das cidades. Nessa busca, o movimento já começa a ver refletido suas reivindicações, mas o fim não está próximo, uma vez que a cidade construída para atender o dominante se torna um campo de reivindicações e de embates.

ABSTRACT:

The article, through an approach between law and art, analyzes some movements to tear down historical monuments, such as #RhodesMustFall and Urban Fallism. This is because racist and/or colonialist monuments have been the target of protests in various countries, such as South Africa, Belgium, Brazil, Chile, and the United States. The issue has an impact on legal questions such as the right to cultural identity in public spaces. To propose reflections on these events of protest monuments is also to revisit the meaning of artistic and cultural heritage as a tool for identification and heredity, as well as the occupation of symbolic spaces in cities. In this search, the movement is beginning to see its demands reflected, but the end is not near, since the city built to serve the dominant becomes a field of demands and clashes.

RESUMEN:

El artículo, a través de una aproximación entre el derecho y el arte, analiza algunos movimientos para derribar monumentos históricos, como “#RhodesMustFall y Urban Fallism”. La razón es que los monumentos racistas o colonialistas han sido objeto de protestas en diversos países como Sudáfrica, Bélgica, Brasil, Chile y Estados Unidos. La cuestión incide en cuestiones jurídicas como el derecho a la identidad cultural en los espacios públicos. Proponer reflexiones sobre estos acontecimientos de protesta contra los monumentos significa también revisar el significado del patrimonio artístico y cultural como herramienta de identificación y herencia y, también, en la ocupación de espacios simbólicos en las ciudades. En esta búsqueda, el movimiento empieza a ver reflejadas sus demandas, pero el final no está cerca, ya que la ciudad construida para servir a los dominantes se convierte en un campo de demandas y enfrentamientos.

PALAVRAS-CHAVE:

Direito; arte; monumentos históricos; *urban fallism*; inclusão racial.

KEYWORDS:

Law; art; historical monuments; *urban fallism*; cultural identity.

PALABRAS CLAVE:

Derecho; arte; monumentos históricos; *urban fallism*; identidad cultural.

1. INTRODUÇÃO

O que os monumentos públicos representam sobre a nossa história? Quem são os homenageados? Essas perguntas, tão desafiadoras quanto necessárias, têm motivado reflexões aprofundadas em diversas áreas, tais como no direito, na história e na arte. Monumento, define a historiadora Françoise Choay, é “tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (CHOAY, 2001, p. 18). Nesse parágrafo inserimos uma segunda interrogação: como são nominados, do ponto de vista da legislação, os monumentos públicos?

A Lei n.º 6.454, de 24 de outubro de 1977, que dispõe sobre a denominação de logradouros, obras, serviços e monumentos públicos, proíbe, em todo o território nacional, que seja atribuído nome de pessoa viva a bem público, de qualquer natureza. Em 2013 a referida Lei foi alterada para incluir uma nova proibição. O artigo 1º passou a vigorar com a seguinte redação: é proibido, em todo o território nacional, atribuir nome de pessoa viva ou que tenha se notabilizado pela defesa ou exploração de mão de obra escrava, em qualquer modalidade, a bem público, de qualquer natureza, pertencente à União ou às pessoas jurídicas da administração indireta.

Aqui é possível extrair dois pontos centrais para orientar o enfrentamento do tema. Primeiro é o conceito de monumento trazido por Françoise Choay. Que memórias queremos construir para as gerações futuras? Consideramos como memória como o passado deve ser lembrado. O segundo ponto é a alteração trazida pela Lei n.º 12.781, de 10 de janeiro de 2013, que além da proibição que existia desde 1977, a de homenagear pessoas vivas, passou a proibir a atribuição de nomes que tenham sido notabilizados pela exploração de mão de obra escrava. A esse respeito, o Ministério do Trabalho e Emprego, por meio da Secretaria de Inspeção

do Trabalho, disponibiliza o Cadastro de Empregadores que submeteram trabalhadores a condições análogas à escravidão (BRASIL, 2023).

O cadastro, existente desde 2003 e atualizado semestralmente, é uma importante ferramenta no combate ao trabalho escravo e inclui nomes de infratores condenados com decisão administrativa irrecorrível de procedência.

Muitos caminhos poderiam ser escolhidos para a análise do tema dos monumentos, a exemplo das legislações dos Estados e Municípios sobre a nomeação de bens públicos, sua natureza jurídica e adequação. O estudo também poderia recair sobre projetos de lei em andamento. A competência, se do Executivo e/ou do Legislativo, para nominar bens públicos também é tema instigante e que inclusive já foi apreciado pelo Supremo Tribunal Federal. Em 2019, no acórdão que teve como Relator o Ministro Alexandre de Moraes, decidiu o STF que a

[...] matéria referente à ‘denominação de próprios, vias e logradouros públicos e suas alterações’ não pode ser limitada tão somente à questão de ‘atos de gestão do Executivo’, pois, no exercício dessa competência, o Poder Legislativo local poderá realizar homenagens cívicas, bem como colaborar na concretização da memorização da história e da proteção do patrimônio cultural imaterial do Município (BRASIL, 2019).

O tema também permite a investigação sobre as regulamentações existentes sobre o assunto por diversas instituições, a exemplo da Resolução nº 34/2021, que normatiza a designação de nomes de pessoas para denominar imóveis, bens públicos e espaços internos do Tribunal Regional Federal da 1ª Região.

Aqui o interesse é outro, ainda que o assunto possibilite desdobramentos por diversas perspectivas, tais como as mencionadas acima, todas oportunas e relevantes. Partimos da ideia de que proibir a homenagem de bens públicos a pessoas que tenham se notabilizado pela defesa ou exploração de mão de obra escrava é um avanço – sem dúvidas –, mas é necessário também olhar por outros vieses. E isso significa pensar em meios de homenagear, por exemplo, aqueles que foram vítimas das referidas explorações. Seus nomes deveriam ser lembrados.

Negros, povos indígenas, periféricos, minorias e vulneráveis devem ser reconhecidos ao se atribuir nomes a monumentos. É claro que as homenagens não deveriam ficar restritas às vítimas de exploração de mão de

obra na condição análoga à escravidão. Em outras palavras, as reflexões sobre a nomeação de bens públicos não podem ficar adstritas as duas hipóteses de proibições expressas na lei. É preciso um olhar mais amplo e atento para o reconhecimento da paridade racial nos monumentos por meio de ações afirmativas, ou seja, políticas sociais de combate a discriminações raciais.

O IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, divulgou em dezembro de 2023 os dados do Censo 2022 sobre a composição da população brasileira. No Brasil há 45,3% da população que se declara parda, quantidade superior aos que se declaram brancos, que é de 43,5%. E 10,2% da população se declara preta (IBGE, 2023). A conclusão, portanto, é de que os negros são maioria no Brasil. Com bases nessas informações demográficas, como a população está representada nos monumentos?

Um estudo realizado na cidade de São Paulo e divulgado pelo jornal Folha de S. Paulo em fevereiro de 2023 afirma que “das 210 obras em homenagem a pessoas na capital paulista, 74% relembram pessoas brancas e apenas 5,5% retratam figuras negras, cenário que pouco reflete a composição racial de São Paulo” (ROCHA, 2023). Na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (2023) existe um projeto em andamento para inauguração de monumentos em homenagem a pessoas pretas, inclusive com a participação popular para escolha dos nomes, todavia ainda estamos muito distantes da necessária inclusão cultural racial com atribuição de nomes em monumentos.

No combate à discriminação e ao racismo, Abdias Nascimento foi uma figura relevante. Em 28 de maio de 1998 ele fez um discurso no Senado Federal. Abdias foi senador, deputado federal, ator, poeta, escritor, artista visual, dramaturgo, professor universitário e ativista dos direitos humanos das populações negras brasileiras. Naquele discurso Abdias Nascimento afirmou que “[...] nossa luta deve ser solidária, tolerante e aberta a todos os que combatem a discriminação e o racismo. Invariavelmente, encontramos companheiros brancos e negros nessa mesma batalha. Nós não queremos construir uma sociedade de negros contra brancos, ou vice-versa, mas sim de todos” (SENADO FEDERAL, 1998).

Em 2022 o MASP realizou a exposição *Abdias Nascimento: um artista panamefricano*, com 61 obras do artista produzidas entre 1968 até 1998. Abdias faleceu em 2011. Em 2024 teve seu nome inscrito no Livro dos He-

róis e Heroínas da Pátria, depositado no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, em Brasília, por meio da Lei nº 14.800, de 8 de janeiro de 2024. Sobre a carreira artística de Abdias e a defesa da arte produzida por artistas negros é importante trazer algumas informações da exposição realizada pelo MASP:

O artista pintou sua primeira tela no Rio de Janeiro, em 1968, quando foi decretado o Ato Institucional n. 5, no auge da ditadura civil-militar brasileira. Nesse mesmo ano, diante do acirramento da perseguição e da censura a produções artísticas engajadas politicamente, Nascimento se autoexilou nos Estados Unidos. A essa altura, ele já era um nome conhecido no Brasil, tendo participado da formação da Frente Negra Brasileira (FNB), a mais importante organização do movimento negro na primeira metade do século 20, e da fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN), uma radical experiência de dramaturgia no país, nos anos 1940. No campo das artes visuais, em 1955, Nascimento coorganizou o famoso concurso Cristo de cor, para a representação em pintura de um Jesus negro, além de criar o Museu de Arte Negra (MAN), na década de 1950. No Brasil, seu excepcional trabalho artístico ainda merece maior atenção, e essa é a justificativa deste projeto (BRASIL, 2022).

Por dizer respeito às pessoas negras e o direito de representação nos monumentos o itinerário do texto será direcionado para a África do Sul, sua cultura e ancestralidade. A linha do tempo percorrida será do passado, em especial o passado recente para, assim, evidenciar horizontes que possam nos direcionar para o futuro e a possibilidade de inclusão racial nos monumentos históricos.

2. QUEM SÃO NOSSOS ANCENTRAIS E NOSSOS HERÓIS?

*Um novo dia amanhece em nossa terra
Inspirando vida para a criação do homem
Guardando tesouros de beleza dados a todos
O sonho africano que toca a alma de todos
Nossa pátria, nosso lar.¹*
(Africa is Where my Heart Lies – Miriam Makeba)

Em 2000, quando a cantora e ativista pelos direitos civis sul-africana Zenzile Miriam Makeba cantou os versos da canção “Africa is Where

my Hearts Lies”, a África do Sul celebrava seis anos do fim do regime do *apartheid*. Makeba nasceu em março de 1932, na cidade Johannesburgo, 16 anos antes da implementação do regime, mas já vítima da herança colonial. Filha de uma empregada doméstica, perdeu o pai aos 5 anos e com apenas 18 dias de vida passou 6 meses na prisão, acompanhando a mãe encarcerada por produzir clandestinamente *umqonbothi*, uma cerveja tradicional dos Zulos. A época, “os negros sul-africanos eram proibidos de comercializar bebidas alcoólicas desde o ‘Ato do Licor’ de 1927” (MORENO, 2019, p. 29).

Quando criança, Makeba cantava na igreja e depois começou a ajudar a mãe a prestar serviços domésticos. Sua carreira musical deslançou ao se juntar a banda *Manhattan Brothers* em 1954, ganhando mais espaço no cenário cultural do país, momento em que conheceu Nelson Mandela. Makeba também atuava e inclusive atendeu ao Festival de Cinema de Veneza de 1959, na Itália, em virtude de sua participação no filme *Come Back Africa* que recebeu o Prêmio de Escolha da Crítica naquele ano. O filme fazia fortes críticas ao *apartheid* e o governo da África do Sul não aplaudiu Makeba.

O regime a manteve longe de sua terra natal. Makeba descobriu ser apátrida quando tentou voltar para a África do Sul para o velório de sua mãe e percebeu que seu passaporte havia sido cancelado. Além da mãe, Makeba havia há pouco perdidos dois membros da família no massacre de Sharpeville em 1960, por protestarem contra a Lei do Passe, que obrigava os negros a apresentarem um passaporte para se locomover dentro da África no Sul.

No exílio, Makeba não se calou.

Eu pergunto a você e a todos os líderes do mundo: vocês agiriam de maneira diferente? Vocês ficariam calados e não fariam nada se estivessem em nosso lugar? Vocês não resistiriam se no seu país os direitos fossem negados porque a cor da sua pele é diferente da dos governantes e se você fosse punido até mesmo por pedir igualdade? Eu apelo a você e a você, a todos os países do mundo, para fazerem tudo que estiver ao seu alcance para impedir a tragédia que está por vir. Eu apelo a vocês para que salvem as vidas de nossos líderes, tirem das prisões todos aqueles que nunca deveriam estar lá. (Discurso de Makeba na Assembleia Geral da ONU – 09 de

março de 1964).²

Em visita a diversos países na África e Europa, a ativista e artista, que já havia conquistado um Grammy, denunciava a segregação do regime do *apartheid* e pedia sanções contra o governo sul-africano. Por mais de uma vez fez denúncias da violência do *apartheid* na ONU bem como em visitas a países africanos. Como consequência, teve suas músicas proibidas em sua terra natal por quase 30 anos. Nos EUA, se aproximou do movimento *Black Panther*, inclusive se casou com o líder Stokely Carmichael. O casamento chamou a atenção do governo estadunidense, que passou a vigiá-la para então proibir seu retorno ao país. Makeba se mudou para Guiné, onde viveu 15 anos. Em 1985, perdeu a única filha.

A ativista só voltou para a África do Sul em 1990, após um apelo de Nelson Mandela. Juntando mais de 30 anos no exílio, Makeba retorna à sua terra mãe, onde foi recebida por uma multidão e performou a música *Nkosi Sikelel' iAfrika* (Deus abençoe a África).

A escolha de como cantar e se apresentar tornou-se emblemática, demonstrando um entrelaçamento constante entre a arte e a militância. Por outro lado, seu envolvimento com países africanos recém-independentes transformou-a em uma espécie de símbolo do continente, o que lhe valeu o epíteto de “Mama África”, que a acompanhou até seu último show em 2008 (MORENO, 2019, p. 115).

“Mama África” se juntou aos seus ancestrais em 09 de novembro de 2008, mas a luta pelo fim da segregação continuou. O *apartheid* teve seu fim no papel em 1994, mas a mão do colonizador não deixou a “nação arco-íris” da noite para o dia.

Makeba é uma das tantas vítimas da segregação racial, mas também representa o espírito de luta social dos sul-africanos. Sua arte que celebra a cultura africana, sua imagem nos palcos – uma mulher preta que se apresentava em espaços brancos sem esconder sua identidade – e seus discursos políticos antirracistas não agradavam os ideais colonizadores. Sua identidade social foi repreendida, sua arte censurada e sua presença negada. Em seu lugar, a África do Sul elevou totens que representavam os alvos de Makeba, os opressores da herança e da memória sul-africana.

O *apartheid* assegurou a dominância colonial branca nos espaços públicos, nas universidades e nas arquiteturas das cidades. A queda do re-

gime em 1994 não foi o bastante para derrubar esses espaços segregados, então a “queda” passou a ser literal. O movimento que se tornou conhecido inicialmente como *Rhode Must Fall* e depois, no cenário internacional, como *Urban Fallism*, (“derrubacionismo urbano”, em tradução literal), surgiu não só porque a presença do opressor nos espaços públicos passou a ser contestada, mas também pela falta de autorreconhecimento de pessoas historicamente marginalizadas em espaços que também lhes pertencem. O *Urban Fallism* nasce das minorias, marginalizadas e oprimidas.

Nós concebemos “urban fallism” como a constatação, transformação e destruição de monumentos públicos pela minoria, grupos cívicos marginalizados e/ou oprimidos nas cidades diversificadas social, política e etnicamente. Argumentamos que o ‘urban fallism’ contemporâneo é uma forma de iconoclastia política que ataca símbolos que reforçam o racismo, a opressão, a discriminação e a intolerância, buscando a transformação da cidade em um lugar de heterogeneidade, igualdade e justiça social³ (FRANK; RISTIC, 2020, p. 556).

A lembrança do colonizador nos monumentos públicos, nome de ruas e edifícios, é uma constante lembrança de que a segregação ainda faz parte do cotidiano dos sul-africanos. Assim como o mito da democracia racial no Brasil, a África do Sul também passou por uma tentativa de abrandamento do racismo estrutural através da construção de um imaginário em que todos os cidadãos da nação multirracial convivem em harmonia (“Rainbow Nation”).

Depois de duas décadas do fim do *apartheid*, estudantes da *University of Cable Town* (UCT) levantaram críticas ao Congresso Nacional da África “e as suas promessas de transformação, e à ideia de ‘Rainbow Nation’ sul-africana, uma democracia ‘multirracial’ com igualdade e direitos para todos” (DANIEL; MILLER, 2022, p. 139).

Após 1994, sofremos uma lavagem cerebral com a ideia de “nação arco-íris”. O que está claro é que vivemos em uma África do Sul pós-*apartheid*, onde a desigualdade, o racismo, a supremacia branca capitalista e o patriarcado continuam a oprimir a população negra no país. O movimento surge do sentimento de desespero, raiva e frustração, dado o estado de coisas no país⁴ (NDELU, 2017, p. 62).

Essas críticas ao discurso político adotado pela África do Sul que,

como no Brasil, serve a manutenção do privilégio branco, foi o fomento que levou o estudante da UCT Chumani Maxwele a realizar protestos que se transformaram no estopim para o início de um dos movimentos decoloniais mais importantes da história recente, o #RhodeMustFall (#RMF).

No dia 09 de março de 2015, Chumani Maxwele se dirigiu à estátua de bronze de Cecil Rhodes, um dos arquitetos do regime do *apartheid* e, após exortar “*Where are our heroes and ancestors?*”, jogou um balde de excrementos no monumento. O gesto foi direcionado ao poder simbólico que a estátua carregava

Esse movimento não se trata apenas da remoção de uma estátua. A estátua tem grande poder simbólico – é um monumento que glorifica um homem que foi inegavelmente racista, imperialista, colonialista e misógino. Ela fica no centro do que é supostamente a “maior universidade da África”. Essa presença, que representa a história da desapropriação e exploração dos negros da África do Sul, é um ato de violência contra estudantes, trabalhadores e funcionários negros. A estátua é, portanto, a perfeita personificação da alienação negra e do enfraquecimento nas mãos da cultura institucional da UCT (University of Cape Town – Universidade da Cidade do Cabo) e foi o ponto de partida desse movimento. A remoção da estátua não será o fim desse movimento, mas ao contrário, o início da descolonização da universidade⁵ (#RHODESMUSTFALL MISSION STATEMENT, 2015).

A revolta performada na estátua de Cecil Rhodes foi contra o que ela representava: o racismo, imperialismo, colonialismo e a misoginia que a África do Sul herdou do *apartheid*, e não contra a arte em si, obviamente. “O protesto envolveu ocupação, apropriação, modificação e transformação da estátua de Rhodes por práticas espaciais criativas temporárias, tais como apresentações e diálogos no site [...]”⁶ (FRANK; RISTIC, 2020, p. 553).

O movimento, em sua declaração de missão, anuncia que seus emblemas se centralizam na desumanização e na dor das pessoas pretas. A definição de “preto” adotada inclui todas as pessoas racialmente oprimidas pela cor. Essa identidade política é assumida pelo movimento não com o intuito de desconsiderar as diferenças existentes entre as pessoas, mas pelo contrário, para questioná-las: identificar suas raízes nas táticas de divisão e conquista da supremacia branca e agir em unidade para al-

cançar a libertação coletiva (#RHODESMUSTFALL MISSION STATEMENT, 2015). O movimento também não excluiu pessoas brancas de participação, mas defendeu que sua atuação se dê em solidariedade e atos de conscientização dentro de suas próprias comunidades, sendo crucial “que esse movimento flui da dor e das vozes negras continuamente ignoradas e silenciadas”⁷ (não paginado).

Além disso, o movimento abraçou uma abordagem interseccional. “A abordagem interseccional ao nosso negrume leva em consideração que nós não somos apenas definidos pelo nosso negrume, mas de que alguns de nós somos também definidos pelo nosso gênero, nossa sexualidade, nossa aptidão física, nossa saúde mental e nossa classe, entre outras coisas”⁸ (#RHODESMUSTFALL MISSION STATEMENT, 2015, não paginado). A interseccionalidade contemplada pelo movimento evoca uma multiplicidade de identidades, lutas e narrativas num espaço político equitativo (NDELU, 2017, p. 62).

A estátua tem grande poder simbólico; ela glorifica um assassino em massa que explorou a mão-de-obra negra e roubou a terra de povos indígenas. A sua presença apaga a história negra e é um ato de violência contra estudantes, trabalhadores e funcionários negros – por “negros” entenda-se todas as pessoas de cor. A estátua foi, portanto, o ponto de partida desse movimento. Sua remoção não marcará o fim, mas o começo do longo processo atrasado de descolonização dessa universidade⁹ (#RHODESMUSTFALL MISSION STATEMENT, 2015).

O movimento reivindicou, dentre tantas ações voltadas à luta antirracista e decolonial, a remoção de todas as estátuas e placas no campus da UCT celebrando supremacistas brancos, a renomeação de edifícios e estradas e a substituição de obras de arte que exotizam a experiência negra apresentadas sem contexto, por obras produzidas por artistas negros. “Os estudantes tentaram, assim, transformar o espaço universitário, que consideravam discriminatório e opressivo, num espaço social e inclusivo” (DANIEL; MILLER, 2022, p. 143).

Não demorou muito, graças em parte a propagabilidade que a discussão tomou nas redes sociais, para que a hashtag #RhodeMustFall ultrapassasse os limites da África do Sul e tomasse corpo como movimento social no resto do mundo. Cidades dos Estados Unidos, Bélgica, Chile,

Brasil e de tantas outras nações passaram a ser palco de manifestações contrárias a presença de monumentos que exaltavam figuras contestadas. “Isso desencadeou movimentos Fallist em cidades de todo o mundo que ‘miraram’ em monumentos no espaço público como um meio de chegar a um acordo com as injustiças sociopolíticas globais”¹⁰ (FRANK; RISTIC, 2020, p. 553).

Ao invés de tentar excluir “outros” através do apagamento de seu patrimônio, a demolição ou modificação de monumentos tem a ver com a luta pela inclusão e coexistência de múltiplas narrativas do passado, incorporando a diversidade e a pluralidade de opiniões. É uma luta urbana pela cidade como um lugar de civilidade e democracia¹¹ (FRANK; RISTIC, 2020, p. 557).

O *Urban Fallism* se estendeu a figuras históricas ligadas ao período da escravidão, imperialismo, segregação racial e regimes autoritários. Nos EUA, o movimento “Black Lives Matter” impulsionou uma série de manifestações que resultou na derrubada de estátuas de figuras como Cristóvão Colombo e de líderes e soldados confederados.

O movimento gerou debates nas redes sociais, nas academias e na imprensa, especialmente em relação à representação histórica e cultural nos espaços públicos, mas também sobre como os governos e sociedades devem lidar com figuras históricas controversas.

A pesquisadora brasileira Thabata Dias Haynal analisou em sua dissertação (2023) o discurso da imprensa, com foco no jornal “Folha de S. Paulo”, no que diz respeito ao derrubacionismo de monumentos racistas e colonialista. Em sua pesquisa, Haynal identificou o dissenso entre as publicações no jornal que, na defesa ou não da permanência dos monumentos, se valeram de argumentos como reparação e revisionismo histórico, promoção da democracia e lugares de memória, dentre outros.

A questão da preservação histórica foi um aporte argumentativo bastante utilizado, visto as “numerosas reações contrárias que viram nessas iniciativas iconoclastas a conjunção de vários riscos a uma verdadeira compreensão do passado” (AVELAR, 2022, p. 138) e que também gerou dissenso. O argumento de historiadores favoráveis à manutenção dos monumentos preconiza “que a derrubada de estátuas impossibilita, em vez de estimular, uma adequada interpretação dos nossos tantos passados traumáticos” (p. 138).

[Por outro lado], os que defendem ou minimizam as memórias monumentalizadas do escravismo colonial o fazem também alicerçados em uma perspectiva presente, ou seja, é deste tempo de que falam e emitem suas considerações e juízos sobre o passado. Esses “guardiões do consenso histórico” recortam acontecimentos, privilegiam certos atores e modulam suas interpretações sobre as experiências pretéritas sem admitir que se trata de escolhas que não estão, portanto, imunes a releituras e à própria passagem do tempo (AVELAR, 2022, p. 152).

O discurso da imprensa e os debates nas redes sociais e nas academias foram acalorados, em parte porque a manutenção ou remoção das estátuas se tornou um discurso instrumentalizado por agendas políticas em ambientes já altamente polarizados. Para o bem ou para o mal, os monumentos e a ocupação do espaço público se tornaram objetos de discussão e despertou, em pessoas até então alheias, o interesse pelo patrimônio artístico-cultural, direito à identidade cultural e a promoção da democracia através da representatividade e estética urbana.

No Brasil, mesmo diante de tamanho dissenso, o movimento seguiu o foco da luta antirracista e abraçou a memória da população indígena, reconhecendo a dor do genocídio de seus antepassados e do seu apagamento histórico. A interseccionalidade com o movimento feminista, movimento LGBTQ+, artistas, intelectuais, dentre outros, fez com que o movimento tomasse corpo no Brasil e invadisse locais além das ruas e das universidades, chegando à literatura, música, cinema, e enfrentando os símbolos das cidades.

3. URBAN FALLISM E A APROPRIAÇÃO DA DIMENSÃO SIMBÓLICA DA CIDADE

Sem surpresas, o *Urban Fallism* tem as cidades como seu palco. As cidades modernas baseadas na fórmula do consumo exprimem com rigor as divisões sociais e a rejeição dos proletariados dos centros para as periferias, além das novas misérias daí oriundas: “a miséria do habitat, a miséria do habitante submetido a uma cotidianidade organizada (na e pela sociedade burocrática de consumo dirigido)” (LEFEBVRE, 2001, p. 138).

Assim, quando movimentos sociais decoloniais, como o *Urban Fallism*, buscam o reconhecimento de sua individualidade, de sua represen-

tação nos centros urbanos, estão se empenhando para ocupar espaços dominados pela elite nos centros de poder. Na análise da cidade de Paris pós-industrial, Lefebvre (2001, p. 23) pontua: “Como democracia urbana ameaçava os privilégios da nova classe dominante, esta impediu que essa democracia nascesse. Como? Expulsando do centro urbano e da própria cidade e o proletariado, destruindo a ‘urbanidade’”.

A expulsão do proletariado não é só física, é também simbólica. O simbolismo do monumento que homenageia um opressor no centro de uma cidade é uma escolha do Estado: tanto em levantar o monumento, quanto em mantê-lo no espaço público. É como a classe dominante recebe os rejeitados que chega ao centro, lembrando-os das violências passadas, servindo de aviso da sua extensão destrutiva com aqueles que desafiam sua posição.

Os movimentos de ocupação das cidades – que já ocorrem desde bem antes do *Urban Fallism* e que lhe deram suporte – buscam “ser alguém” em cidades projetadas para serem meros “consumidores”. “De forma persistente – mas muitas vezes sutil – insiste-se em uma desvalorização do público como espaço de encontro de todos e para todos os que habitam a cidade” (TITTONI; TIETBOEHL, 2020, p. 6).

Aliada à sensação de que o espaço público “é de ninguém”, desponta um afeto ligado aos movimentos de ocupação que diz respeito a um “cansaço de ser ninguém”. Ser ninguém, nesta situação, se refere a jogos de verdade que reduzem os sujeitos da cidade à condição de meros consumidores. Frente à transformação dos espaços e à mercantilização dos modos de viver, a atitude de ocupar a rua, ao pautar a necessidade de invenção de novos comuns, parece sinalizar este cansaço desses sujeitos colocados em “posições ninguém” (TITTONI; TIETBOEHL, 2020, p. 8).

O “cansaço de ser ninguém” na própria cidade levou a união em torno de movimentos de ocupação das cidades, até porque, muito antes da cidade do hoje, “as lutas de facções, de grupos, de classe, reforçam o sentimento de pertencer. Os confrontos políticos entre um ‘*minuto popolo*’ o ‘*popolo grasso*’, a aristocracia ou a oligarquia, têm a cidade por local, por arena” (LEFEBVRE, 2001, p. 13).

E, nesse ponto, é possível entender por que o *Urban Fallism* teve a cidade como cenário: os estudantes da UCT ao se voltarem contra a es-

tátua de Cecil Rhodes estavam enfrentando o poder simbólico que ela carregava. Quando a luta ultrapassou os muros da universidade, foi fácil identificar aonde ela chegaria: à dimensão simbólica das cidades. Essa dimensão engloba “os monumentos, como também os vazios, praças e avenidas, simbolizam o cosmos, o mundo, a sociedade ou simplesmente o Estado” (LEFEBVRE, 2001, p. 70).

Como bem pontua Riegl (2014), monumentos, englobados pela dimensão simbólica, podem ser entendidos como “uma obra criada pela mão do homem e elaborada como objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos)”. Nas palavras do Professor de direito constitucional da University of Texas Law School, Sanford Levinson (2018, p. 5), “todos os monumentos são esforços para, da sua maneira, parar o tempo”.¹²

Há, portanto, uma escolha presente e de projeção futura na formação simbólica da cidade. É dizer que, ao optar por erguer ou manter um busto de uma personalidade contestada no centro da cidade, o poder público escolhe que aquela memória será lembrada e estará presente no futuro, ainda que seja construída em cima da dor de povos historicamente excluídos. É uma forma de segregar sem carregar o peso da palavra.

Os poderes públicos, num país democrático, não podem decretar publicamente a segregação como tal. Assim, frequentemente, adotam uma ideologia humanista que se transforma em utopia no sentido mais desusado, quando não em demagogia. A segregação prevalece mesmo nos setores da vida social que esses setores públicos regem mais ou menos facilmente, mais ou menos profundamente, porém sempre (LEFEBVRE, 2001, p. 98).

Assim, ao desafiarem o simbólico da cidade, o *Urban Fallism* arrisca subverter a hegemonia concreta e abstrata dos signos e retratos da cidade, uma vez que “os movimentos de ocupação do espaço público apontam para uma ética do comum (tensionando a ética do privado), onde a diversidade pode ter expressão e criar espaços não ‘de ninguém’, mas que se pretendem ‘de todos’” (TITTONI; TIETBOEHL, 2020, p. 9), não se prendendo a uma ocupação meramente visual do espaço simbólico, mas se voltando a segregação que há tempos impera nessa dimensão. “Os valores incorporados nos monumentos [públicos] são entendidos simultaneamente

*como símbolos de orgulho por um grupo e como lembretes da opressão sistemática de diferentes povos.*¹³ (LEVINSON, 2018, p. 130).

A conquista dessa dimensão foge à individualidade, atraindo o público ao protagonismo da cidade com ideal de mudanças, de uma cidade simbolicamente integrada com seus habitantes. Jamais podemos esquecer que a cidade “sempre teve relações com a sociedade no seu conjunto, com sua composição e se funcionamento, com seus elementos constituintes [...], com sua história. Portanto, ela muda quando mudar a sociedade no seu conjunto” (LEFEBVRE, 2001, p. 51).

Sem embargos, o poder simbólico e a presença da arte despertam percepções: de beleza, de abandono, de segregação, de respeito, de curiosidade. Cada monumento, cada arte espalhada pelos centros urbanos, faz dali um ponto marcado no mapa, nem que seja ao menos de referência, de encontro. E isso é devido em parte a própria construção relacional entre o humano e arte, fundada desde criança em mundos imaginativos, criativos e lúdicos. O ser humano, além das necessidades sociais, possui necessidades específicas, “que não satisfazem os equipamentos comerciais e culturais que são mais ou menos parcimoniosamente levados em consideração pelos urbanistas” (LEFEBVRE, 2001, p. 105). É a

[...] necessidade de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas. Através dessas necessidades específicas vive sobrevive um desejo fundamental, do qual o jogo, a sexualidade, os atos corporais tais como esporte, a atividade criadora, arte e o conhecimento são manifestações particulares e momentos, que superam mais ou menos a divisão parcelar dos trabalhos. Enfim, a necessidade da cidade e da vida urbana só se exprime livremente nas perspectivas que tentam aqui se isolar e abrir os horizontes (LEFEBVRE, 2001, p. 105).

A cidade que o Urban Fallism busca é uma cidade de “alguéns”, do público, de símbolos representativos, através da ocupação de espaços marcados pela presença constante – material e imaterial – de um poder que limita a democracia urbana. A ocupação da dimensão simbólica e a presença de uma arte representativa na cidade é um dos caminhos que o movimento traça para a concretude da urbanidade.

4. A ARTE E A CRISE DE IDENTIDADE NA CIDADE

Durante o ápice do *Urban Fallism*, muitos questionavam o porquê de os monumentos públicos serem o alvo mais exposto do movimento, o porquê de a arte ser um ponto de descontentamento tão grande. Essas perguntas são válidas, mas a observação da história da arte, dos movimentos artísticos e da relação entre arte e poder levam a crer que, talvez, a pergunta mais sensata seria: por que não, a arte?

A arte, como bem pontua a Filósofa Martha Nussbaum (2015), possui, junto das humanidades, suas próprias competências: “a capacidade de pensar criticamente; a capacidade de transcender os compromissos locais e abordar as questões mundiais como um ‘cidadão do mundo’ e por fim a capacidade de imaginar com simpatia a situação difícil em que o outro se encontra”.

Os movimentos derrubacionistas, como já apontado, possuem uma frente muito mais ampla que a desenhada nas redes sociais e noticiários: as práticas performáticas nas cidades contestavam não só a presença quase exclusiva de uma só feição nos monumentos públicos, mas a trajetória uniforme que mantém um ideal de identidade e cultura nacional que segrega espaços e sufoca a memória daqueles que sistematicamente assistem a sua cultura sendo classificadas como exótica, como forasteiros em sua própria terra. E talvez seja esse o sentimento que o colonizador nunca deixou de fomentar nas cidades: o do não pertencimento.

A percepção do “não pertencimento” é feroz. Ela agride as relações sociais, vicia o processo de união e convivência das diversas identidades que formam o estado democrático plural e exclui do campo de visão a presença da identidade cultural e da memória dos povos histórica e sistematicamente renegados. E essa é uma das razões de a arte estar nesse “campo de batalha” na arena da cidade, não só por ela ser uma ferramenta naturalmente contestatória, crítica, mas por ela permitir transcender a matéria, a dor. A apropriação do espaço pela arte é um movimento de “não resignação”:

Necessária como a ciência, não suficiente, a arte traz para realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama fruição. Além do mais, e sobretudo, a arte restitui o sentido da obra; ela oferece múltiplas figuras de tempo e de espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra. A música mostra apropriação do tempo, a pintura escultura,

a apropriação do espaço (LEFEBVRE, 2001, p. 116).

E essa irrisignação é pungente. A arte é desde a infância um lugar relativamente seguro para se expressar, caminhar e ocupar. Uma criança é livre para desenhar e contar seu futuro, seus sonhos, sem a limitação que a brutal realidade impera: “As artes levam-nos à dimensão estética da existência e – conforme o adágio que diz que a natureza imita a obra de arte – elas nos ensinam a ver o mundo esteticamente” (MORIN, 2003).

Como testemunhou bell hooks (2017):

[...] ao escrever várias histórias sobre o eu em mim e ao contá-las em livros e em sessões de terapia, meu espírito ferido começou a cicatrizar. O assassinato da alma que sentia quando criança já não era a marca do meu ser; ao contar histórias, entrei em uma zona redentora. Adentrei um mundo de recuperação da alma. Aos poucos, eu pegava os cacos de minha psique e os juntava novamente, criando no processo histórias novas e diferentes – contos libertadores.

Por isso é fácil entender um dos porquês dos movimentos decoloniais verem no grande universo das artes um espaço a ser ocupado: A arte não só transcende a ignorância humana, ela permite sonhar. “Na cultura do dominador, matar a imaginação serve como meio de reprimir e conter todo mundo dentro dos limites do *status quo*” (HOOKS, 2017), uma vez que “a imaginação é uma das formas mais poderosas de resistência que pessoas oprimidas e exploradas podem usar e usam” (HOOKS, 2017).

Como diz Morin (2003), “em toda grande obra, de literatura, de cinema, de poesia, de música, de pintura, de escultura, há um pensamento profundo sobre a condição humana”. Esse pensamento profundo sustenta a crença na arte como libertação. Desse modo, quando estudantes da UCL derrubam a estátua de Cecil Rhodes, eles trazem a condição humana para o primeiro plano e desafiam o poder simbólico de violência que aquela representação monumental traduz.

Colocando em palavras diretas: A arte já faz parte dos momentos de libertação da dor, dos momentos íntimos de sonhos e de união de pessoas, sendo bastante natural, e esperado, que movimentos decoloniais buscassem na representação da arte um ponto de mudança, de ruptura com um sistema segregador, porque na arte isso já foi possível.

É também natural a ligação íntima entre os direitos humanos e o direito à memória e à identidade cultural, justamente pelo cerne do seu

nascimento. Reclamar a mudança de *status quo* é atrair a atenção e a ira de quem ocupa os lugares de poder, havendo assim necessidade de proteção desses direitos frente ao autoritarismo.

[...] o nacionalismo agressivo precisar anestesiá-la a consciência moral; portanto, precisa de pessoas que não reconhecem o indivíduo, que repetem o que o grupo diz, que se comportem e vem o mundo como burocratas dóceis. A arte é uma grande inimiga da estupidez, e os artistas (a não ser que se estejam completamente intimidados e rompidos) não são servos confiáveis de nenhuma ideologia, mesmo que ela seja basicamente boa – eles sempre pedem que a imaginação ultrapasse seus limites habituais e veja o mundo de novas maneiras (NUSSBAUM, 2015).

Não à toa, a arte foi perseguida por totalitaristas. Hitler qualificou como degenerada a arte moderna, queimou livros, destruiu esculturas e fechou a Bauhaus. No Brasil, as primeiras legislações federais voltadas à arte e cultura surgiram durante o Governo Vargas na década de 1930, especialmente durante o Estado Novo. A ditadura militar brasileira não economizou em homenagens a líderes e apoiadores do regime em espaços públicos.

A derrubada de monumentos públicos não se iniciou em 2015 na África do Sul. Na verdade, por muito tempo, diversos monumentos caíram acompanhando o autoritarismo e trocas bruscas de poder, como a derrubada dos símbolos Czaristas na Revolução Russa e depois a queda de monumentos soviéticos com o fim da URSS, a queda das estátuas que exaltavam o nazismo na Alemanha e a destruição das estátuas de Buda de Bamiã, no Afeganistão, por ordem do governo talibã em 2001.

Sanford Levinson dedicou um livro à análise de derrubacionismo de monumentos. O livro “*Written in Stone: Public Monuments in Changing Societies*” possui foco nos EUA e na Europa e aborda de forma interessante a diferença entre as movimentações derrubacionistas. Sua primeira publicação foi em 1997 e o objeto principal de estudo foi a queda de monumentos durante períodos de quebra do *status quo* de uma forma mais sistemática, como a deposição de um governo ou troca de regimes. O Professor, entretanto, revisita a obra em 2018, apontado a questão da “guerra cultural”, as motivações dos movimentos contemporâneos e faz novos apontamentos, com foco nos movimentos pós #RhodeMustFall.

Levinson começa esse novo capítulo reconhecendo a multiculturalidade, multinacionalidade e percalços identitários dos povos em nações que possuem histórico de segregação. Ou seja, de início, já há uma atenção primária ao movimento e não ao protecionismo patrimonial das obras de artes. Ao dividir da opinião do colunista do Washington Post, E. J. Dione, sobre a remoção de estátuas confederadas nos EUA, o livro aponta como os sentimentos nacionalista enraizados no sistema de valores culturais estadunidense impede uma leitura mais crítica de sua história e formação dos mitos da nação:

As batalhas pelos monumentos Confederados, em Charlottesville e em outros lugares, refletem a nossa dificuldade em reconhecer que esses memoriais são menos marcos históricos do que declarações políticas. Muitos foram erigidos explicitamente em apoio a Jim Crow e implicitamente para negar a verdade de que a causa Sulista na Guerra Civil foi construída em torno da defesa da escravidão. Derrubá-los é um ato de reconhecimento do que a história ensina, não uma erradicação do passado¹⁴ (DIONNE JR., 2017, não paginado).

A diferença, como visto, entre o movimento *Urban Fallism* dos derubacionismos passados está longe de ser estreita: tomando o Brasil como exemplo, é possível se recordar que havia turbulência política à época do ápice do movimento, o que não é novidade no Brasil, mas não a ponto de ruptura da ordem político-social como foi identificado nos derrubacionismos anteriores. Isso porque, no *Urban Fallism* a vontade de modificar o semblante da cidade não vem por ordem superior hierárquica na conjuntura de dominar e subordinar o poder simbólico, vem de baixo para cima, vem de grupos sociais e politicamente excluídos. É uma inversão do polo, das conjunturas e do fim buscado.

Os monumentos, os nomes das ruas, de praças, os bustos nas entradas de prédios públicos não estão ali por obra do acaso: Quem ocupa o poder decidiu o que colocar, onde colocar e porque colocar. “Os políticos têm seu sistema de significações – as ideologias – que permitem subordinar a suas estratégias, os atos e acontecimentos sociais que são por eles influenciados” (LEFEBVRE, 2001, p. 111). Confrontar a presença de um monumento público não é uma resistência a um bem artístico, muito longe disso, é um exercício democrático de questionar a decisão política tomada.

Na sociedade moderna o estado subordina a si os seus elementos e materiais, entre os quais a cidade. Todavia, esta continua a ser uma espécie de subsistema no sistema total, filosófico-político, com o sistema das necessidades, o dos direitos e deveres, o sistema da família dos estados (profissões, corporações), o da arte e da estética etc. (LEFEBVRE, 2001, p. 39).

As obras de arte da cidade, sem dúvidas, refletem a gana de seus administradores, mas a mudança agora requerida não tem por objeto a mera disposição aparente de quem controla as estruturas de poder, mas sim enfrentar essas estruturas de poder. É a imaginação de pessoas historicamente oprimidas de uma polis onde elas se sintam pertencidas, finalmente tomando forma.

Necessária como a ciência, não suficiente, a arte traz para realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama fruição. Além do mais, e sobretudo, a arte restitui o sentido da obra; ela oferece múltiplas figuras de tempo e de espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra. A música mostra apropriação do tempo, a pintura escultura, a apropriação do espaço (LEFEBVRE, 2001, p. 116).

A arte resgata o valor da obra e da própria produção de cidade, pois a “a cidade é obra a ser associada mais com obra de arte do que com simples produto material” (LEFEBVRE, 2001, p. 52). Como já dito, a cidade muda quando a sociedade em seu conjunto muda e “se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres os humanos, mais do que uma produção de objetos” (2001, p. 52).

A restituição do sentido da obra passa pela arte, passa pela ocupação da dimensão simbólica da cidade, passa pelo lúdico, pela imaginação, porque, acima de tudo, esse resgate se dá no ânimo comunitário e na construção de relações humanas que serão reproduzidas nas mudanças da cidade perseguida. Para isso, é necessário compreender que a democracia urbana pressupõe a afirmação da cidadania e do reconhecimento do outro, da sua imaginação, criação, memória e identidade.

5. O DIREITO À IDENTIDADE CULTURAL E A SIMBOLOGIA DA CIDADE

No ânimo do *Urban Fallism*, uma frase que já ecoava voltava a ser repetida: “Não me representa”. A entoação dessa expressão “é repetida em diferentes movimentos de ocupação da rua e esta contraposição à noção de representação também é dirigida aos representantes políticos, aos estereótipos, à mídia, aos ideais de sucesso e consumo, entre outros” (TITTONI; TIETBOEHL, 2020, p. 9). Como bem coloca Levinson (2018, p. 125), “quase todos nós vivemos agora em países divididos por políticas de identidade, isto é, grupos de indivíduos que afirmam sua identidade como membros de grupos identificáveis ou povos étnicos que clamam por reconhecimento numa sociedade mais ampla que tem sido propensa a ignorá-los”.¹⁵

A denúncia da não representação no *Urban Fallism* é direcionada diretamente para os signos construídos a partir da expectativa de subordinação a ideais vinculados ao poder simbólico que determinado ícone carrega. Para Bourdieu,

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além das alternativas dos modelos energéticos que descreve as relações sociais como relações de forças e dos modelos cibernéticos que descrevem as relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformações que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de eufemização) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia (BOURDIEU, 1989, p. 15).

E aqui se resgata um ponto de intensa flexão no estudo da ocupação da dimensão simbólica da cidade: a influência do sistema de significações do político em sua tomada de decisões. Se o poder simbólico é subordinado, transformado, de outros poderes, a transformação da cidade em busca de uma cidadania plena pode, enfim, colocar o ideal democrático do “povo” como titular original do poder.

Por direito, “todo poder emana do povo”. Essa afirmação democrática, republicana, está escancarada logo no 1º artigo da Constituição (CRFB/1988), em seu parágrafo único. Se valendo da retórica de Lefebvre (2009) na construção do direito à cidade, “no seio dos efeitos sociais devido à pressão das massas o individual não morre e se afirma”, surgem, então, direitos. Esses direitos

[...] entram para os costumes ou em prescrições mais ou menos seguidas por atos, e sabe-se bem como esses “direitos” com concreto vem completar os direitos abstratos dos homens e do cidadão inscrito no frontão dos edifícios pela democracia quando de seus primórdios revolucionários: direito das idades e dos sexos [...], direito das condições [...], direito a instrução e educação, direito ao trabalho, à cultura ao repouso, à saúde, à habitação. Apesar, ou através de gigantescas destruições, das guerras mundiais, das ameaças, do terror nuclear. A pressão da classe operária foi e continua sendo necessária (mas não suficiente) para o reconhecimento desses direitos, para sua entrada para os costumes, para sua inscrição nos códigos, ainda bem incompletos (LEFEBVRE, 2001, p. 32).

A busca pelo direito é uma reafirmação que não acaba em sua formalização, mas que segue seu abrigo até a efetividade e valoração como costume. Em outras palavras, a efetividade do direito urge o comprometimento social e sua percepção pelos cidadãos como norma a ser respeitada.

A análise do discurso do *Urban Fallism* possibilita a identificação de direitos perseguidos juntos do direito à cidade, dentre eles: o direito à memória, à identidade cultural e à preservação do patrimônio cultural.

O direito à identidade cultural consiste, basicamente, “no direito de todo grupo étnico-cultural e seus membros a pertencer a uma determinada cultura [...], conservar sua própria cultura e patrimônio cultural tangível ou intangível” (CHIRIBOGA, 2006, p. 45), além de “não ser forçado a pertencer a uma cultura diferente ou a ser assimilado, involuntariamente, por ela” (p. 45).

[...] o direito à identidade cultural desempenha uma dupla função: de direito-matriz e de filtro hermenêutico. Como direito-matriz, estabelece o direito de um grupo à própria cultura, como mencionado acima, e o correspondente dever de tutela por parte do Estado; e atribui alcance e conformação

diferenciados a outros direitos dos seus titulares [...]. (Como filtro hermenêutico) determina que cada direito atribuído a grupos culturais minoritários e a seus membros, assim como o comportamento desses grupos e membros, devem ser examinados e compreendidos à luz de sua visão de mundo e dos significados que a sua comunidade dá a tais comportamentos; e não apenas à luz dos significados, das representações e da cosmovisão da cultura dominante, em que de modo geral se insere o julgador (MELLO; PEÑAFIEL, 2021, p. 3).

Para melhor compreensão da relação entre o Direito à Identidade Cultural com os pleitos do *Urban Fallism*, principalmente a partir do filtro hermenêutico, a identidade aqui pode também ser lida como a identificação que Stuart Hall (2006) propõe: “em vez de falar identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento”. Para Hall (2006, p. 39), a “identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir do nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outro”.

A identificação é um processo abafado pelas cidades modernas que mantêm a segregação urbana como realidade e, por isso, necessita destaque na ocupação da dimensão simbólica da cidade. Os espaços públicos, comunitários, que unem os habitantes da cidade e que servem aos propósitos de conexões e aproximação, são resgatados no discurso do *Urban Fallism*, que busca afastar a sanha liberal das cidades modernas em afetar o público em prol do privado.

Como foi identificado no #RMF na UCT, “a formação de uma identidade coletiva negra que tenha a noção de Consciência Negra e dor negra tornou-se uma forma útil de articular os sentimentos de alienação com que os estudantes negros se depararam na UCT”¹⁶ (AHMED, 2019, p. 118). O movimento entendeu que a mudança que eles perseguiram vinha através do coletivo, por isso a importância de espaços comunitários voltados a integração na construção da identificação e na efetivação do direito à identidade cultural.

Identidade, patrimônio cultural e memória caminham juntas, ainda que independentes. Não é tarefa fácil pensar a construção da identidade cultural de determinado grupo sem a devida guarda da sua memória e da preservação de suas manifestações. Uma coisa boa é que CFRB/1988

concorda com essa afirmação.

Em primeiro lugar, a Carta traz uma seção sobre a Cultura, na qual estabelece que o Estado “garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais” (art. 215, *caput*, CF), bem como que “protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (art. 215, §1º, CF). Determina, igualmente, que integram o patrimônio cultural brasileiro “as formas de expressão” e “os modos de criar, fazer e viver” dos portadores de referência à “identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (art. 216, CF) (MELLO; PEÑAFIEL, 2021, p. 4).

Os movimentos derrubacionistas contemporâneos no Brasil exigem que essas garantias constitucionais sejam postas a plano, principalmente por governos locais, municipais. Por mais importante que sejam regras federais que, em sua soma, garantem a proteção à identidade cultural, a disputa do *Urban Fallism* se volta principalmente às decisões de competência dos entes municipais (monumentos, nomes de ruas, políticas urbanísticas).

Por essa razão, não é difícil de imaginar que, em um país multicultural como o Brasil que possui 5.565 municípios, o patrimônio cultural se apresente “como um campo de disputas de identidades, manipuladas pelo poder político, que tem, como seu braço direito, a norma jurídica” (CAMPOS, 2013, p. 77). Reitera-se aqui que o político possui seu sistema de significações, e o ambiente simbólico não deixa de ser alvo de sua subordinação:

A legislação permite a aplicação de práticas públicas de preservação que refletem exigências de reconhecimento de determinadas identidades em detrimento de outras. Conforme Poulot, o patrimônio é um “caleidoscópio de identidades” (2009, p. 32). E as identidades representadas nas mais diversas manifestações culturais no Brasil buscam reconhecimento: é o embate político que tem, de um lado, a memória, a identidade e a preservação, e de outro, o esquecimento, a diferença e a destruição (CAMPOS, 2013, p. 77).

A busca pela identidade cultural passa pelo patrimônio cultural brasileiro, por ser um campo de disputas e de concentração de agendas e políticas públicas. A substituição de nome de ruas, a troca de monumen-

tos contestados, o reconhecimento das tradições a serem preservadas são pleitos que o *Urban Fallism* adotou na busca pela efetivação desse direito.

O patrimônio cultural exposto nas cidades precisa, nos conclames do movimento, refletir a pluralidade de identidades e respeitar a memória dos diversos povos que formam as comunidades que dividem esse espaço, tanto físico quanto político.

A luta pelo direito à cidade, portanto, trata de tornar possível a aceção de espaços que sejam obras de arte, à medida em que podem ser compostos por cores, sons e sabores vibrantes e diferentes. Homogeneidade e pasteurização são ideias que não combinam com a aceção do espaço ou da vida como obra de arte (TITTONI; TIETBOEHL, 2020, p. 7).

Pensar o espaço e a vida como obra de arte é lutar pelo direito à cidade. A cidade é, por excelência, um denominador comum de uma variedade de sujeitos, grupos e identidades que caminham pelos mesmos lugares, dividem os efeitos da mesma política pública excludente e se encontram em momentos de dor e alegria. “Quando um espaço estimula valores de uso como o encontro e a convergência entre diferentes, produz as condições para o fortalecimento de uma obra criativa” (TITTONI; TIETBOEHL, 2020, p. 7). Em relação à arte e a cidade, importante ressaltar que

[...] pôr a arte ao serviço do urbano não significa de modo algum enfeitar o espaço urbano com objetos de arte. Esta paródia do possível denuncia a si mesmo como caricatural. Isso quer dizer que os tempos-espaços tornam-se obra de arte e que a arte passada é reconsiderada como fonte e modelo de apropriação do espaço e do tempo (LEFEBVRE, 2001, p. 133).

A restituição da cidade como obra de arte possibilita que aquele imaginário de um espaço lúdico de encontros e realizações tomem forma e passem a servir como fonte de apropriação do espaço-tempo. Os movimentos que se voltam à ocupação da dimensão simbólica da cidade centram a complexidade do urbano naquilo que lhe é primordial: simultaneidade e encontros:

As relações sociais continuam se tornar mais complexas, a se multiplicar, a se intensificar, através das contradições mais dolorosas. A forma do urbano, sua razão suprema, a saber

simultaneidade e o encontro, não podem desaparecer. A realidade urbana, no próprio âmago de sua deslocação, persiste e se densifica nos centros de decisão e de informação. Os habitantes [...] reconstituem centros, utilizam certos locais atende de restituir, ainda que irrisoriamente, os encontros. O uso (o valor de uso) dos lugares, dos monumentos, das diferenças, escapa às exigências da troca, do valor de troca. É um grande jogo que se está realizando sobre nossos olhos, com episódios diversos cujo sentidos nem sempre aparece (LEFEBVRE, 2001, p. 84).

Para compreender a relação entre a arte e o urbano é necessário atender a complexidade das relações sociais. Não há toa, Lefebvre (2001) declara que o “futuro da arte não é artístico, mas urbano”, uma vez que “o futuro do homem não se descobre nem no cosmo, nem no povo, nem na produção, mas na sociedade urbana”. A intensificação das contradições na sociedade urbana mobiliza seus habitantes a ocupar o centro das decisões e a resgatar a cidade como obra de arte.

Por isso, é fácil flexionar a relação entre arte, identidade e cidade, mas não a quebrar: o monumento pode cair, pode ruir, pode ser retirado da exposição pública, mas o processo de identificação e reconhecimentos identitários não busca necessariamente o espaço vazio deixado, busca também a arte afeta a memória, ao respeito à ancestralidade e a identidade cultural de um povo, de um grupo identitário.

A destruição, na verdade, não deveria nem ser uma ação ligada ao *Urban Fallism*, mas sim a transformação. Não se busca uma cidade em ruína, pelo contrário, se busca restituir a cidade como um lugar para encontros, que foge à arquitetura e políticas urbanas hostis a grupos que são marginalizados desde seus primeiros passos nas ruas. O resultado do movimento já pode ser pontualmente sentido, como nas retiradas de alguns monumentos das ruas em determinadas cidades e na inclusão de novos monumentos em substituição, que refletem a efetivação do direito à identidade cultural.

Há, entretanto, uma importante questão a ser analisada: As cidades estão realmente ouvindo as ruas ou essas repostas pontuais foram uma forma de apaziguar o ápice do descontentamento e manter o poder simbólico subordinado às políticas segregacionistas dominantes?

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste artigo é bem definida: trazer reflexões sobre o tema. Não há a pretensão de formular respostas prontas, até porque o tema está distante do consenso, seja no direito, na arte e na história. Para as últimas palavras do texto também se optou por não repetir todo o seu conteúdo.

A ressignificação da identidade cultural dos monumentos públicos aponta para perspectivas que se voltam para o passado, ao repensar os monumentos já existentes, bem como se projetam, com a necessidade de se criar instrumentos jurídicos para balizar como novos monumentos serão erguidos e nominados e, sobretudo, quem serão os homenageados.

A contestação dos monumentos que aconteceu na história recente e reacendeu os questionamentos de se homenagear personalidades controversas, mostrou a sua potência por meio de movimentos como o #RhodesMustFall e o *Urban Fallism*. A intensidade e a força desses acontecimentos trazem ao direito a necessidade de se pensar na ressignificação da identidade cultural dos espaços públicos. Tais movimentos não são pontuais ou temporários, são um sinal a orientar que as cidades devem representar a história de modo inclusivo e decolonial.

A ocupação dos espaços simbólicos das cidades se fortaleceu com os movimentos derrubacionistas, mas o antagonismo ao poder das classes dominantes nessa ocupação reflete que as divisões de classe, espelhadas nas diferentes repulsas à classe trabalhadora, continuam a delimitar o ir e vir das pessoas nos centros urbanos.

Por essa razão, insistir na tomada dos espaços da cidade, em especial o simbólico, é essencial para que aqueles que foram exortados dos centros possam se ver reconhecidos neles e sintam-se bem-vindos em sua cidade.

REFERÊNCIAS

AHMED, Abdul Kayum. **The Rise of Fallism: #RhodesMustFall and the Movement to Decolonize the University**. 2019. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Sciences - Columbia University, 2019.

AVELAR, Alexandre de Sá. Por que a derrubada de estátuas não deveria incomodar os historiadores? **ArtCultura**, Uberlândia, v. 24, n. 44, p.

134-156, jan./jun. 2022. Disponível em: file:///C:/Users/leiar/Downloads/134-156_avelar.pdf. Acesso em: 01 de agosto de 2023.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand, Lisboa: Difel, 1989.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 23 jan. 2024.

BRASIL. **Lei nº 6.454, de 24 de outubro de 1977**. Dispõe sobre a denominação de logradouros, obras serviços e monumentos públicos, e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6454.htm. Acesso em: 23 jan. 2024.

BRASIL. **Lei nº 12.781, de 10 de janeiro de 2013**. Altera a Lei nº 6.454, de 24 de outubro de 1977, para vedar que pessoa condenada pela exploração de mão de obra escrava seja homenageada na denominação de bens públicos. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12781.htm. Acesso em: 23 jan. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. Abdias Nascimento: um artista panamericano. **MASP**, 25 fev. a 05 jun. 2022. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/abdias-nascimento>. Acesso em: 23 jan. 2024.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. **Cadastro de empregadores que tenham submetido trabalhadores a condições análogas à de escravo**. Disponível em: https://www.gov.br/trabalho-e-emprego/pt-br/assuntos/inspecao-do-trabalho/areas-de-atuacao/cadastro_de_empregadores.pdf. Acesso em: 14 dez. 2023.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. **RE 1.151.237**. Relator: Min. Alexandre de Moraes. Julgamento: 03/10/2019. Órgão Julgador: Tribunal Pleno. Publicação: 12/11/2019. Disponível em: <https://redir.stf.jus.br/paginador-pub/paginador.jsp?docTP=TP&docID=751366919>. Acesso em: 14 out. 2023.

BRASIL. Tribunal Regional Federal da 1ª Região. **Resolução PRESI 34/2021**. Regulamenta a designação de nomes de pessoas para denominar imóveis, bens públicos e espaços internos do Tribunal, das seções e das subseções judiciárias da 1ª Região. Disponível em: <https://portal.trf1.jus.br/dspace/bitstream/123/271273/1/Resolu%C3%A7%C3%A3o%20presi%2034.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2024.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Lei nº 14.800, de 8 de janeiro de 2024.** Inscribe o nome de Abdias do Nascimento no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2024/lei-14800-8-janeiro-2024-795226-publicacaooriginal-170783-pl.html>. Acesso em: 23 jan. 2024.

CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de. Patrimônio cultural e processo constituinte (1987/88). **Políticas Culturais em Revista**, v. 1, n. 6, p. 71-84, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/leiar/Downloads/8246-Texto%20do%20Artigo-23482-1-10-20130826.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2023.

CHIRIBOGA, Oswaldo Ruiz. O direito à identidade cultural dos povos indígenas e das minorias nacionais: um olhar a partir do sistema inter-americano. **SUR - Revista Internacional de Direitos Humanos**, v.3, n. 5, p. 43-69, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sur/a/xVYbxfpjb-PwYk6dxB4s3WBr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 04 junho de 2023

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001.

CIDADE DE SÃO PAULO. Prefeitura instalará mais esculturas de personalidades negras na cidade. **Secretaria Especial de Comunicação**, 10 nov. 2023. Disponível em: <https://www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-instalara-mais-esculturas-de-personalidades-negras-na-cidade>. Acesso em: 27 dez. 2023.

DANIEL, Antje; MILLER, Josh Platzky. Imaginação, descolonização e interseccionalidade: as ocupações estudantis #Rhodesmustfall na Cidade do Cabo, África do Sul. Tradução de Cello Latini Pfeil. **Revista Estudos Libertários – UFRJ**, v. 4, n. 12, p. 128-159, dez. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/estudoslibertarios/article/view/56332/30795>. Acesso em 10 de Agosto de 2023

DIONNE JR., E. J. After Charlottesville: End the denial about Trump. *The Washington Post*, 13 ago. 2017. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/opinions/after-charlottesville-end-the-denial-about-trump/2017/08/13/05adbc6e-804a-11e7-b359-15a3617c767b_story.html. Acesso em: 23 jan. 2023.

FRANK, Sybille; RISTIC, Mirjana. *Urban fallism*. **City**, v. 24, n. 3-4, p. 552-564, 2020.

GUISLENI, Pâmela Copetti. Direitos humanos e identidade cultural: categorias em disputa. **Revista da Defensoria Pública RS**, n. 27, p. 324-340,

2021. Disponível em: <https://revista.defensoria.rs.def.br/defensoria/article/view/291/269>. Acesso em: 23 jan. 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurenr Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAYNAL, Thabata Dias. **Por quais estátuas os sinos do nosso luto do-
bram?** construindo o argumentário do dissenso em torno de monumen-
tos racistas e colonialistas no Brasil. 2023. 291 f. Dissertação (Mestrado)
– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, São Paulo, 2023.

HOOKS, Bell. **Ensinando o pensamento crítico**. São Paulo: Elefante, 2017. *E-book*.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda. **Agência IBGE**, 22 dez. 2023. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/>. Acesso em: 07 dez. 2023.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEVINSON, Sanford. **Written in Stone: Public Monuments in Changing Societies**. Twentieth Anniversary Edition with New Preface and Afterword. Durham and London: Duke University Press, 2018.

MAKEBA, Miriam. Africa is Where my Heart Lies. **Youtube**, 20 fev. 2011. 1 vídeo (4min49). Publicado pelo canal Iilnicche. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WeCiZvriirQ>. Acesso em: 23 jan. 2023.

MELLO, Patricia Perrone Campos; PEÑAFIEL, Juan Jorge Faundes. *50 tons de cinza: direito à identidade cultural, transições interculturais e cultura jurídica brasileira*. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, v. 26, n. 93, p. 141-159, 2021. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/279/27966751015/27966751015.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2023.

MORENO, Núbia Aguilar. **A vida e militância de uma cantora sul-af-
ricana**: Miriam Makeba. 2019. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Universi-

dade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento.** Tradução de Eloá Jacobina. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. *E-book*.

NDELU, Sandile. Liberation Is a Falsehood: Fallism at the University of Cape Town. In: LANGA, Malose (ed.). **#Hashtag: Analysis of the #FeesMustFall Movement at South African Universities.** Johannesburg: Centre for the Study of Violence and Reconciliation, 2017. p. 58-82.

NUSSBAUM, Martha. **Sem fins lucrativos, porque a democracia precisa das humanidades.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015. *E-book*.

RIEGL, Alois (1858-1905). **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem.** Tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROCHA, Matheus. Só 5,5% dos monumentos de São Paulo retratam figuras negras, aponta novo estudo. **Folha de S. Paulo**, 09 fev. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/02/so-55-dos-monumentos-de-sao-paulo-retratam-figuras-negras-aponta-estudo.shtml>. Acesso em: 12 nov. 2023.

SENADO FEDERAL. **Pronunciamento de Abdias Nascimento em 28/05/1998.** Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/pronunciamento/227871>. Acesso em: 19 out. 2023.

TITTONI, Jaqueline; TIETBOEHL, Lúcia Karam. Política na rua: subjetivação, resistência e ocupação dos espaços públicos. **Psicologia & Sociedade**, n. 32, e166538, p.1-11, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/KHgpzP4YkVYnnjJSvS6H7TJ/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 23 jan. 2023.

'Notas de fim'

1 Tradução livre de: "A new day dawns upon our land | Breathing life for the creation of man | Holding treasures of beauty given for all | The African dream that touches the soul of all | Our motherland, our home".

2 Tradução livre de: "I ask you and all the leaders of the world: Would you act differently? Would you keep silent and do nothing if you were in our place? Would you not resist if you were allowed no rights in your own country because the color of your skin is different to that of the rulers and if you were punished for even asking for equality? I appeal to you and to you, to all the countries of the world, to do everything you can to stop the coming tragedy. I appeal to you to save the lives of our leaders, to empty the prisons of all those who should never have been there." (Discurso de Makeba na Assembleia

Geral da ONU – 09 de março de 1964).

3 Tradução livre de: “We conceive ‘urban fallism’ as the contestation, transformation and pulling-down of public monuments by minority, marginalized and/or oppressed civic groups in today’s socially, politically and ethnically diverse cities as a means of political struggle for social recognition and inclusion. We argue that contemporary urban fallism is a form of political iconoclasm that attacks symbols which reinforce racism, oppression, discrimination and intolerance with a view of transforming the city into a place of heterogeneity, equality and social justice”.

4 Tradução livre de: “Post-1994, we have been brainwashed with the idea of the ‘rainbow nation’. What is clear is that we live in a post-apartheid South Africa where inequality, racism, white supremacist capitalist, patriarchy continues to oppress black people in the country. The movement comes out of the feeling of being desperate, angry and frustrated by the state of things in the country”.

5 Tradução livre de: “The statue has great symbolic power; it glorifies a mass-murderer who exploited black labour and stole land from indigenous people. Its presence erases black history and is an act of violence against black students, workers and staff – by ‘black’ we refer to all people of colour. The statue was therefore the natural starting point of this movement. Its removal will not mark the end but the beginning of the long overdue process of decolonising this university”.

6 Tradução livre de: “The protest involved occupation, appropriation, modification and transformation of the Rhodes statue by temporary creative spatial practices such as performances and dialogues on site [...]”.

7 Tradução livre de: “that this movement flows from the black voices and black pain that have been continuously ignored and silenced”.

8 Tradução livre de: “Intersectional approach to our blackness takes into account that we are not only defined by our blackness, but that some of us are also defined by our gender, our sexuality, our able-bodiedness, our mental health, and our class, among other things”.

9 Tradução livre de: “This movement is not just about the removal of a statue. The statue has great symbolic power – it is a glorifying monument to a man who was undeniably a racist, imperialist, colonialist, and misogynist. It stands at the centre of what supposedly is the ‘greatest university in Africa’. This presence, which represents South Africa’s history of dispossession and exploitation of black people, is an act of violence against black students, workers and staff. The statue is therefore the perfect embodiment of black alienation and disempowerment at the hands of UCT’s institutional culture and was the natural starting point of this movement. The removal of the statue will not be the end of this movement, but rather the beginning of the decolonization of the university”.

10 Tradução livre de: “This triggered Fallist-movements in cities across the world that have ‘targeted’ monuments in public space as a means of coming to terms with global socio-political injustices”.

11 Tradução livre de: “Rather than attempting to exclude ‘others’ by means of erasing their heritage, the taking down or modification of monuments is about the struggle for inclusion and coexistence of multiple narratives of the past, embodying diversity and plurality of views. It is an urban struggle for the city as a place of civility and democracy”.

12 Tradução livre de: “all monuments are efforts, in their own way, to stop time”.

13 Tradução livre de: “The values embedded in [public] monuments are understood simultaneously as symbols of pride by one group and as reminders of systematic oppression for different peoples”.

14 Tradução livre de: “The battles over Confederate monuments, in Charlottesville and elsewhere, reflect our difficulty in acknowledging that these memorials are less historical markers than political statements. Many were erected explicitly in support of Jim Crow and implicitly to deny the truth that the Southern cause in the Civil War was built

around a defense of slavery. Taking them down is an acknowledgment of what history teaches, not an eradication of the past¹⁵.

15 Tradução livre de: “almost all of us now live in countries riven by identity politics, that is, collections of individuals asserting their identity as members of identifiable groups or ethnic peoples who clamor for recognition in a wider society that has been prone to ignore them³”.

16 Tradução livre de: “the formation of a collective black identity using the notion of Black Consciousness and black pain became a helpful way of articulating the feelings of alienation that black students encountered at UCT”.