Governar o visível na arte: monumentalização colonial e antimonumentalidade nas disputas da memória

Governing the visible in art: colonial monumentalization and antimonumentality in the disputes over memory

Gobernar lo visible en el arte: monumentalización colonial y antimonumentalidad en las disputas por la memoria

Marcelo Feldhaus (UFRGS-Brasil) [1]

1 Marcelo Feldhaus é Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Professor Adjunto do Departamento de Metodologia de Ensino do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua nas áreas de ensino de arte, formação de professores, formação estética docente, arte e docência e pedagogia universitária. Lattes: http://lattes.cnpq.br/1780695710195007 | ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4871-7927 e-mail: marceloartesvisuais@gmail.com

RESUMO

O artigo analisa de que modo monumentos coloniais operam como tecnologias visuais de poder na consolidação de regimes hegemônicos de memória e investiga como algumas práticas artísticas contemporâneas podem tensionar tais regimes ao reorganizar a experiência do sensível. Tomando como corpus o Monumento a Borba Gato (São Paulo, 1963) e o memorial da Praça Natale Coral (Nova Veneza/SC, 2020), examina-se a monumentalização como dispositivo (Foucault) que articula espacialidade, institucionalidade e visualidade na produção de narrativas históricas legitimadas, naturalizando hierarquias e produzindo silêncios históricos (Trouillot). Em contraponto, analisa-se a instalação escultórica O Barco / The Boat (Grada Kilomba, 2021) como forma antimonumental: 146 peças de madeira carbonizada, poema gravado e intervenções em folha de ouro compõem uma espacialidade fragmentária que reinscreve a travessia atlântica como memória em tensão e sobrevivência (Didi-Huberman). Articulando ainda a colonialidade do poder (Quijano), a necropolítica (Mbembe) e a crítica decolonial na arte contemporânea (Paiva), a pesquisa, de abordagem qualitativa e analítico-interpretativa, realiza leitura formal, espacial e discursiva das obras e dos discursos que sustentam sua circulação pública. Sustenta-se que a disputa em torno dos monumentos ultrapassa a revisão historiográfica, pois envolve a definição de quais imagens persistem, quais sujeitos permanecem visíveis e quais narrativas adquirem reconhecimento coletivo. Conclui-se que a antimonumentalidade de O Barco não opera como negação da memória, mas como reorganização crítica da visualidade histórica, deslocando a monumentalização do registro celebrativo para um campo de tensão, responsabilidade e disputa do sensível.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Decolonial; Antimonumento; Regimes de Visibilidade; Memória; Arte Contemporânea.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 2-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562

ABSTRACT

This article analyzes how colonial monuments operate as visual technologies of power in the consolidation of hegemonic regimes of memory and investigates how contemporary artistic practices may challenge such regimes by reorganizing the experience of the sensible. Taking as its corpus the Borba Gato Monument (São Paulo, 1963) and the Natale Coral Square memorial (Nova Veneza, Santa Catarina, 2020), the study examines monumentalization as a dispositif (Foucault) that articulates spatiality, institutionality, and visuality in the production of legitimized historical narratives, naturalizing hierarchies and producing historical silences (Trouillot). As a counterpoint, the sculptural installation O Barco / The Boat (Grada Kilomba, 2021) is analyzed as an anti-monument: 146 charred wooden pieces, an engraved poem, and gold-leaf interventions compose a fragmented spatiality that reinscribes the Atlantic crossing as memory in tension and survival (Didi-Huberman). Drawing additionally on the coloniality of power (Quijano), necropolitics (Mbembe), and decolonial critique in contemporary art (Paiva), the research adopts a qualitative, analytical-interpretive approach, undertaking formal, spatial, and discursive readings of the artworks and of the narratives that sustain their public circulation. It argues that disputes surrounding monuments exceed historiographical revision, as they involve the definition of which images endure, which subjects remain visible, and which narratives attain collective recognition. The article concludes that the anti-monumentality of O Barco does not negate memory but critically reorganizes historical visuality, shifting monumentalization from a celebratory register toward a field of tension, responsibility, and contestation of the sensible.

KEY-WORDS

Decolonial Art; Antimonument; Regimes of Visibility; Memory; Contemporary Art.

RESUMEN

Este artículo analiza de qué manera los monumentos coloniales operan como tecnologías visuales de poder en la consolidación de regímenes hegemónicos de memoria e investiga cómo las prácticas artísticas contemporáneas pueden tensionar dichos regímenes al reorganizar la experiencia de lo sensible. Tomando como corpus el Monumento a Borba Gato (São Paulo, 1963) y el memorial de la Plaza Natale Coral (Nova Veneza, Santa Catarina, 2020), se examina la monumentalización como dispositivo (Foucault) que articula espacialidad, institucionalidad y visualidad en la producción de narrativas históricas legitimadas, naturalizando jerarquías y produciendo silencios históricos (Trouillot). Como contrapunto, se analiza la instalación escultórica O Barco / The Boat (Grada Kilomba, 2021) como antimonumento: 146 piezas de madera carbonizada, un poema grabado e intervenciones en pan de oro componen una espacialidad fragmentaria que reinscribe la travesía atlántica como memoria en tensión y supervivencia (Didi-Huberman). Articulando además la colonialidad del poder (Quijano), la necropolítica (Mbembe) y la crítica decolonial en el arte contemporáneo (Paiva), la investigación, de enfoque cualitativo y analítico-interpretativo, realiza una lectura formal, espacial y discursiva de las obras y de los discursos que sostienen su circulación pública. Se sostiene que la disputa en torno a los monumentos excede la revisión historiográfica, ya que implica la definición de qué imágenes perduran, qué sujetos permanecen visibles y qué narrativas alcanzan reconocimiento colectivo. Se concluye que la antimonumentalidad de O Barco no opera como negación de la memoria, sino como reorganización crítica de la visualidad histórica, desplazando la monumentalización del registro celebratorio hacia un campo de tensión, responsabilidad y disputa de lo sensible.

PALABRAS-CLAVE

Arte Decolonial; Antimonumento; Regímenes de Visibilidad; Memoria; Arte Contemporáneo.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 4-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562

Introdução

Os monumentos ocupam posição estratégica na organização simbólica das cidades. Mais do que marcos arquitetônicos ou dispositivos de homenagem, eles operam como formas materiais de inscrição histórica, estabilizando narrativas sobre o passado e delimitando aquilo que pode ser reconhecido como memória coletiva. Ao emergirem no espaço público por meio da escala, da permanência e da centralidade visual, os monumentos não apenas registram acontecimentos: produzem regimes de visibilidade. Sua presença participa da organização perceptiva da vida social, determinando quais personagens se tornam reconhecíveis, quais temporalidades são legitimadas e quais experiências permanecem fora do campo do narrável.

O monumento a Borba Gato, erguido na zona sul da cidade de São Paulo em 1963 (figura 01), constitui exemplo emblemático dessa operação. Com mais de dez metros de altura e revestido por pedras irregulares que conformam a figura monumental do bandeirante, a escultura impõe-se como presença vertical no espaço urbano. Sua materialidade pétrea, associada à escala ampliada e à posição de destaque, produz efeito de permanência e autoridade. Entretanto, aquilo que se monumentaliza não é apenas um personagem histórico, mas uma narrativa específica sobre a formação nacional. A imagem monumental do bandeirante participa da construção de uma memória que converte violência colonial em origem civilizatória e reinscreve a captura, a escravização e o extermínio de populações indígenas como parte constitutiva de uma suposta epopeia fundadora.



Fig. 1. Reprodução/ TV Globo, Estátua de Borba Gato em chamas – Zona sul de São Paulo, 2021.
Fonte: https://g1.globo.com/sp/noticia/2021/07/24/estatua-de-borba-gato-e-incendiada-por-grupo-em-sao-paulo.ghtml - Acesso em: 28 fev. 2026

A inauguração do monumento, em 1963, não constitui dado secundário. Sua construção ocorre em momento de intensificação de disputas políticas e identitárias no Brasil, pouco antes da instauração do regime militar. Em São Paulo, especialmente, a figura do bandeirante foi amplamente mobilizada como signo de modernização e pioneirismo, integrando projeto simbólico que buscava reafirmar o protagonismo paulista na narrativa nacional.

Conforme argumenta Lilia Moritz Schwarcz (2019), a construção simbólica do bandeirante como figura heroica integra um projeto historiográfico e político que converte práticas de violência colonial em narrativa de pioneirismo e modernização. Essa operação de monumentalização não apenas homenageia um personagem, ela organiza uma pedagogia visual da memória, convertendo disputa histórica em evidência naturalizada.

Essa lógica de monumentalização não se restringe aos grandes centros urbanos. Em 2020, no município de Nova Veneza, estado de Santa Catarina, a inauguração da Praça Natale Coral reatualizou, em escala local, uma gramática semelhante de consagração pública (figura 02).



Fig. 2. Gabriel Augusto da Rosa, Piasa Natale Coral – Bairro Elisa – Nova Veneza, 2023. Fonte: acervo do autor

O memorial instalado no centro da praça homenageia uma figura historicamente vinculada aos processos de colonização regional e frequentemente associada, em narrativas locais, ao enfrentamento e extermínio de povos indígenas. A construção da memória em torno de Natale Coral insere-se em lógica de celebração identitária que transforma ocupação territorial em narrativa de progresso. No topo da estrutura, uma baliza topográfica em forma de flecha — signo associado aos povos originários — produz síntese visual paradoxal: o símbolo do grupo violentado torna-se ornamento do homenageado. Nesse gesto, o conflito histórico não desaparece; ele é reorganizado sob forma conciliatória.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 6-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562

Ao aproximar os dois casos, torna-se possível perceber que a monumentalização opera menos como preservação neutra do passado e mais como tecnologia de gestão da memória. O monumento não apenas remete a acontecimentos anteriores; ele seleciona, hierarquiza e estabiliza determinadas narrativas históricas. De acordo com Michel-Rolph Trouillot (2016), os silêncios não correspondem a ausências involuntárias no registro histórico, mas são produzidos em momentos específicos da elaboração da história, vinculando-se a relações de poder que definem o que pode ser narrado e reconhecido como memória legítima.

O monumento integra precisamente um desses momentos, pois transforma interpretação em materialidade pública. Ao ocupar o espaço urbano, delimita quais memórias se tornam permanentes e quais permanecem periféricas ou invisíveis.

É nesse horizonte que o incêndio do monumento a Borba Gato, ocorrido em 2021, adquire relevância analítica. O episódio não pode ser reduzido a um gesto isolado de destruição patrimonial. Ao envolver a escultura em chamas, a ação tornou visível a dimensão política da monumentalização. A imagem incendiada evidenciou que o monumento não opera como arquivo neutro da história, mas como dispositivo ativo de produção de sentido. A chama rompeu a aparência de estabilidade, expondo que a permanência monumental depende de consenso simbólico constantemente reiterado. O conflito instaurado em torno da obra demonstrou que a disputa sobre monumentos ultrapassa o campo da preservação patrimonial e alcança a própria organização do espaço público e dos regimes de visibilidade.

Nesse ponto, torna-se fundamental explicitar o conceito de "partilha do sensível", formulado por Jacques Rancière (2009). Para o autor, a política não se restringe às instituições formais do poder, mas consiste na disputa pelas condições de percepção e reconhecimento. A partilha do sensível refere-se à distribuição do visível, do dizível e do pensável em uma comunidade. Como escreve Rancière, "a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce" (Rancière, 2009, p. 16). Trata-se, portanto, de compreender que toda ordem social estabelece fronteiras perceptivas: define quem aparece, quem permanece invisível, quais experiências são legitimadas e quais são excluídas do campo do comum.

Os monumentos participam diretamente dessa partilha. Sua presença organiza modos de olhar e de reconhecer o passado. Não se limitam a representar personagens históricos; produzem inteligibilidade histórica. Ao monumentalizar determinados sujeitos, tornam contínua sua presença no imaginário urbano e consolidam narrativas como se fossem evidentes ou naturais. A monumentalização, nesse sentido, funciona como pedagogia perceptiva. Ela ensina o que deve ser lembrado e como deve ser visto.

Essa discussão exige também delimitar a noção de colonialidade, frequentemente mobilizada em estudos contemporâneos sobre memória, arte e poder. Diferentemente do colonialismo, entendido como período histórico vinculado à dominação formal de territórios, a colonialidade refere-se à permanência de estruturas de classificação racial, epistemológica e política que sobrevivem à independência colonial. Conforme argumenta Aníbal Quijano (2005), a colonialidade do poder não se restringe à

herança histórica da colonização, mas constitui uma matriz persistente de classificação social que organiza relações de saber, subjetividade e representação, produzindo hierarquias que atravessam a modernidade. Em formulação amplamente retomada, o autor afirma que "a colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista" (Quijano, 2005, p. 117), operando por meio da classificação racial da população mundial e da naturalização de hierarquias históricas. Ou seja, não se trata apenas da herança colonial, mas da continuidade de uma lógica que define quais conhecimentos são legitimados, quais sujeitos são reconhecidos como universais e quais experiências permanecem marginalizadas.

Nesse contexto, a monumentalização colonial pode ser compreendida como atualização material dessas hierarquias. O termo "monumento colonial" não designa apenas esculturas produzidas durante o período colonial, mas estruturas visuais que reinscrevem narrativas fundadas na lógica da conquista, da expansão territorial e da hierarquização racial. Nessa direção, Françoise Choay (2006) lembra que o monumento não existe apenas para conservar um passado, mas para produzir uma relação específica com ele, pois sua função consiste em "fazer reviver no presente um passado engolido pelo tempo" (Choay, 2006, p. 18). Quando associado à colonialidade, esse mecanismo de rememoração deixa de ser neutro: ele seleciona quais passados merecem permanência e sob quais enquadramentos serão reconhecidos. O monumento colonial opera, assim, por meio da estabilização simbólica: converte violência em origem, conflito em identidade e exclusão em memória pública.

Essa perspectiva aproxima-se da noção foucaultiana de dispositivo. Para Foucault (1988), o dispositivo constitui uma rede heterogênea que articula discursos, instituições, regulamentações, arquiteturas e práticas de saber, operando na produção de regimes de verdade e na organização das formas de visibilidade social. Em entrevista publicada em *Microfísica do Poder,* o autor define dispositivo como "um conjunto decididamente heterogêneo, que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas" (Foucault, 1988, p. 244). O monumento pode ser compreendido como parte dessa rede. Sua eficácia não reside apenas em sua forma escultórica, mas em sua inserção urbana, sua legitimação institucional e sua repetição cotidiana. O monumento participa da produção de uma ordem sensível que naturaliza determinadas interpretações históricas.

A articulação entre monumentalização e colonialidade pode ser aprofundada por meio da noção de necropolítica, formulada por Achille Mbembe. Para o autor, os regimes modernos de soberania não se limitam à administração da vida, mas operam pela produção diferencial da morte e pela definição de quais corpos podem ser expostos à violência, ao abandono ou à eliminação. Em Necropolítica, Mbembe afirma que "a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer" (Mbembe, 2018, p. 71). Essa formulação desloca a análise da colonialidade para além do domínio econômico ou territorial, permitindo compreender como o poder colonial organizou não apenas a exploração de populações racializadas, mas também sua inscrição desigual nos regimes de humanidade e reconhecimento.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 8-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562

Quando aproximada da discussão sobre monumentos, a necropolítica permite compreender que a gestão da memória pública também participa dessa distribuição desigual de visibilidade. Os monumentos coloniais não apenas celebram determinados personagens históricos; eles reiteram uma economia simbólica que preserva a centralidade daqueles vinculados ao exercício da violência, enquanto mantém periféricas — ou ausentes — as memórias dos sujeitos violentados. A monumentalização opera, nesse sentido, como extensão simbólica da necropolítica: se certos corpos foram historicamente submetidos à morte física, outros permanecem investidos de permanência memorial. Como observa Mbembe (2018, p. 80), "o poder refere-se primordialmente ao controle sobre a mortalidade e à definição da vida como implantação e manifestação de poder". Assim, disputar monumentos implica também disputar os modos pelos quais determinadas vidas continuam sendo reconhecidas, lembradas ou silenciadas no espaço público.

Ao mesmo tempo, a crítica contemporânea à monumentalização colonial tem produzido outras formas de elaboração da memória. Nesse cenário, emerge o conceito de antimonumento, formulado inicialmente no contexto europeu do pós-guerra e posteriormente expandido para práticas artísticas críticas. Diferentemente do monumento tradicional, o antimonumento não busca estabilizar narrativa reconciliatória.

Ao discutir as transformações contemporâneas das formas memoriais, James E. Young (1993) observa que o antimonumento rompe com a lógica comemorativa tradicional ao deslocar a memória do registro celebrativo para uma ética da responsabilidade. Para o autor, essas formas recusam a monumentalidade clássica ao operar contra a ideia de permanência afirmativa, propondo estruturas que exigem participação crítica do observador. Em T*he Texture of Memory,* Young escreve que "o antimonumento não consola; antes, desafia o espectador a lembrar ativamente" (Young, 1993, p. 30). Em vez de fixar sentidos, o antimonumento recusa centralidade heroica, estabilidade formal e encerramento narrativo, convertendo a memória em experiência crítica, aberta e continuamente reativada pelo espectador.

É nesse horizonte que se inscreve o problema central deste artigo: de que modo os monumentos coloniais operam como tecnologias visuais de poder na consolidação de regimes hegemônicos de memória, e como práticas artísticas insurgentes podem desestabilizar tais regimes ao reconfigurar a partilha do sensível? Parte-se da hipótese de que o conflito contemporâneo em torno das imagens públicas não expressa apenas divergências interpretativas sobre o passado, mas revela disputa estrutural pela organização da visualidade social — isto é, pela definição de quais imagens persistem, quais corpos podem aparecer e quais narrativas são legitimadas como memória coletiva.

O objetivo geral consiste em analisar a monumentalização colonial como dispositivo de gestão da memória, tomando como corpus o Monumento a Borba Gato (1963) e o memorial da Praça Natale Coral (2020), casos que evidenciam a permanência dessa lógica em diferentes contextos históricos e territoriais. Como objetivo específico, examina-se a instalação escultórica O Barco, de Grada Kilomba,

como forma antimonumental que reinscreve memórias silenciadas da diáspora africana e desloca a monumentalização do campo celebrativo para um regime crítico de sobrevivência, ruína e travessia.

A fundamentação teórica articula diferentes campos de reflexão. Em primeiro lugar, a noção foucaultiana de dispositivo e regime de verdade permite compreender o monumento como operador de visibilidade e normalização histórica. Em segundo lugar, a tradição warburguiana da sobrevivência das imagens, retomada por Didi-Huberman (2017), permite compreender a memória visual como território de temporalidades conflitivas, em que imagens do passado persistem e reaparecem sob formas fragmentárias e anacrônicas. Em terceiro lugar, a crítica decolonial formulada por Quijano (2005), Kilomba (2019) e Mbembe (2018) amplia essa discussão ao demonstrar que memória e representação não constituem apenas operações simbólicas, mas disputas diretamente relacionadas à produção de humanidade, reconhecimento e pertencimento social.

Metodologicamente, a pesquisa adota abordagem qualitativa de caráter analítico-interpretativo, entendida não como simples descrição de objetos visuais, mas como procedimento de leitura que articula forma, contexto e produção de sentido. Conforme argumentam Denzin e Lincoln (2006), a investigação qualitativa busca compreender fenômenos em seus contextos de ocorrência, privilegiando processos de significação, relações simbólicas e modos de construção social da realidade. Nesse horizonte, a análise interpretativa não se limita à identificação de elementos formais, mas procura compreender como imagens operam culturalmente, produzindo efeitos de memória, reconhecimento e visibilidade.

A perspectiva analítico-interpretativa adotada aproxima-se das formulações de Clifford Geertz (1989), para quem interpretar significa produzir uma "descrição densa" das práticas culturais, examinando não apenas o que aparece, mas os sistemas de significação que sustentam aquilo que se torna inteligível. Em vez de tomar a imagem como evidência transparente, parte-se da compreensão de que toda visualidade constitui construção histórica e discursiva. A análise, portanto, busca identificar relações entre materialidade, espacialidade e narrativa, compreendendo as obras como operadores simbólicos inscritos em regimes culturais específicos.

Nesse sentido, o percurso metodológico concentra-se na leitura formal, espacial e discursiva das imagens. A análise considera a materialidade das obras, sua escala, inserção urbana ou institucional, organização compositiva e os discursos que legitimam sua permanência ou circulação. Tal abordagem aproxima-se das contribuições da cultura visual, especialmente das formulações de Nicholas Mirzoeff (2016), ao compreender que as imagens não apenas representam o mundo, mas participam ativamente da produção de modos de ver e de interpretar a realidade. Não se trata, portanto, de descrever iconografias ou catalogar elementos visuais, mas de investigar como determinadas formas operam na consolidação ou na desestabilização de regimes de memória.

A escolha do corpus — o Monumento a Borba Gato, o memorial da Praça Natale Coral e a instalação *O Barco* — fundamenta-se na possibilidade de articular

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 10-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562

diferentes regimes de visualidade relacionados à monumentalização colonial e às práticas antimonumentais contemporâneas. Os dois primeiros casos permitem examinar modos de estabilização narrativa da memória, enquanto a obra de Grada Kilomba oferece contraponto crítico capaz de tensionar os mecanismos celebrativos da monumentalização.

Ao tomar O Barco como eixo analítico central, este artigo propõe compreender o antimonumento não como simples oposição formal ao monumento tradicional, mas como gesto estético que reabre a história como campo de conflito e reinscreve, no espaço sensível, memórias historicamente silenciadas. A análise procura demonstrar que determinadas produções artísticas contemporâneas não apenas representam experiências traumáticas, mas operam como dispositivos críticos que deslocam regimes de percepção e reorganizam formas de reconhecimento histórico. Ao fazê-lo, o estudo busca contribuir para o debate contemporâneo nas artes visuais, deslocando a discussão sobre memória e colonialidade do campo exclusivamente denunciativo, ainda que relevante, para o exame dos mecanismos formais, discursivos e perceptivos que estruturam a política da imagem.

O Barco como antimonumento: ruína, travessia e sobrevivência

A instalação escultórica *O Barco / The Boat* (2021), de Grada Kilomba, constitui uma das formulações mais contundentes de crítica à monumentalização colonial no campo da arte contemporânea. Concebida em 2021 e encomendada pela BoCA Biennale, em Lisboa, e pela Kunsthalle Baden-Baden, na Alemanha, a obra foi inicialmente apresentada no MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, em Portugal, sendo posteriormente exibida em instituições internacionais, como a Somerset House e a 1:54 Contemporary African Art Fair, em Londres. Em 2024, passou a integrar o acervo do Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, adquirindo nova densidade simbólica no contexto brasileiro (figuras 03 e 04). Essa trajetória evidencia que a obra não se limita a um objeto escultórico localizado, mas opera como dispositivo transnacional de memória, articulando diferentes geografias marcadas pela experiência colonial.



Fig. 3: Grada Kilomba, O Barco, 2021, Solo Exhibition at the Inhotim Museu Aberto de Arte Contemporanea, Brumadinho, Brazil, 2024. Courtesy of the Artist and Inhotim. Fonte: https://www.gradakilomba.com/ - Acesso em: 28 fev. 2026

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 12-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562



Fig. 4: Grada Kilomba, O Barco, 2021, Solo Exhibition at the Inhotim Museu Aberto de Arte Contemporanea, Brumadinho, Brazil, 2024. Courtesy of the Artist and Inhotim. Fonte: https://www.gradakilomba.com/ - Acesso em: 28 fev. 2026

A circulação de *O Barco* em distintos contextos institucionais não constitui dado periférico, mas elemento central para sua interpretação. A obra desloca-se entre espaços historicamente vinculados a debates sobre colonialismo, diáspora e patrimônio, produzindo diferentes camadas de recepção. Em Portugal, país diretamente implicado na expansão marítima europeia e no tráfico atlântico, a instalação dialoga com o silêncio persistente em torno da violência colonial. Em instituições inglesas, reinscreve o debate sobre império, escravidão e acumulação colonial. Já sua instalação em Inhotim produz deslocamento ainda mais significativo: a obra passa a operar em território cuja formação histórica foi profundamente estruturada pela escravidão atlântica.

Esse deslocamento exige atenção crítica. Inserida em Brumadinho, região atravessada por histórias de exploração mineral, concentração fundiária e desigualdade racial, *O Barco* amplia sua potência política ao estabelecer relação entre passado colonial e permanências contemporâneas. A memória da travessia atlântica não aparece como evento encerrado, mas como estrutura histórica persistente. Nesse contexto, a presença da instalação em Inhotim não deve ser compreendida apenas como reconhecimento institucional, mas como reinscrição territorial. A obra deixa de dialogar exclusivamente com a memória europeia do colonialismo e passa a interpelar diretamente a formação brasileira.

A dimensão transnacional da instalação pode ser aprofundada à luz das formulações de Paul Gilroy (2001), especialmente na noção de Atlântico Negro. Para o autor, a diáspora africana não constitui apenas deslocamento populacional, mas sistema cultural e político marcado por travessias, circulações e experiências compartilhadas de violência. Gilroy afirma que "o Atlântico Negro deve ser entendido como uma estrutura transnacional e intercultural de produção histórica" (Gilroy, 2001, p. 38). O navio negreiro ocupa posição central nesse processo, não apenas como meio de transporte, mas como tecnologia de reorganização radical da humanidade. Ao atravessar países e instituições, *O Barco* reinscreve essa circulação histórica. Sua mobilidade expositiva espelha, de forma crítica, a própria mobilidade forçada da diáspora.

A instalação apresenta-se como composição de 146 blocos de madeira carbonizada distribuídos diretamente sobre o chão, ao longo de aproximadamente 32 metros, formando a silhueta fragmentária de uma embarcação. Sobre essas peças, encontra-se gravado um poema inscrito em folha de ouro. A escolha dos materiais constitui elemento estruturante da obra. A madeira carbonizada remete à materialidade dos navios do tráfico atlântico, enquanto o ouro convoca a memória da exploração colonial e da acumulação econômica europeia. Não se trata de justaposição simbólica arbitrária. A relação entre carvão e ouro produz tensão entre destruição e valor, entre corpo violentado e riqueza produzida.

A própria artista destaca que a obra "revela a arqueologia do fundo de um navio e o espaço criado para acomodar os corpos de milhões de africanos, escravizados por impérios europeus" (Kilomba, 2021, s.p.). Essa formulação desloca radicalmente a narrativa da navegação colonial. *O barco* não aparece como emblema de conquista ou expansão marítima. O foco não está no convés, no horizonte ou na travessia heroica. A obra desloca o olhar para o porão. A imagem do navio emerge como arquitetura do confinamento.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 14-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562

Esse deslocamento não é apenas iconográfico; é epistemológico. Historicamente, o navio colonial foi representado como símbolo de descoberta, modernidade e avanço civilizatório. Em *O Barco*, essa visualidade é interrompida. Kilomba reinscreve o navio não como instrumento de conquista, mas como máquina de captura. A embarcação deixa de operar como metáfora de progresso e passa a aparecer como espaço de suspensão da humanidade.

A fragmentação formal da instalação constitui elemento decisivo dessa operação. Ao optar por 146 peças independentes, organizadas por intervalos e vazios, Kilomba impede que a embarcação seja percebida como forma estável e contínua. *O barco* não é dado integralmente ao olhar. Sua configuração depende da movimentação do espectador e da percepção dos vazios que articulam os fragmentos. A imagem emerge por ausência. A forma aparece pela interrupção.

Essa condição fragmentária aproxima-se da tradição warburguiana da sobrevivência das imagens, retomada por Georges Didi-Huberman (2017). Segundo o autor, as imagens não pertencem a cronologia linear, mas persistem sob formas descontínuas e anacrônicas. Como escreve Didi-Huberman, "a sobrevivência não é a persistência intacta do passado, mas seu retorno fragmentário e sintomático" (2017, p. 49). A imagem sobrevivente não reaparece como documento, retorna como tensão.

Nesse sentido, *O Barco* não reconstrói historicamente o navio negreiro. A obra produz sobrevivência crítica. O passado não é representado como episódio encerrado, mas reaparece como ruína ativa. A fragmentação impede totalidade narrativa. O barco não se oferece como imagem resolvida, exige recomposição perceptiva. O espectador precisa reconstruí-lo mentalmente. A memória, portanto, não se apresenta como dado estabilizado, mas como processo.

Essa condição aproxima-se também das reflexões de Saidiya Hartman (2008), especialmente quando a autora propõe pensar a escravidão não como evento encerrado, mas como continuidade histórica. Hartman argumenta que o trauma da travessia atlântica não se limita ao passado colonial, pois permanece inscrito nas estruturas contemporâneas de racialização e exclusão. Como escreve, "a escravidão não terminou; ela continua a estruturar a experiência do presente" (Hartman, 2008, p. 6). A instalação de Kilomba dialoga diretamente com essa formulação ao recusar temporalidade conclusiva.

Outro aspecto fundamental refere-se à espacialidade da obra. Diferentemente do monumento tradicional, organizado pela verticalidade e pela elevação heroica, O Barco ocupa o chão. Não há pedestal, frontalidade ou ponto privilegiado de observação. O espectador precisa caminhar ao redor das peças, aproximar-se, inclinar o corpo e acompanhar a extensão fragmentada da embarcação. A experiência estética deixa de ser contemplativa e passa a exigir deslocamento físico.

Essa horizontalidade constitui gesto profundamente antimonumental. A monumentalização clássica opera pela elevação e pela distância. O monumento posiciona o espectador abaixo da figura monumentalizada, organizando relação hierárquica entre observador e objeto. Em O Barco, essa hierarquia é desativada. A memória não se eleva, permanece rente ao corpo.

Ao discutir os antimonumentos produzidos após a Segunda Guerra Mundial, James E. Young (1993) argumenta que essas formas recusam estabilidade comemorativa e deslocam a responsabilidade da lembrança para o observador. Como afirma o autor, "o antimonumento não consola; ele inquieta" (Young, 1993, p. 30). Diferentemente do monumento tradicional, que oferece narrativa estabilizada, o antimonumento exige participação ativa. A memória deixa de ser algo entregue ao espectador e passa a depender de sua travessia.

Essa formulação permite compreender que *O Barco* não se limita a criticar monumentos coloniais; ele altera a lógica monumental. A instalação não oferece síntese reconciliatória. Sua estrutura fragmentada impede fechamento narrativo. A travessia não aparece como acontecimento concluído, mas como permanência histórica.

A presença do poema gravado sobre a madeira carbonizada amplia essa dimensão crítica. A linguagem não atua como legenda explicativa, mas como reinscrição epistêmica. Em *Memórias da plantação*, Kilomba (2019) argumenta que o colonialismo não opera apenas pela exploração econômica, mas pela produção de regimes de conhecimento que determinam quem pode falar e quem pode ser reconhecido. Em passagem decisiva, afirma que "o colonialismo é um sistema que produz conhecimento e, simultaneamente, produz ignorância" (Kilomba, 2019, p. 47). Essa formulação desloca o debate para o campo da epistemologia.

Ao inscrever palavras sobre a superfície carbonizada, a artista intervém precisamente nesse regime de apagamento. O poema não apenas acompanha a obra, ele produz enunciação. A escrita transforma-se em gesto de reexistência. A palavra deixa de ser explicação e torna-se presença. O chão converte-se em superfície de fala.

Essa operação aproxima-se das discussões de Michel-Rolph Trouillot (2016), para quem o silêncio histórico não constitui ausência involuntária, mas efeito produzido por relações de poder. Segundo o autor, "os silêncios entram no processo histórico em momentos específicos" (Trouillot, 2016, p. 26). A instalação de Kilomba pode ser compreendida como tentativa de romper esse regime silencioso. O poema gravado reinscreve aquilo que a monumentalização colonial historicamente excluiu.

Outro aspecto relevante refere-se ao papel institucional de Inhotim na recepção da obra. A instalação em uma instituição reconhecida internacionalmente amplia seu alcance simbólico, mas também produz nova camada crítica. A presença de O Barco em museu-jardim de grande escala desloca a discussão sobre memória para o interior das políticas culturais contemporâneas. A obra não apenas ocupa espaço expositivo, mas questiona quais narrativas são legitimadas como patrimônio.

Nesse ponto, as reflexões de Andreas Huyssen (2014) tornam-se fundamentais. Para o autor, as políticas contemporâneas da memória não dizem respeito apenas à preservação do passado, mas à disputa sobre quais histórias podem ocupar o presente. A memória não se organiza como consenso, constitui arena de conflito. Em contextos pós-coloniais, essa disputa torna-se ainda mais intensa, pois envolve revisão das narrativas que historicamente estruturaram identidade nacional.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 16-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562

Ao discutir a virada decolonial na arte brasileira, Alessandra Simões Paiva (2022) problematiza que práticas artísticas contemporâneas de orientação decolonial não apenas tematizam a colonialidade, mas reconfiguram regimes de visualidade.

Segundo a autora, "a crítica decolonial desloca o eixo da representação ao produzir fissuras nas formas tradicionais de inteligibilidade histórica" (Paiva, 2022, p. 52). *O Barco* exemplifica esse deslocamento ao recusar monumentalidade heroica e ao reinscrever a memória como experiência fragmentária.

Nesse sentido, *O Barco* pode ser compreendido como antimonumento não por se opor formalmente ao monumento tradicional, mas por deslocar as condições pelas quais a memória se organiza e se torna perceptível. Enquanto o monumento clássico tende a estabilizar narrativas por meio da permanência material, da centralidade espacial e da construção de figuras heroicas, a instalação de Kilomba opera pela fragmentação, pela incompletude e pela recusa de síntese. A memória deixa de ser apresentada como narrativa consolidada e passa a existir como campo de tensão, exigindo do espectador não adesão contemplativa, mas implicação crítica.

Essa diferença não é apenas formal, mas epistemológica. O monumento colonial frequentemente converte violência histórica em origem legitimadora, reorganizando práticas de extermínio, escravização e captura sob a lógica da fundação nacional. Em *O Barco*, ao contrário, a travessia atlântica não aparece como passado resolvido ou passível de monumentalização reconciliatória. A obra impede fechamento narrativo ao apresentar o navio não como imagem íntegra, mas como estrutura interrompida. A fragmentação da embarcação torna visível aquilo que a monumentalização tende a apagar: a impossibilidade de reduzir a violência colonial a episódio concluído.

A materialidade da instalação intensifica essa operação. A madeira carbonizada não funciona apenas como referência aos navios negreiros; ela atua como índice de destruição e permanência. O carvão conserva a marca do incêndio sem restituir forma intacta. O ouro, por sua vez, não aparece como signo ornamental ou celebrativo, mas como tensão histórica entre riqueza acumulada e corpos violentados. A coexistência desses materiais impede leitura conciliatória. A obra não busca recompor unidade; mantém visível a fratura.

Nesse contexto, o poema gravado adquire função decisiva. A linguagem não explica a instalação nem oferece interpretação fechada. Ela opera como gesto de reinscrição, introduzindo palavras em superfície marcada pela violência histórica. A escrita não resolve o trauma; torna-o legível. A memória emerge menos como conteúdo estável e mais como processo de elaboração sempre incompleto.

Ao reinscrever o navio negreiro como forma fragmentária e percorrível, Kilomba transforma o espaço expositivo em território de sobrevivência histórica. O passado não se apresenta como imagem encerrada, mas como insistência que atravessa o presente. A obra mantém aberta a relação entre memória e conflito, recusando qualquer pacificação simbólica. É precisamente nessa suspensão — entre ruína e permanência, entre vestígio e ausência — que *O Barco* afirma sua condição antimonumental: não como negação da memória, mas como crítica às formas históricas que buscaram estabilizá-la.

Regimes coloniais de monumentalização

Se, conforme discutido anteriormente, *O Barco* (2021), de Grada Kilomba, opera por meio da fragmentação, da suspensão narrativa e da reinscrição do trauma como memória viva, torna-se necessário explicitar com maior contextualização o regime estético-político contra o qual essa obra se posiciona. A noção de antimonumento não deve ser compreendida apenas como oposição formal ao monumento tradicional, mas como prática crítica que desestabiliza dispositivos históricos de monumentalização. Nesse sentido, importa compreender como monumentos coloniais organizam percepções, distribuem legitimidades e instituem formas específicas de memória pública.

Jacques Rancière oferece contribuição para essa discussão ao formular o conceito de "partilha do sensível". Para o autor, trata-se do sistema que define "o que é visível e invisível, o que pode ser dito e o que pode ser pensado" (Rancière, 2009, p. 16). A partilha do sensível não corresponde apenas à experiência estética, mas coontirbui para uma organização política da percepção. Em outras palavras, toda ordem social distribui posições, vozes, presenças e ausências. O monumento participa dessa lógica porque não apenas ocupa o espaço urbano: ele determina regimes de visibilidade e reconhecimento.

Quando monumentalizado, determinado personagem histórico deixa de ser apenas objeto de memória e converte-se em referência estabilizada de pertencimento coletivo. O monumento torna-se operador sensível de legitimação. Sua permanência espacial, sua escala ampliada e sua localização pública produzem pedagogias silenciosas de interpretação histórica. O passado deixa de aparecer como campo de disputa e passa a apresentar-se como evidência materializada.

Nesse horizonte, a colonialidade não deve ser entendida exclusivamente como período histórico encerrado, mas como matriz persistente de organização do saber, do poder e da memória. Aníbal Quijano define a colonialidade do poder como padrão que "articula exploração econômica, classificação racial e controle da subjetividade" (Quijano, 2005, p. 118). A colonialidade não termina com a independência política; ela permanece inscrita nas instituições, nos discursos e nas formas de representação. Os monumentos coloniais participam dessa permanência porque transformam violência histórica em narrativa fundadora.

É precisamente nesse ponto que o conceito de monumento colonial precisa ser delimitado. Não se trata apenas de monumentos erguidos durante a colonização, mas de dispositivos simbólicos que reafirmam hierarquias produzidas pelo imaginário colonial. Monumentos coloniais operam pela estabilização heroica de figuras associadas à conquista territorial, à expansão civilizatória e à domesticação do outro. Eles transformam conflitos em genealogias nacionais e convertem violência em patrimônio.

O Monumento a Borba Gato (figura 01), inaugurado em 1963, em São Paulo, constitui exemplo emblemático dessa operação. Sua inauguração ocorre em momento politicamente significativo: às vésperas do golpe civil-militar de 1964, período marcado pela intensificação de discursos nacionalistas, desenvolvimentistas e conservadores. A valorização do bandeirante nesse contexto não pode ser entendida como gesto

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 18-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562

inocente de preservação histórica. A figura do bandeirante reaparece como mito fundador paulista e brasileiro, associado à expansão territorial, ao empreendedorismo e à bravura civilizatória.

A monumentalidade da escultura — aproximadamente treze metros de altura — reforça essa construção simbólica. O gigantismo não é apenas efeito plástico; ele institui hierarquia perceptiva. Como observa Rancière, a política da estética consiste precisamente na produção de determinadas formas de aparecer. O corpo ampliado do bandeirante produz distância crítica reduzida: não se observa um personagem histórico situado, mas uma presença monumentalizada que solicita reverência.

A monumentalização de Borba Gato transforma a violência colonial em narrativa épica. As expedições bandeirantes, historicamente vinculadas à captura de indígenas, à escravização e à ocupação violenta do território, são reorganizadas como gesto civilizatório. A história deixa de ser conflito e torna-se origem harmonizada. Como já apontado na seção anterior, o monumento atua como dispositivo de produção de verdade, articulando espaço, memória e autoridade.

A operação colonial não reside apenas naquilo que é lembrado, mas também naquilo que é excluído da cena. Michel-Rolph Trouillot afirma que "o silêncio entra na produção da história em vários momentos" (Trouillot, 2016, p. 27). O monumento participa diretamente dessa seleção. Ao celebrar o conquistador, desloca para fora do enquadramento as populações violentadas. O apagamento não ocorre por ausência absoluta, mas por desproporção narrativa: determinadas vidas tornam-se memoráveis; outras permanecem estruturalmente inaudíveis.

Essa lógica também se manifesta no memorial da Praça Natale Coral, localizado em Nova Veneza, Santa Catarina. Para compreender sua operação simbólica, torna-se necessário contextualizar a figura homenageada e os processos locais de construção de sua memória pública. Natale Coral (1859–1911), imigrante italiano ligado à colonização do sul catarinense, atuou como agrimensor e colaborador das companhias responsáveis pela demarcação e ocupação territorial da região de Nova Veneza. Na narrativa memorialística local, sua imagem foi historicamente associada à condição de pioneiro e desbravador, sendo incorporada à identidade ítalo-brasileira construída em torno do mito da colonização bem-sucedida e do trabalho imigrante.

Entretanto, essa memória não é consensual. Estudos históricos e manifestações públicas recentes tensionam a representação celebrativa de Coral ao vinculá-lo também às chamadas "caçadas aos bugres", expedições organizadas contra populações indígenas Laklãnõ-Xokleng durante o avanço colonial sobre o território catarinense. A inauguração da praça e do memorial, em 2020, provocou forte reação de pesquisadores, movimentos indígenas e instituições acadêmicas, que questionaram a legitimação pública de uma figura associada à violência colonial. Em nota de repúdio, docentes e pesquisadores da Universidade Federal de Santa Catarina argumentaram que a homenagem opera como forma de apagamento histórico, ao transformar em símbolo comunitário um personagem relacionado a práticas de extermínio indígena.

Nesse contexto, o memorial deixa de ser apenas um dispositivo comemorativo e passa a evidenciar a disputa em torno da própria produção da memória local.

A construção de Natale Coral como figura patrimonial revela como determinadas narrativas de origem são seletivamente preservadas, enquanto outras permanecem marginalizadas. A monumentalização atua, portanto, como mecanismo de estabilização identitária: ao celebrar o colonizador como fundador, produz continuidade histórica e reafirma uma genealogia regional centrada na imigração europeia. O conflito colonial, longe de desaparecer, é reorganizado sob a forma de patrimônio, transformando disputa histórica em pertencimento cultural.

Entretanto, a monumentalização dessa memória não ocorre sem tensões. O memorial organiza espacialmente uma narrativa conciliatória que aproxima colonização, identidade local e pertencimento regional. A presença da flecha indígena no topo do conjunto escultórico produz efeito simbólico ambíguo: o signo originário aparece incorporado à homenagem ao colonizador. Em vez de explicitar o conflito histórico, o monumento o absorve. O símbolo indígena não emerge como contraponto, mas como elemento subordinado à narrativa celebrativa.

Esse mecanismo evidencia aquilo que Walter Mignolo (2003) denomina "diferença colonial", conceito que se refere à produção histórica de hierarquias epistêmicas e geopolíticas que definem quais sujeitos possuem legitimidade para narrar o mundo e quais permanecem inscritos apenas como objeto de representação.

Para o autor, a colonialidade opera não apenas pela dominação territorial, mas pela imposição de uma lógica de conhecimento que universaliza perspectivas situadas. Como afirma Mignolo (2003, p. 39), "a diferença colonial é o espaço onde histórias locais inventando e implementando projetos globais encontram histórias locais que os recebem; é o espaço onde se estabelece a colonialidade do poder". Nessa chave interpretativa, a memória monumentalizada tende a universalizar a perspectiva do colonizador, convertendo-a em horizonte legítimo de leitura histórica. A monumentalização não apenas recorda determinados sujeitos, mas regula as condições de inteligibilidade do passado, organizando quem aparece como fundador, quem permanece periférico e quem é sistematicamente silenciado. A colonialidade da memória opera, portanto, por seleção narrativa, hierarquização simbólica e estabilização sensível.

É nesse contexto que o conceito de antimonumento adquire densidade analítica. Diferentemente do monumento tradicional, o antimonumento não busca estabilizar memória, mas expor sua fratura. Andreas Huyssen (2000) observa que formas contemporâneas de memória crítica frequentemente abandonam a permanência monumental para trabalhar "com ausência, ruína, fragmento e instabilidade" (Huyssen, 2000, p. 33). O antimonumento não celebra uma memória consensual nem estabiliza figuras heroicas; ao contrário, introduz fratura na narrativa histórica ao expor aquilo que os regimes oficiais de lembrança tendem a ocultar. Sua operação estética desloca a lógica comemorativa tradicional, recusando monumentalizar sujeitos ou acontecimentos como verdades concluídas. Em vez de reafirmar identidades fixas, o antimonumento produz instabilidade interpretativa, convocando o espectador a confrontar ausências, lacunas e violências historicamente silenciadas.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 20-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562

Essa perspectiva aproxima-se da obra de Grada Kilomba porque O Barco não organiza a memória sob forma de homenagem ou consagração, mas como campo de tensão entre presença e ausência, trauma e sobrevivência. A instalação não oferece narrativa linear nem reconciliação histórica; sua espacialidade fragmentada e sua composição simbólica interrompem a expectativa de unidade memorial. Ao invés de monumentalizar uma origem, Kilomba reinscreve experiências de deslocamento, diáspora e violência colonial, produzindo uma memória que permanece aberta, inconclusa e politicamente ativa.

O antimonumento não celebra uma memória estabilizada nem reafirma figuras heroicas como consensos históricos. Sua operação consiste em tensionar os mecanismos tradicionais de consagração, expondo fissuras, silêncios e conflitos que a monumentalização tende a neutralizar. Em vez de oferecer fechamento interpretativo, produz deslocamento perceptivo: a memória deixa de aparecer como continuidade harmoniosa e passa a ser experimentada como campo de disputa.

Considerações finais

As análises desenvolvidas ao longo deste artigo partiram da compreensão de que os monumentos não constituem apenas suportes materiais de rememoração, mas dispositivos que organizam percepções, distribuem legitimidades e estabilizam determinadas leituras do passado. Ao aproximar o Monumento a Borba Gato, em São Paulo, e o memorial da Praça Natale Coral, em Nova Veneza/SC, buscou-se examinar de que maneira distintas escalas de monumentalização — metropolitana e local — participam de uma mesma lógica de administração simbólica da memória. O interesse não esteve em produzir equivalência direta entre os casos, mas em observar como diferentes formas de consagração pública reiteram narrativas históricas vinculadas à colonialidade e à produção seletiva do reconhecimento.

Retomando o problema de pesquisa, perguntou-se em que medida monumentos coloniais operam como tecnologias visuais de poder e de que forma práticas artísticas contemporâneas podem tensionar tais regimes ao reorganizar a experiência do visível. A hipótese sustentada foi a de que a disputa em torno das imagens públicas não se limita à divergência interpretativa sobre acontecimentos históricos, mas envolve modos de inscrição da memória no espaço urbano e critérios de legitimidade sobre quem pode ser lembrado, representado e monumentalizado. Nesse sentido, a análise procurou deslocar o debate de uma oposição simplificada entre preservação e destruição patrimonial para uma investigação sobre os mecanismos pelos quais determinadas narrativas adquirem permanência pública.

Os casos analisados indicam que a monumentalização colonial atua menos como registro retrospectivo e mais como operação ativa de estabilização histórica. A leitura foucaultiana do dispositivo permitiu compreender o monumento como parte de uma rede que articula espacialidade, discurso, institucionalidade e visualidade. Elementos como escala, permanência material, centralidade urbana e monumentalidade formal

não constituem apenas escolhas estéticas, mas modos de organizar a percepção e conferir autoridade a determinadas versões do passado. Nesse processo, a memória deixa de operar como campo aberto de disputa e tende a assumir a aparência de continuidade histórica.

A análise do Monumento a Borba Gato evidenciou como a monumentalização da figura bandeirante permanece vinculada a narrativas de fundação nacional e regional, particularmente fortalecidas em contextos de valorização do progresso, da expansão territorial e do imaginário civilizatório paulista. Já o memorial da Praça Natale Coral demonstrou que processos semelhantes podem ocorrer em escalas locais, por meio de formas comemorativas que articulam pertencimento comunitário, identidade regional e herança imigratória. Em ambos os casos, observou-se que a monumentalização não elimina o conflito histórico, mas frequentemente o reorganiza por meio de linguagens conciliatórias que tendem a reduzir tensões coloniais a narrativas patrimoniais estabilizadas.

A aproximação com Mbembe permitiu aprofundar a dimensão política dessa operação ao indicar que regimes de visibilidade também participam de economias diferenciais de reconhecimento. Se a necropolítica diz respeito à administração desigual da vida e da morte, sua extensão simbólica pode ser observada na distribuição desigual da memória pública. Os monumentos analisados sugerem que determinadas figuras históricas permanecem investidas de centralidade visual, enquanto sujeitos violentados pelos processos coloniais tendem a ocupar posições periféricas, fragmentadas ou ausentes no espaço monumental.

A contribuição de Trouillot mostrou-se particularmente relevante para compreender que o silêncio não constitui simples lacuna documental, mas efeito produzido por operações históricas de seleção. O monumento, nesse contexto, não apenas preserva memórias; ele participa da delimitação do narrável. Ao converter interpretações específicas em presença espacial duradoura, transforma escolhas históricas em evidências visuais relativamente naturalizadas. Essa perspectiva permitiu tensionar a noção de "lugar de memória", indicando que a monumentalização não atua apenas como preservação, mas como prática de hierarquização simbólica.

A análise de O Barco, de Grada Kilomba, introduziu um contraponto importante a esse regime de estabilização. Diferentemente da monumentalidade vertical e celebrativa observada nos casos anteriores, a instalação opera por fragmentação, deslocamento espacial e inscrição poética. A obra não organiza uma narrativa linear nem oferece fechamento memorial; sua composição exige aproximação corporal e leitura situada, produzindo uma experiência que não monumentaliza a origem, mas reinscreve a persistência do trauma colonial. A noção de antimonumento foi mobilizada, portanto, não como categoria oposta de maneira absoluta ao monumento, mas como forma de problematizar modelos tradicionais de consagração pública.

Ao articular memória, colonialidade e regimes de visibilidade, o artigo procurou demonstrar que a disputa em torno dos monumentos ultrapassa a discussão sobre permanência material ou remoção física. O que está em jogo é a forma pela qual sociedades organizam a legibilidade do passado e distribuem reconhecimento no

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 22-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562

presente. Nesse sentido, a contribuição da obra de Kilomba reside menos em oferecer alternativa conciliatória e mais em produzir interrupção crítica: uma reorganização do sensível que torna perceptíveis tensões frequentemente absorvidas por narrativas estabilizadas.

Por fim, é importante reconhecer que o percurso analítico aqui desenvolvido não pretende esgotar a complexidade do tema. A escolha de dois casos e de uma obra-eixo permitiu aprofundamento interpretativo, mas também indica possibilidades futuras de investigação, especialmente em torno das políticas de patrimônio, das disputas comunitárias pela memória e das formas contemporâneas de intervenção artística no espaço público. Mais do que propor respostas conclusivas, este estudo buscou contribuir para a compreensão de como imagens monumentais continuam participando da produção de historicidade e de como práticas artísticas podem tensionar os modos pelos quais o passado permanece ativo nas formas de ver, lembrar e ocupar o espaço comum.

Referências

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade; Editora UNESP, 2006.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa:** teorias e abordagens. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 7. ed. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro:** modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.

GLOBO. Estátua de Borba Gato é incendiada por grupo em São Paulo. **G1, São Paulo, 24 jul. 2021**. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/noticia/2021/07/24/estatua-de-borba-gato-e-incendiada-por-grupo-em-sao-paulo.ghtml. Acesso em: 28 fev. 2026.

HARTMAN, Saidiya. **Lose your mother:** a journey along the Atlantic slave route. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente:** modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

HUYSSEN, Andreas. Monumentos e memória no tempo presente. In: HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 29–49.

INHOTIM. **O Barco, de Grada Kilomba**, integra acervo do Instituto Inhotim. Brumadinho, 2024. Disponível em: https://www.inhotim.org.br. Acesso em: 28 fev. 2026.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada. **O Barco / The Boat.** Lisboa: BoCA Biennale; MAAT, 2021.

KILOMBA, Grada. **Site oficial.** Disponível em: https://www.gradakilomba.com. Acesso em: 28 fev. 2026.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIRZOEFF, Nicholas. **Como ver o mundo.** São Paulo: Ubu Editora, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História,** São Paulo, n. 10, p. 7–28, dez. 1993.

PAIVA, Alessandra Simões. Arte contemporânea e virada decolonial: deslocamentos epistemológicos na produção artística brasileira. In: PAIVA, Alessandra Simões. **Arte contemporânea, colonialidade e imagem**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2022. p. 45–76.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais:** perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107–130.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSA, Gabriel Augusto da. **Piasa Natale Coral – Bairro Elisa – Nova Veneza**. 2023. Fotografia. Acervo do autor.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado:** poder e a produção da história. Curitiba: Huya, 2016.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 12, n. 1 | p. 24-25 | 2026.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI: https://doi.org/10.5965/244712671212026e28562

UFSC – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. **Nota de repúdio à homenagem feita a Natale Coral, assassino de indígenas**. Florianópolis, 08 fev. 2021. Disponível em: https://leia.ufsc.br/2021/02/08/nota-de-repudio-a-homenagem-feita-a-natale-coral-assassino-de-indigenas/. Acesso em: 28 fev. 2026.

YOUNG, James E. **The texture of memory:** Holocaust memorials and meaning. New Haven: Yale University Press, 1993.

Submissão: 15/10/2026
Aprovação: 01/05/2026