

AS ESTÁTUAS E A HISTÓRIA DA ARTE:  
O DEBATE SOBRE VANDALIZAÇÃO  
DE MONUMENTOS EM PORTUGAL

*Statues and art history: the debate on the  
vandalization of monuments in Portugal*

**Mariana Pinto dos Santos**

## Resumo

Este ensaio debruça-se sobre polémicas recentes e ainda duradouras sobre vandalização e/ou possível desmantelamento ou retirada de esculturas e monumentos, ou reconfiguração de espaços públicos, em Portugal. Embora com vários equívocos, as polémicas tiveram o mérito de promover uma discussão pública sobre persistências coloniais nas cidades portuguesas, em especial em Lisboa. Proponho uma reflexão sobre o lugar que a história da arte, ao questionar o seu próprio papel histórico, ao historicizar o seu objecto e ao analisar os modos de produção artística, pode ocupar nessa discussão. Recorrerei necessariamente a vários artigos de jornais, pois foi aí (com ramificações nas redes sociais), que teve lugar a discussão.

## Palavras-chave

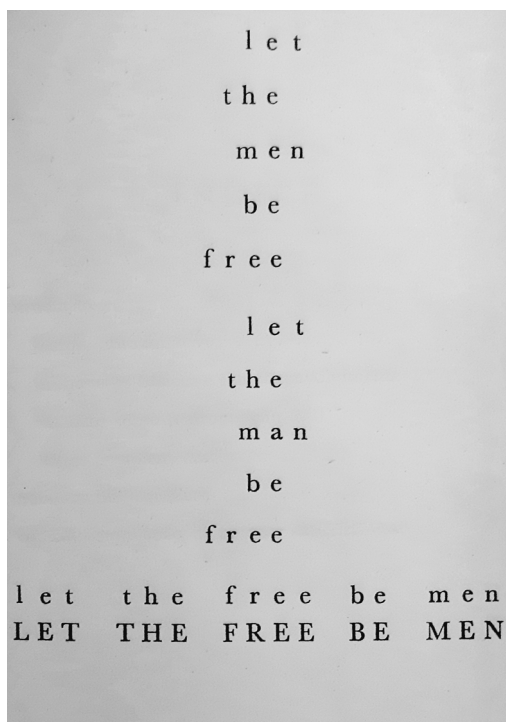
estátuas; monumento; história da arte; profanação

## Abstract

*This essay focuses on recent and still lasting polemics about vandalization and/or possible dismantling or removal of sculptures and monuments, or reconfiguration of public spaces, in Portugal. Although with some misunderstandings, the polemics had the merit of promoting a public discussion on colonial persistence in Portuguese cities, especially in Lisbon. I propose a reflection on the place that art history, by questioning its own historical role, by historicizing its object and by analyzing the modes of artistic production, can occupy in this discussion. I will necessarily resort to several newspaper articles, as it was there (with ramifications on social networks) that the discussion took place.*

## Keywords

*statues; monument; art history; profanation*



**Figura 01**

*Monumento*, E.M. de Melo e Castro, in *Ideogramas*, 1962, Lisboa: Guimarães Editores, p. 39



**Figura 02**

João Cutileiro, *Monumento ao 25 de de Abril*, 1997 (Lisboa, Parque Eduardo VII)

Em 1962 o poeta experimental Ernesto Melo e Castro (1932-2020) incluía no livro *Ideogramas* o poema visual «Monumento». A estrutura, como uma estátua, apresentava um plinto feito de uma frase em

maiúsculas e outra em minúsculas na base, e palavras em minúsculas construindo o «monumento». Neste, as palavras compunham também frases, «Let the men be free» e «let the free be men», jogando também com o plural/singular em *man/men*, que se erguiam visualmente, baralhando a ordem de leitura: de cima para baixo, como numa página, ou de baixo para cima, como do plinto para a estátua?

Em 1962 decorria, desde Fevereiro do ano anterior, a guerra colonial portuguesa, uma tentativa de conter a sublevação de independência nos países africanos administrados por Portugal que duraria até à revolução de Abril de 1974. Este poema erguia-se assim contra a guerra enquanto agente disruptor da função monumental habitual: não para celebrar o Estado, a nação e os seus símbolos, mas para os contestar. Nesse sentido, é um anti-monumento que subverte a linguagem monumental ao colocá-la à escala de uma página de um livro, ao usar palavras em vez de pedra ou bronze, e ao dar voz ao «monumento», provocando sentidos nas palavras que o erguem. «Deixem os homens ser livres» e «deixem os livres ser homens» são invectivas que tanto se referem aos homens portugueses na guerra como aos homens africanos na guerra; tanto se referem aos homens agrilhoados pela ditadura na metrópole, como aos homens agrilhoados por séculos de dominação, de escravatura e depois trabalho forçado, mesmo depois de «libertos»; são por isso invectivas que contêm em si a história da ditadura e a história colonial. Por outro lado, a estrutura monumental replicada no papel acentua o carácter fálico de todo o monumento em geral, mostrando que a história é feita e contada por homens celebrados em objectos colocados em praças e ruas que sinalizam

o domínio do género masculino nos feitos da história. Mas também são os homens que, regra geral, são chamados a combater e tombam, muitas vezes anónimos, na guerra. O género masculino é ainda mais sublinhado porque o anti-monumento persiste em referir-se ao homem, aos homens (*man/men*), mesmo que seja para exigir a sua libertação.

Em 1997 uma outra escultura pública era erguida em Lisboa assumindo-se como monumento fálico e causando por isso alguma polémica. Tratava-se do *Monumento ao 25 de Abril*, uma evocação da revolução que fez cair a ditadura em Portugal em 1974, por João Cutileiro (1937-2021). Blocos de mármore articulam-se uns em cima dos outros desenhando um falo, num exemplo da forma de trabalhar habitual neste escultor, que consistia em compor as obras como assemblages de pedras, assumindo as suas obras um carácter inacabado que expõe a rudeza da pedra e a dificuldade em dar-lhe forma. A escultura sem plinto apresenta ainda um cravo em mármore, símbolo da revolução de Abril, e é, simultaneamente, uma fonte, o que contribui para a leitura da revolução enquanto ejaculação, mas também fluidez, criação, fertilidade — à semelhança da função celebratória de vários monumentos pré-históricos, pré-clássicos e clássicos. Mais uma vez temos um anti-monumento, mas o orgasmo revolucionário é masculino, tal como a revolução foi feita no masculino: por militares cuja consciência política muito se deveu precisamente à recusa da guerra colonial.

Tiago Baptista já referiu como a escultura de João Cutileiro, mais do que afrontar a iconografia da ditadura de Oliveira Salazar, recusa a própria ideia de monumento e reflecte sobre as próprias possibilidades

de a escultura poder representar uma revolução (BAPTISTA, 2015, p. 173-184). Conclui ainda que este monumento não é uma forma alternativa de representar a revolução portuguesa, mas uma forma adequada para representar qualquer revolução porque a exhibe como «o terreno por excelência do indeterminado», do «indecidível», para o qual contribui o ar inacabado, como uma ruína ou estaleiro de construção (BAPTISTA, 2015, p. 177, 184). Pode ainda acrescentar-se que, ao estar localizada no topo do Parque Eduardo VII em Lisboa<sup>1</sup>, obra da autoria do arquitecto Keil do Amaral (1910-1975) inaugurada em 1945 e exemplo maior de arquitectura de um regime totalitário, ainda por cima junto de duas colunas que são os elementos mais notórios dessa arquitectura, a escultura-falo de Cutileiro monumentaliza a profanação do monumento oficial. Ou seja, monumentaliza a vandalização, que muitas vezes se faz com *graffiti* recorrendo a vocabulário ou iconografia obscena, frequentemente desenhando falos. Assim o seu carácter anti-monumental está também no facto de utilizar numa escultura oficial o vocabulário da vandalização. Estes dois «anti-monumentos» servem de introdução a discussões que tiveram lugar recentemente em Portugal a propósito de outros monumentos com os quais os dois exemplos contrastam de forma evidente.

Ainda antes dos acontecimentos mais recentes noutros locais, como a retirada da estátua de 1895 do negreiro e filantropo do século

1. Foi também o local da Exposição Histórica da Ocupação, em 1937, uma exposição que celebrava o colonialismo português, na qual o regime de Salazar investiu enormemente, tal como acontecera na Primeira Exposição Colonial, no Porto, de 1934, e depois na Exposição do Mundo Português em Lisboa, em 1940 (BETHENCOURT, 1999).

XVII Edward Colston em Bristol a 7 de Junho de 2020, da vandalização e consequente retirada da estátua de Leopoldo II da Bélgica também na mesma altura, dos *graffiti* na estátua de Winston Churchill em Londres, ou a destruição ou vandalização de estátuas de figuras da Confederação nos EUA na sequência do assassinato de George Floyd (25 Maio 2020), ou o derrube das estátuas de Victor Schoelcher por um grupo de mulheres na Martinica a 22 de Maio de 2020 (VÉRGES, 2020)<sup>2</sup>, surgiu uma polémica em Portugal com a inauguração, em 2017, de uma estátua ao Padre António Vieira (Lisboa, 1608 - Baía, 1697), jesuíta que viveu no Brasil desde os 6 anos, envolvido na missão de evangelização dos nativos do Brasil no século XVII e que escreveu sermões reconhecidos como obra de enorme importância da literatura lusófona. Depois disso, e a par das polémicas noutros países, relacionadas com o movimento Black Lives Matter e em reacção à ascensão generalizada de manifestações e discursos de ódio racistas e nacionalistas, uma vandalização dessa estátua reavivou a polémica e emergiram outras a propósito de alguns monumentos, esculturas públicas, e da configuração e nomenclatura urbanística em Portugal (em particular, em Lisboa). Tanto no caso português como noutros, a contestação ao que os monumentos celebram no espaço público não é nova, mas ressurgiu agora com novos contornos, quer por reagir a uma reconfiguração política em curso, quer porque surge depois de uma implementação mais generalizada de uma consciência pós-colonial ou de-

2. Conforme relata VÉRGES, 2020, no dia 22 de Maio de 1848, as pessoas escravizadas da Martinica não esperaram o comissário enviado de França que assinaria o decreto da sua libertação, recusando receber de um enviado francês a liberdade que haviam conquistado.

colonial em alguns sectores da sociedade (e à reacção frequentemente agressiva a essa consciência por parte de outros). No caso português há, por um lado, uma situação comum a outros países ex-colonialistas, por outro há situações diversas entre si e contornos específicos relacionados com a posição periférica e subalterna do país no contexto europeu. Vejamos os casos recentes.

## Vieira



**Figura 03**

Marco Fidalgo, *Padre António Vieira*, Largo Trindade Coelho, Lisboa, 2017

O caso da estátua de Padre António Vieira inaugurada em Lisboa em 2017, no Largo Trindade Coelho (conhecido como Largo da Misericórdia), tem algumas particularidades que relevam do facto de ser uma obra pública muito recente com o fim de celebrar uma figura religiosa e literária. A encomenda partiu de um protocolo da Santa Casa da Misericórdia, com sede no mesmo Largo, com a Câmara Municipal de Lisboa (CML). Na inauguração a 22 de Junho estavam o Presidente da Câmara de Lisboa, Fernando Medina, o provedor da Santa Casa, Pedro Santana Lopes (ex-autarca e ex-primeiro-ministro), o cardeal patriarca de Lisboa Manuel Clemente, o padre José Frazão Correia da Companhia de Jesus e o padre António Vaz Pinto. A escultura foi abençoada pelo cardeal e Fernando Medina declarou que a CML cumpria «a sua obrigação com a História», e acrescentou que a escultura é «uma obra particularmente bonita, que honra muito» o Largo Trindade Coelho e a memória do padre António Vieira<sup>3</sup>.

A obra em causa, do escultor Marco Fidalgo, ganhou o concurso público lançado em 2016, com o júri presidido por Eduarda Napoleão, representante da Santa Casa, e constituído pelo padre António Vaz Pinto em representação da Companhia de Jesus, do escultor António Vidiagal, representante da Academia Nacional de Belas-Artes, da arquitecta Ana Silva Dias pela Câmara Municipal de Lisboa, e da curadora Adelaide Ginga em representação da Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC) (SALEMA, 2020a). Nenhuma das propostas a concurso agradou ao júri, mas decidiram avançar com um vencedor que declararam cum-

3. Declarações disponíveis no site da CML: [bit.ly/3D0dH9V](https://bit.ly/3D0dH9V).

pir o objectivo. O projecto vencedor retrata Vieira de pé, de sotaina, erguendo uma cruz, com três crianças ameríndias semi-nuas a seus pés, uma delas ajoelhada. No plinto pode ler-se «jesuíta, pregador, político, diplomata, defensor dos índios e dos direitos humanos, lutador contra a inquisição», um resumo considerado redutor e apologético pelo historiador Nuno Monteiro (citado na notícia do *Público* assinada por Isabel Salema, de 17 de Julho de 2020).

Quando entrevistado, o escultor relativamente desconhecido e autor de uma obra formalmente muito diferente da proposta que levou a concurso (aliás, não inclui a obra em questão no seu portfólio online), mostrou incompreensão pela reacções negativas e pela polémica, afirmando que a mensagem que queria passar era «a representação de Vieira e uma das suas grandes causas, a defesa dos direitos dos povos indígenas» (SALEMA, 2020b). E acrescentou, numa frase que quase passa despercebida: «As condições apresentadas pareceram-me justas e adequadas, o que por si só se apresenta raro neste país. Eu e a grande maioria dos artistas em Portugal temos inevitavelmente de procurar trabalho que nos permita também sobreviver.» Esta frase leva a entender que o artista deliberadamente optou por uma proposta formal que se adequava ao expectável num concurso para estatuária pública, e que este era um trabalho para «sobreviver». Para além de constatar a precariedade e dificuldades dos artistas, esta declaração levanta dúvidas sobre os processos e os critérios da CML para aprovação e implementação de arte pública na cidade (situação transversal a sucessivas presi-

dências da CML). Sabendo-se que não há qualquer comissão designada para ser consultada nestes casos, presume-se que não haja critérios ou regras uniformes alvo de prévia reflexão.

Alguns membros do júri defenderam a repetição do concurso, mas a Santa Casa da Misericórdia alegou não haver condições para o fazer, e foi escolhida a proposta com a votação menos baixa. Sublinhe-se que as razões para a votação baixa se prenderam com questões meramente formais, e não iconográficas. O júri foi cego à possível leitura ofensiva que a iconografia do conjunto escultórico poderia trazer.

Em Outubro de 2017 foi convocada uma acção pacífica de protesto junto da estátua, que previa depositar flores, velas e poemas, sob o mote «Descolonizando o Padre António Vieira». Na convocatória lia-se: «Não aceitamos essa estátua. Com a colaboração da Igreja, mais de seis milhões de africanos foram escravizados pelos portugueses no tráfico transatlântico. Padre António Vieira era um escravagista selectivo. A colonização portuguesa no final do século XVI já tinha dizimado 90% da população indígena. A evangelização jesuíta foi a maior responsável pelo etnocídio ameríndio.» (LOPES, 2020). A manifestação seria impedida por uma concentração neo-nazi com bandeiras de Portugal a guardar a estátua (FERREIRA, LOURO, 2017). Nas redes sociais apelou-se, já em 2018, ao depositar de cravos vermelhos (recorde-se que é a flor da revolução de Abril de 1974, que pôs fim à Guerra Colonial) aos pés da estátua. Mas seria em Junho de 2020, que uma vandalização, enquadrada nos movimentos internacionais de contestação de monumentos no contexto Black Lives Matter, fez correr mais tinta nos jornais. No peito

das crianças ameríndias foram pintados corações vermelhos, a cara de Vieira foi coberta de vermelho, e no plinto, também a vermelho, escreveu-se a palavra “DESCOLONIZA”.



**Figura 04**

Estátua do Padre António Vieira  
vandalizada em Junho de 2020.

Foi imediatamente limpa pela CML, que escreveu no seu twitter «Todos os actos de vandalismo contra o património colectivo da cidade são inadmissíveis».

As intervenções nos jornais e o carácter dos protestos focaram-se maioritariamente na defesa ou na crítica da figura de Padre António Vieira. Não me debruçarei em pormenor sobre esse debate, apenas menciono alguns exemplos que resumem o teor do mesmo. A 15 de Junho o Presidente da República Marcelo Rebelo de Sousa classificava a vandalização da estátua de Padre António Vieira como «verdadeiramente imbecil». Segundo as suas palavras, Padre António Vieira, «lutou pela independência, foi um grande diplomata, foi um homem progressista para aquela altura, perseguido pelos colonos portugueses no Brasil, perseguido pela corte, a certa altura, perseguido pela Inquisição. [...] Foi um homem dos maiores escritores portugueses, foi o maior orador português. Portanto, para a sua época, este homem, que era um visionário, ser considerado um exemplo do que se quer destruir e demolir de memória, de testemunho da nossa História, é uma coisa imbecil, verdadeiramente imbecil.» (LUSA, BORGES, 2020). O jornal *Público* faz uma reportagem mais longa, entrevistando e citando historiadores e peritos na obra de Padre António Vieira, nomeadamente José Eduardo Franco (LOPES, 2020), responsável pela edição mais recente das suas obras, que descreve Vieira em tensão entre a vocação evangelizadora crítica, por via dos seus sermões, dos poderes instituídos e da exploração e extermínio dos nativos, e a sua fidelidade à Coroa Portuguesa e à própria Companhia de Jesus. Vieira preconiza a igualdade dos homens perante Deus e lutou pela libertação dos ameríndios, com excepções: poderiam ser escravizados em “guerra justa” ou se impedissem a pregação do Evangelho. Por outro lado, dada a dependência económica da Coroa e

da própria Companhia de Jesus do trabalho escravo, nunca defendeu o fim da escravatura. O historiador afirma que a sociedade ideal para Vieira seria sem escravatura, e não terá deixado de pregar pelo tratamento humano das pessoas escravizadas, mas não era possível passar sem ela para manter o poder do Estado e o poder da Companhia de Jesus. Portanto, as suas tomadas de posição dizem respeito à preocupação por manter condições de Evangelização. A peça jornalística cita ainda a investigadora Maria do Rosário Pimentel no seu texto *Vieira e a Escravatura: 'Cativeiro Temporal' e 'Liberdade Eterna'*: «Como poderia o pregador pôr directamente em causa a mão-de-obra escrava, base da economia colonial? Como poderia ir contra o discurso oficial, sem ser de forma ambígua? Como poderia a missão evangélica concretizar-se sem a ajuda da autoridade civil e pondo em causa o próprio sistema colonial? Não era com o rendimento daqueles 'açúcares livres de direitos', resultante do trabalho do africano, que os missionários custeavam o seu trabalho, salvavam a alma do índio, vestiam e curavam o seu corpo, ensinavam a utilizar ferramentas? Não era com a escravidão que o africano resgatava a sua alma juntamente com a do índio das missões? Isto é, não servia a escravidão o fim último da libertação do índio e do negro?»

O historiador Pedro Cardim faz um resumo exaustivo das posições e vida do Padre António Vieira (CARDIM, 2020), indicando o seu papel na defesa de povos indígenas e denúncia de abusos, mas também na forma violenta da evangelização de que fez parte, com deslocação dos nativos para aldeias criadas para o efeito, nas quais eram forçados a trabalhar a troco de nada ou de pagamento miserável, sendo também

forçados a trabalhar nas propriedades dos colonos e a lutar contra inimigos dos portugueses. Vieira defendeu ainda a violência sobre os que recusassem o catolicismo. Pedro Cardim considera-o uma figura muito rica do ponto de vista histórico e literário, mas considera abusivo apresentá-lo como defensor dos direitos humanos, uma «ideia desfasada dos quadros mentais da época». Ou seja, os que defendem que não se pode julgar a defesa da escravatura no passado com os olhos de hoje, são os que atribuem um juízo moral positivo à acção de Padre António Vieira também com os olhos de hoje. Mas o ponto que gostaria de destacar do texto de Pedro Cardim é o que refere que «as autoridades coloniais trataram [os indígenas que foram submetidos pelos portugueses] como *miserabile personae*, como uma espécie de crianças ou de pessoas desprovidas de autonomia e de autossuficiência. Foram vistos como seres que careciam da tutela dos colonizadores, acabando por ser reduzidos a uma condição de menoridade, cívica, jurídica e política.»

Muitos outros artigos foram escritos em Junho e Julho de 2020 sobre a figura e o papel de Vieira, sobretudo na linha da intervenção citada do Presidente da República, mas poucos sobre a iconografia da estátua. Só dois textos o fizeram, um de forma superficial, e outro centrado-se verdadeiramente nessa questão.

A historiadora da arte Maria Isabel Roque identificou a fonte iconográfica para a escultura de Marco Fidalgo: a gravura de Carlo Grandi (1729-1767) de 1742 publicada no livro *Vida do Apostólico Padre Antonio Vieira*, do Padre André de Barros. A autora descreve a imagem e refere que a representação é convencional e que serviria de propaganda à

evangelização dos índios. Nada mais é explorado e o seu texto foca-se em seguida na defesa de Vieira citando os seus sermões para provar o seu humanismo e crítica social.



**Figura 05**

Gravura de Carlo Grandi in *Vida do apostólico Padre Antonio Vieira*, do Padre André Barros, SJ, 1746

Foi a historiadora Ângela Barreto Xavier quem se propôs abordar a estátua erguida do ponto de vista iconográfico mais consequente, embora «criticando abertamente» a sua vandalização (XAVIER, 2020). Ângela Barreto Xavier recupera Erwin Panofsky e os seus níveis de leitura iconográfica (PANOVSKY, 1982 [1939/1967]), significado temático primário ou natural, significado secundário ou convencional e significado intrínseco ou conteúdo. O primeiro significado será o de identificar um homem vestido

de padre com três crianças semi-nuas a seus pés. O segundo passa pela identificação das figuras representadas, as crianças ameríndias e o Padre Antônio Vieira, e pode ainda relacionar com a gravura que lhe serviu de base, notando a substituição dos dois índios adultos agachados por três crianças. A autora considera que a gravura representa um índio e um africano, mas parece mais plausível que o artista italiano tenha representado os dois índios enquanto africanos, numa generalização da figuração do Outro no modelo que provavelmente conhecia melhor.

O terceiro, o significado intrínseco, teria sido o que desencadeara a contestação. Para a autora, esse significado seria ofensivo e patriótico para detractores e defensores da estátua respectivamente, uma vez que nela está representada uma visão benigna do colonialismo português, por intermédio da figura do Padre Antônio Vieira, apresentado como protector das crianças e defensor dos direitos humanos. Assim, Marco Fidalgo, quando reclama que o seu objectivo era proclamar hoje, como ontem o fizera Vieira, a defesa dos ameríndios, incorre na narrativa colonialista com antecedentes no século XIX e reiterada durante o Estado Novo, promotora da imagem de uma colonização de cariz humano, que levaria os valores civilizacionais aos povos colonizados, numa missão primeiro evangelizadora, depois científica e humanitária<sup>4</sup>. Estas ideias pertencem a um ideário luso-tropicalista teorizado por Gilberto Freyre, e aproveitado

4. Discuti já amplamente este assunto, recorrendo a vários historiadores que se debruçaram sobre ele, e relacionando-o com a historiografia da arte portuguesa (PINTO DOS SANTOS, 2019, 2020). Ver também JERÓNIMO, 2009, e, para a retórica da missão civilizadora do colonialismo francês, CONSTANTINI, 2008.

para a narrativa colonial do Estado Novo pós- Segunda Guerra Mundial para responder às pressões internacionais para a descolonização (veja-se a este propósito, entre outros, CASTELO, 1998; e VALE DE ALMEIDA, 2000).

Ângela Barreto Xavier refere ainda que a estátua apresenta uma ideologia vigente nos séculos XVI a XVIII e que via os outros colonizados como atrasados, civilizacional e intelectualmente, ou como crianças, ideologia reforçada pela opção de representar literalmente crianças sob a cruz de Vieira. O escultor, ao representar os ameríndios como crianças, reforça, por certo não intencionalmente, a visão destas populações como selvagens e primitivas (*miserabile personae* como indicou Pedro Cardim), as quais a evangelização associada à colonização tinha o dever de educar, domar e tutelar.

Embora o modelo Panofskiano tenha sido entretanto largamente criticado, ele não deixa de ser útil para este caso concreto. A escultura de 2017 recupera a estrutura piramidal da gravura do século XVIII, reforçando a hierarquia e a dominação por via da evangelização. Acresce a isto que a representação naturalista remete para um imaginário de estatuária oficial do século XIX e primeira metade do século XX que associa mais ainda a obra a um passado colonialista. É, por isso, inaceitável no século XXI. Mas o que a torna inaceitável é a combinação destes factores, pois há numerosos exemplos de estatuária pública recente de fraco interesse artístico que não levantam polémica. Não é a mera questão formal o que move a contestação. Se o Padre António Vieira tivesse sido representado numa linguagem formal equivalente, mas com outra iconografia (lendo, ou escrevendo, ou mesmo proferindo um sermão),

nenhum protesto teria vindo a público. A questão não está, por isso, em ser boa ou má arte, mas na iconografia, a qual esteve ausente da reflexão e deliberação do júri que aprovou a construção do monumento, e cujas reservas diziam respeito apenas a questões formais.

A história da arte, enquanto disciplina que muito contribuiu para o reforço de mitologias nacionais e para uma narrativa eurocêntrica, tem o dever de participar nestes debates convocando a interdisciplinaridade e as ferramentas da própria disciplina para contribuir para a compreensão, contextualização e diferenciação de actos de vandalização como os que tiveram lugar em Lisboa, mas também noutros países.

Este é um debate transnacional, tal como o mito das vantagens da colonização ultrapassa fronteiras e cronologias: um artigo recente de Perry Anderson sobre a construção da União Europeia, foca-se sobre o filósofo e historiador holandês Luuk van Middelaar, uma das figuras mais influentes nos bastidores do projecto europeu. Perry Anderson conta que, num livro de 1993, Middlelaar reclama o papel modernizador da colonização, que se sobrepôs, segundo ele, a todos os crimes coloniais; Middelaar fazia um comentário à guerra dos EUA contra o Afeganistão, cujo objectivo, escreveu, seria trazer aquele país para a modernidade. E para tal recuperou o poema de 1899 de Rudyard Kipling, a propósito da guerra entre os EUA e as Filipinas, *The White Man's Burden*, um hino à colonização, apresentada como vocação altruísta do homem branco para espalhar civilização. Segundo Middlelaar, «estamos pacientemente à espera por um Kipling dos dias de hoje que se aperceba que são os modernos, não os brancos, que têm hoje uma missão histórica mundial:

alguém que cante orgulhosamente e sem vergonha em louvor do Fardo do Homem Moderno» (ANDERSON, 2020). Boaventura de Sousa Santos, num artigo publicado por altura do assassinato de Marielle Franco e a ela dedicado, fala do «colonialismo insidioso» que permanece, insidioso porque persiste a par da defesa dos direitos humanos, da igualdade e num quadro anti-colonial. Dá um exemplo de um artigo aceite na revista *Third World Quarterly*, da autoria de Bruce Gilley, com o título «Em defesa do colonialismo» e em cujo resumo o autor escrevia: «[...] o colonialismo ocidental foi, em regra, tanto objectivamente benéfico como subjectivamente legítimo na maior parte dos lugares onde ocorreu. Em geral, os países que abraçaram a sua herança colonial tiveram mais êxito do que aqueles que a desprezaram. A ideologia anticolonial impôs graves prejuízos aos povos a ela sujeitos e continua a impedir, em muitos lugares, um desenvolvimento sustentado e um encontro produtivo com a modernidade.» (citado por SOUSA SANTOS, 2018). Estes exemplos demonstram o quanto a permanência de símbolos e toponímia nas cidades europeias com a mesma vocação celebratória com que foram erigidos no passado vai a par da persistência de um eurocentrismo onde permanece uma estrutura colonizadora/civilizadora, agora chamada de «modernizadora», e o quanto ela está na base do enquadramento e justificação de acções económicas e/ou bélicas no presente.

O facto de a estátua de Vieira ter sido erguida em 2017 fez com que se tornasse um monumento-charneira, um ponto de saturação que levou a um processo de consciencialização de que há muito se convive com a função celebratória de monumentos erguidos ao que não é mais

susceptível de se celebrar. As reacções em defesa do monumento são um sintoma da naturalização desse convívio, da dificuldade em questioná-lo e da dificuldade numa leitura iconográfica para lá da mera identificação do representado.

Voltarei a esta reflexão adiante, mas antes abordarei brevemente uma segunda polémica recente.

## O «Padrão do Desconhecimento»

Em Fevereiro de 2021, um deputado do Partido Socialista, Ascenso Simões, escreveu um artigo polémico em que afirmava que o Padrão dos Descobrimentos na Praça do Império, em Belém, deveria ter sido destruído depois da revolução do 25 de Abril (SIMÕES, 2021). O seu artigo veio na sequência de mais dois acontecimentos. Um diz respeito à intenção, desde 2014, da CML reconfigurar os jardins da Praça do Império (designação que também precisaria de revisão) o que inclui retirar arbustos de buxo que desenham brasões florais das capitais de distrito, das ilhas e ex-colónias<sup>5</sup>. Uma petição reuniu, no início de 2021, milhares de assinaturas contra essa intervenção de jardinagem para remoção de brasões florais (PINCHA, 2021). O outro acontecimento foi o voto de pesar do Presidente da República e do Governo (do partido do deputado) pela morte do tenente-coronel Marcelino da Mata, da Guiné-Bissau, mi-

5. Francisco Bethencourt mostrou como essa disposição dava a imagem de «uma uniformidade de estatuto das capitais de distrito do continente e ilhas com as chamadas ‘províncias ultramarinas’. A ausência de hierarquia, sublinhada pela sucessão alfabética [...], postulava uma ordem igualitária que só funcionava ao nível da retórica do regime.» (BETHENCOURT, 1999, p. 449).

litar que combateu do lado português na guerra colonial, um dos mais condecorados, e um comprovado criminoso de guerra<sup>6</sup>. O deputado manifestava indignação contra estes acontecimentos, falando de como «os regimes totalitários constroem uma história privativa» e como o Padrão era um dos monumentos erguidos para a contar.

Da autoria do arquitecto Cottinelli Telmo (1897-1948) e do escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975), o Padrão dos Descobrimentos fora construído com materiais efémeros para a Exposição do Mundo Português de 1940, uma exposição que celebrava os centenários da fundação do país (1139/40) e da restauração da independência face ao domínio espanhol (1640), pretexto para uma celebração nacionalista que reforçava um imaginário imperialista, numa campanha de propaganda da imagem do Estado Novo em plena Segunda Guerra Mundial. Vinte anos depois, em 1960, nas comemorações dos 500 anos da morte do Infante D. Henrique (figura mitificada pela história e literatura e celebrada pelo Estado Novo como primeiro impulsionador dos «descobrimientos»), e uma vez que era a figura na proa da caravela estilizada que representa o monumento, este foi reconstruído em betão e cantaria, tornando-se permanente. As personagens representadas são heróis vários da gesta atlântica, e há vários símbolos nacionais e ins-

6. Na sequência da intervenção do activista anti-racismo português Mamadou Ba, denunciando os crimes de guerra de Marcelino da Mata, uma nova petição com origem na extrema-direita e milhares de assinaturas exigiu a sua expulsão do país. Esta petição deu origem a uma das mais extraordinárias manifestações de solidariedade para com Mamadou Ba, identificada #mamadoufica: [emcarneosso.com/](https://emcarneosso.com/).

crições celebratórias<sup>7</sup>. Tem 56 metros de altura e as figuras escultóricas têm 7 metros (a do Infante tem 9 metros). A entrada no edifício faz-se por uma porta encimada por uma gigantesca espada em baixo-relevo que pende sobre quem entra.



**Figura 06**

Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, 1960

Francisco Bethencourt escreveu sobre a encenação em que consiste a zona de Belém em Lisboa (BETHENCOURT, 1999), incluindo os elementos renascentistas do Mosteiro dos Jerónimos e da Torre de Belém, que o autor analisa extensamente na forma como foram locais por ex-

7. No lado esquerdo lê-se «Ao Infante D. Henrique e aos Portugueses que Descobriram os Caminhos do Mar», no lado direito «No V Centenário do Infante D. Henrique 1460-1960».

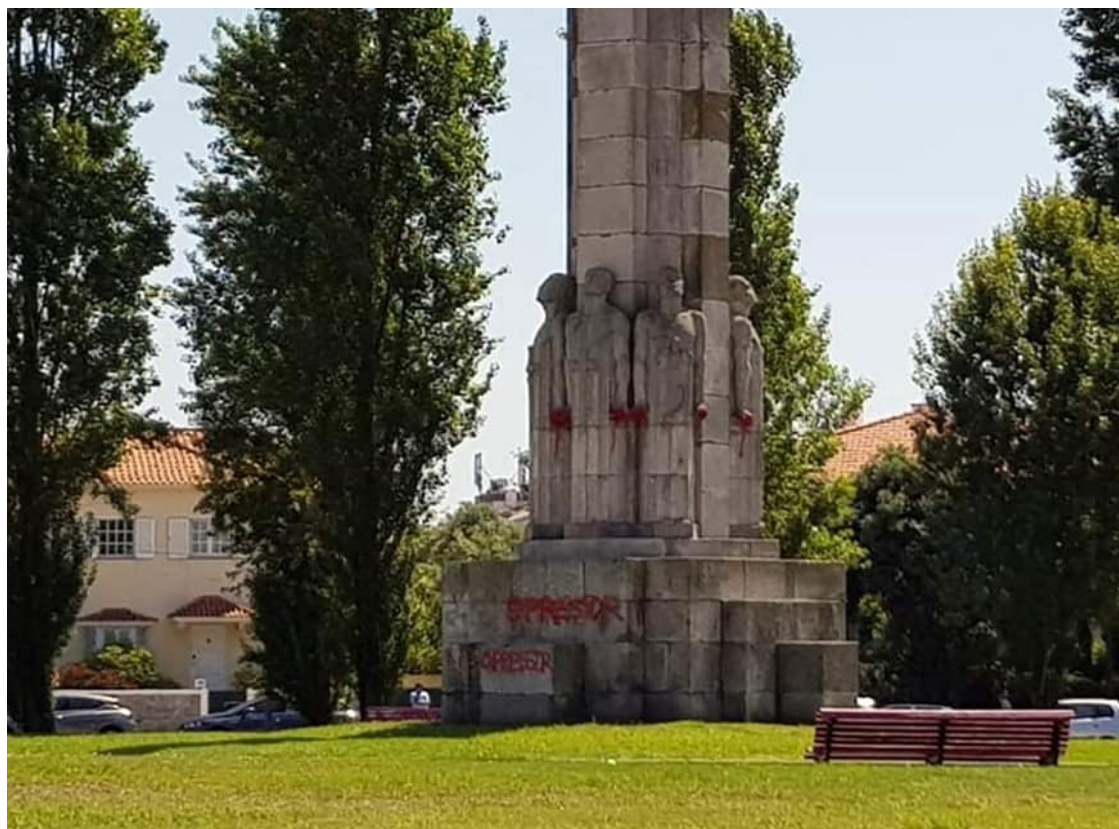
celência de celebração nacional ao longo do tempo. Desempenharam também um papel na reconfiguração da zona feita pela Exposição do Mundo Português de 1940, que teve um forte papel na «leitura do passado da expansão inscrito no espaço público» (BETHENCOURT, 1999, p. 442). É para essa exposição que se ergue a primeira versão do Padrão dos Descobrimentos e se cria a Praça do Império, incluindo os arranjos de jardinagem com os brasões, e que liga os elementos mais antigos e os do Estado Novo. Embora concebida em 1940, só foi completada em 1963, com a iluminação da fonte onde estão esculpidos os brasões das famílias ligadas à expansão e as divisas reais da dinastia de Avis (BETHENCOURT, 1999, p. 448). Escreve o historiador que «dir-se-ia que a concepção da Praça do Império, restaurada em 1960-63, constituía uma resposta simbólica do Estado Novo ao processo geral de descolonização que se tinha desenvolvido em todo o mundo no pós-guerra, a começar pela Índia. Tratava-se de reafirmar a identidade imperial de Portugal [...]» (*idem*, 1999, p. 448-9). A construção do Padrão dos Descobrimentos em 1960, pouco antes do início da Guerra Colonial, faz parte dessa resposta e mobilizava a memória da própria Exposição de 1940, considerada um dos grandes feitos do regime (*ibidem*, 1999, p. 447).

Elsa Peralta dedicou também vasto estudo à memória no espaço público, designando esta zona da capital como tendo constituído desde o século XIX um «‘complexo de memória’ associado à experiência imperial portuguesa» (PERALTA, 2017, p. 65) e José Neves analisou como essa retórica operou e se transformou em 1998, ano da Exposição Internacio-

nal de Lisboa, ano também dos quinhentos anos da chegada de Vasco da Gama à Índia, figura celebrada no nome da ponte inaugurada pouco antes do início da Expo 98. A exposição, se procurava demarcar-se das exposições do passado, não deixava de celebrar os mesmos heróis, vistos agora como embaixadores da globalização. José Neves afirma ainda que a figura de Gama, celebrada desde o século XIX, encarnava a ideia de história como progresso, tal como a narrativa dos «descobrimientos» (NEVES, 2018, p. 18). Esta narrativa faz parte da que instaura a civilização enquanto desígnio colonial, papel civilizacional em que a arte, a cultura, e, por conseguinte, a arquitectura e estatuária públicas estão presentes (nas ex-colónias várias dessas marcas simbólicas foram removidas).

Uma marca de outra exposição, a Primeira Exposição Colonial que teve lugar no Porto em 1934 — exposição essa que implicou a deslocação de centenas de africanos dos seus países de origem para serem mostrados a milhares de visitantes (muitos de camadas mais pobres da população) num autêntico zoo humano inspirado em exposições análogas (como a de Paris de 1931) —, o monumento ao «Esforço do colonizador», foi colocado na Praça do Império no Porto já em 1984, e tem sido alvo de vandalizações. Este monumento, realizado por Sousa Caldas e Alferes Alberto Ponce de Castro, apresenta figuras-tipo simbolizando o missionário, o comerciante, o agricultor, o militar, o médico e a mulher (em geral), em suma, os europeus portugueses, que «levaram a civilização» a outros lugares. As mãos destes personagens foram pintadas de vermelho em 2018 e foram colocadas inscrições na base, entre elas

«OPRESSOR». A autarquia procedeu à sua limpeza, apelando num comunicado ao respeito pelo património da cidade, «independentemente do juízo de valor que cada um possa fazer do contexto histórico em que actos políticos ou outros tenham ocorrido»<sup>8</sup>.



**Figura 07**

Monumento ao «esforço colonizador», Praça do Império, Porto, vandalizado em 2018

8. Ver o comunicado da Câmara Municipal do Porto «Monumento da Praça do Império construído em 1934 foi vandalizado», 12 de Junho 2018, no site [bit.ly/3xZmzsD](https://bit.ly/3xZmzsD).



**Figuras 08 e 09**

*Monumento ao esforço colonizador na Primeira Exposição Colonial, Porto, Palácio de Cristal, 1934*

## **Profanar o senso comum**

O historiador da arte português Vítor Serrão escreveu artigos por ocasião da vandalização da estátua do Padre António Vieira e da polémica

mica em torno do Padrão dos Descobrimentos, manifestando-se contra todos os iconoclastas. Escreveu ele que «a violência contra as obras de arte é sempre um acto fascista, sejam quais forem as razões invocadas ou as bandeiras que se desfraldem para o levar à prática» e acrescentou: «Pergunto: não aprendemos nós todos com a História? Parece que não sabemos, mas devíamos saber, que todas as obras de arte (independentemente da sua maior ou menor qualidade estética) são sempre trans-contextuais e, mais!, estão isentas de culpa pelos desmandos da cegueira humana.» (SERRÃO, 2020).

Tenho discordâncias de Vítor Serrão em três pontos: primeiro, o de considerar as obras de arte acima da história; segundo, o daí inferir-se que o historiador da arte está também acima da história, responsável por identificar e zelar pelo valor universal, «trans-contextual» da arte; terceiro, o de colocar toda e qualquer vandalização ao mesmo nível e, ainda, fazer equivaler vandalização e destruição, vendo em ambos actos barbáricos anti-civilizacionais. Se o historiador da arte pode decidir, como admite Vítor Serrão, que «se retirem obras de arte, por razões estéticas ou simbólicas (e quantas o não foram ao longo da História!), resguardadas em museus ou deslocalizadas da sua função gratulatória primeva» então está a admitir também que nem a arte nem o historiador da arte são neutros. Por «razões estéticas ou simbólicas» porque as obras podem ter sido criadas numa ideologia de violência sobre outros e o historiador pode concordar com a sua remoção porque identifica essa ideologia e *toma posição*. Por outro lado, não é possível fazer equivaler todas as vandalizações e destruições. A vandalização pode ser um

acto de protesto que permite precisamente chamar a atenção para um problema. A destruição de estátuas de ditadores ou das estátuas de figuras da Confederação nos EUA não pode ser posta no mesmo patamar que a destruição dos Budas pelo Daesh nem faz sentido comparar com a hipótese de remoção do retrato de El Greco de um cardeal sinistro da Inquisição espanhola de c. 1600, dois dos exemplos dados por Vítor Serrão. Não pode porque, precisamente, estas obras não são trans-contextuais. Sabe-se como e porque é que os EUA têm mais de setecentos monumentos à Confederação: eles datam dos momentos de combate pelos direitos dos afro-americanos e são produzidos à pressa, em massa, e erguidos, já longe do fim da Guerra Civil Americana, no contexto das leis de segregação racial de Jim Crow do início do século XX. A construção teve forte impulso entre 1920 e 1940 e novamente por altura do movimento dos direitos civis dos anos 1960 (BEST, 2020). O texto de Vítor Serrão vê os monumentos e as obras de arte como sinal de uma «História comum» que liga os seres humanos. Mas esta posição erradica as exclusões, a desigualdade e a violência que demonstram que a história comum é na verdade feita de várias histórias narradas, pensadas, sentidas de forma diversa.

Dizer que a obra de arte tem de ser historicizada não é colocá-la num ponto fixo da história e fechá-la à contemporaneidade, porque a história não é, embora essa visão possa ainda prevalecer, um desfiar linear de acontecimentos nem a narração do progresso. O tempo histórico e a memória colectiva são heterogéneos e complexos, e os objectos do passado agem no presente. Como escreve Francisco Bethencourt, «a

flexibilidade e a mutabilidade da memória colectiva reflectem as diferentes conjunturas políticas, económicas e sociais, pois as formas de conceber o passado estão sempre ligadas à compreensão do presente e à orientação para o futuro. [...] A memória colectiva [...] não funciona por acumulação linear de experiências (que aliás não são as mesmas para toda a população), mas sustenta-se e reorganiza-se através de processos de esquecimento e de recuperação [...]» (*opus cit.*, 1999, p. 480).

Num texto em resposta à polémica do Padrão, Vítor Serrão propôs uma «carta de direitos e deveres do património histórico-cultural português» com «princípios civilizacionais» (SERRÃO, 2021)<sup>9</sup>. Nessa lista, um ponto em particular resume o problema desta visão sobre os monumentos: «Os monumentos e obras de arte têm direito a dar cumprimento às suas mais-valias históricas, estéticas, pedagógicas e sociais que, tal como ontem, continuarão sempre operativas.» Porém, os desígnios originais dos monumentos não são eternamente operativos. Como escreve Silvina Rodrigues Lopes: «Não é fácil escapar ao fetichismo do património, carregado com o peso da História, isto é, de sucessivas imposições apresentadas como consensuais. Por isso, é essencial aprender/ensinar que tudo está sujeito a interpretação, aprender a estar disponível

9. A carta viria a ser formalizada e subscrita por várias entidades: ICOM-Portugal, AAP, APOM, GEOTA, associações dos Amigos dos Castelos, Portuguesa de Arqueologia Industrial, de Defesa do Património de Sintra, dos Historiadores da Arte, pela Associação Portuguesa para o Património Industrial/TICCIH-Portugal, pelo Círculo Dr. José de Figueiredo, pela Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas, Profissionais da Informação e Documentação (BAD), pelo Fórum Cidadania Lx e Fórum de Conservadores-restauradores, pelo GECORPA, pelos Ofícios do Património e da Reabilitação Urbana (OPRURB) e pela Associação Portuguesa de Turismo Cultural (PROGESTUR).

para o desconhecido, afirmar o futuro em aberto. Não basta conhecer os factos, que não encerram em si qualquer ensino, é preciso escolher, instaurar e reinstaurar perspectivas.» (RODRIGUES LOPES, 2021, p. 127).

Na introdução ao livro que co-organizaram *Cidade e Império. Dinâmicas Coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, Nuno Domingos e Elsa Peralta escreveram: «Muitos dos caminhos criados no tempo colonial desembocaram na Lisboa colonial. [...] Como em outras ex-metrópoles, também em Portugal as relações de dominação e exploração estabelecidas sob o colonialismo determinaram a natureza de migrações pós-independências: ou seja, quem se estabeleceu na cidade contemporânea, como essas pessoas foram integradas no mercado de trabalho, e em que condições vivem? Se a língua se tornou num mecanismo de aproximação, de um recurso operativo no quotidiano, é verdade que as diferenças nacionais, as características fenotípicas, o grau de educação e a pertença de classe recriaram na antiga metrópole situações de discriminação.» (DOMINGOS, PERALTA, 2013, p. XXXIII-IV). Quando nos espaços do quotidiano na cidade permanecem os monumentos e toponímia da configuração do passado ditatorial que celebram o império e as colónias, não só essa celebração anacrónica é um mecanismo de discriminação como «sustenta as aceções do senso comum sobre o passado imperial português até aos dias de hoje» (*idem*, XXVII).<sup>10</sup>

10. Essas aceções foram as que, levadas ao extremo, resultaram no assassinato à queima-roupa do actor português afrodescendente, Bruno Candé, por um ex-combatente na guerra colonial, a 25 de Julho de 2020.

Jacques Rancière, ao reflectir sobre a «imagem intolerável», diz que a imagem se enquadra num senso comum, isto é, a visibilidade da imagem é partilhada por todos e as suas significações também são partilháveis. Podemos falar destes monumentos como imagens e vê-los, como Rancière, enquanto ficções que constituem sentidos comuns. Podemos também historicizá-las, isto é, podemos analisar que tipo de senso comum é construído pela imagem, ou pelo monumento, ou pela configuração e toponímia urbanas: «É saber que tipo de humanos a imagem nos mostra e a que tipo de humanos ela é destinada, que tipo de olhar e de consideração é criado por essa ficção.» (RANCIÈRE, 2010 [2008], p. 150).

A quem falam estes monumentos? Essa é a pergunta que, perante o derrube e vandalização de estátuas no Reino Unido, fez o Presidente da Câmara de Londres, Sadiq Khan: «A diversidade da nossa capital é a nossa maior força, mas as nossas estátuas, nomes de ruas e espaços públicos reflectem uma época passada. É uma verdade desconfortável que a nossa nação e cidade devam grande parte da sua riqueza ao seu papel no tráfico de escravos e, embora isso se reflecta nos nossos espaços públicos, a contribuição de muitas das nossas comunidades para a vida na nossa capital tenha sido intencionalmente ignorada. Isso não pode continuar.» (citado em LUSA, BARATA, 2020). E na sua conta twitter anunciava a 9 de Junho de 2020 a criação de uma comissão para rever e melhorar a diversidade das marcas urbanas em Londres, defendendo comemorar a diversidade, o que implica questionar que legados estão a ser celebrados. A «obrigação com a história» foi aqui entendida não como a preservação acrítica dos símbolos do passado, mas a sua discussão e a sua possível

dessacralização (que pode incluir remoção ou não). A pergunta seguinte é, por isso: a quem queremos que falem estes monumentos? Como escreveu Françoise Vergès: «As estátuas não contam a história, são antes o resultado de escolhas políticas que atestam quem o poder valoriza, assim como a memória que querem encenar. Revelam decisões que impõem na paisagem pública certas narrativas, certas figuras, uma certa estética. Nada disto é neutro.» (VERGÈS, 2020).

Como já foi referido, a história da arte deve ter um papel activo e crítico neste debate, não para uniformizar todos os actos de protesto ou mesmo de vandalização, não para proclamar o universalismo da arte ou a sua atemporalidade histórica ou a eternidade dos desígnios com que foi criada, não para sacralizar a arte e os monumentos, mas precisamente para os devolver à história. No seu texto *Elogio da Profanação*, Giorgio Agamben fala da etimologia de «consagrar», que significaria tornar sagrado, colocar as coisas numa esfera separada dos homens, religiosa, destinada apenas aos deuses. Profanar, por oposição, será devolver ao uso dos homens. (AGAMBEN, 2006 [2005], p. 103 e ss.). E, no seu estudo etimológico habitual, prossegue, explicando que *religio*, de onde deriva a palavra «religião», não significa a ligação entre homens e deuses, mas precisamente a sua separação. Virá de *relegare*, dizendo respeito às leis a observar para respeitar a separação entre homens e deuses. Por isso, acrescenta, à religião não se opõe a descrença, mas sim a «negligência» das regras em que assenta a separação: «Profanar significa: abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência que ignora a separação, ou melhor, faz dela uso particular.» (*idem*, p. 106). O exemplo é o jogo ou a forma lúdica como a criança pode

brincar com não importa o quê, dessacralizando ou consagrando a tesouro qualquer objecto (exemplo este que Agamben deve a Walter Benjamin). Muitos jogos, refere, provêm de ritos outrora sagrados. «O jogo liberta e afasta a humanidade da esfera do sagrado mas sem a abolir pura e simplesmente» (*ibidem*, p. 107). A profanação, assim, «desactiva os dispositivos do poder e restitui ao uso comum os espaços que aquele tinha conquistado». (*opus cit.*, p. 110). É esta profanação que a história e a história da arte têm de contemplar como parte constituinte da sua própria história e da construção dos seus objectos enquanto agentes na criação de sentidos comuns. A profanação desactiva a função celebratória. No caso da estátua do padre António Vieira, como vários notaram, os corações desenhados nas crianças ameríndias representadas tornavam-nas protagonistas do monumento (e não mais o Padre António Vieira). No caso do monumento «ao esforço colonizador» na cidade do Porto, manchar as mãos de vermelho dos que representam os «colonizadores» é um gesto significativo, que deve ser tido em conta pela autarquia para remover o monumento ou intervir no monumento de forma a que ele fale do que podemos entender hoje por essa ideia de «esforço colonizador»<sup>11</sup>.

Tal como nos mostram os anti-monumentos de Ernesto de Melo e Castro e João Cutileiro mencionados na abertura deste texto, a profana-

11. O programa da Galeria Municipal do Porto *Um Elefante no Palácio de Cristal*, que apresenta um programa público a partir de Maio de 2021 sobre a *Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, que se realizou em 1934 nos Jardins do Palácio de Cristal, a cargo de três curadores e um coletivo artístico — Alexandra Balona, Melissa Rodrigues e Nuno Coelho com InterStruct Collective — é um passo importante na reflexão necessária sobre essa exposição e os vestígios simbólicos que deixou na cidade. Link para o programa: [bit.ly/2XHb8JK](https://bit.ly/2XHb8JK).

ção lúdica pode também ser arte e até pode fazer parte de uma política urbana, sem implicar destruições. A preservação do que existiu também é importante para não apagar os traços urbanos da colonização que permitam uma memória crítica, mas não é aceitável que a continue a celebrar. Nesse sentido, há uma política ecológica que pode ser tida em conta, tal como defendem os arquitectos vencedores do prémio Pritzker, Jean-Philippe Vassal e Anne Lacaton, que preconizam uma arquitectura que aproveite recursos pré-existentes e use o mínimo de intervenção para alterar espaços (WAINWRIGHT, 2021). O mote é transformar, não demolir ou destruir. O caso do Padrão dos Descobrimentos é notório, porque não é apenas um monumento escultórico, é um edifício com valor de uso, adaptado em 1985 pelo arquitecto Fernando Ramalho que o dotou de um miradouro, salas de exposição e um auditório<sup>12</sup>. Foi já alvo de transformação no interior, usado para exposições que contestam a sua função monumental (nele se mostraram, por exemplo, as exposições *Racismo e Cidadania* em 2017 e *Contar Áfricas* em 2019), e nele oferece-se ainda a possibilidade de visionamento de um documentário sobre o próprio monumento e seu contexto histórico (*A Construção de um Símbolo*, realizado por Edgar Medina). No entanto, a maioria dos visitantes apenas visita o miradouro<sup>13</sup> e a esmagadora maioria dos habitantes ou visitantes da zona não chega a entrar, pelo que a celebração dos chamados «descobrimientos» continua intocável. Artistas como Kiluanji Kia Henda (*A Descoberta*,

12. Ver [bit.ly/2WbBEKg](https://bit.ly/2WbBEKg).

13. Segundo informação recolhida na bilheteira do Padrão dos Descobrimentos em 29 de Março de 2019.

2007) ou Isabel Brisson (*Ditas e Desdidas da Estatuária Lisbonense*, Teatro do Bairro Alto, 2020)<sup>14</sup> trabalharam já uma possibilidade de profanação do monumento. O primeiro, através de uma fotografia encenada, na qual jovens afro-descendentes da periferia de Lisboa se colocam ao longo de um dos lados do monumento, contrastando a cor da sua pele com a pedra branca e a sua escala com as enormes esculturas de figuras históricas portuguesas. A segunda construindo um site interactivo no qual recorre a fotografias antigas e actuais e à manipulação de imagem, dismantelando e deslocando em fragmentos esse e outros monumentos e encenando diálogos e comentários das próprias estátuas. Tanto um caso como outro foram vistos por um público limitado e só a fotografia de Kiluanji Kia Henda chegou a ser mostrada no próprio Padrão, na exposição temporária *Racismo e Cidadania* (com curadoria de Francisco Bethencourt). Falta uma intervenção exterior permanente, que poderia passar pela renomeação, tal como a Ponte 25 de Abril sobre o Tejo foi renomeada depois da revolução, recusando-se o antigo nome do ditador, «Ponte Salazar». A passagem do nome do Padrão em 1985 para Centro Cultural das Descobertas (nome que, de resto, não alterava a leitura original de homenagem às «descobertas») não foi devidamente sinalizada e não vingou, de tal forma que o site do local é hoje «padraodosdescobrimientos.pt».

Permito-me uma história pessoal: um dos meus filhos, quando tinha uns 9 anos, ao ver ao longe o Padrão dos Descobrimentos, chamou-

14. O trabalho referido de Kiluanji Kia Henda pode ser visto neste link: <https://bit.ly/37XztwE> e o de Isabel Brisson neste link: [bit.ly/2W0i6Jv](https://bit.ly/2W0i6Jv).

-lhe «Padrão do Desconhecimento», baralhando e fundindo o nome do Padrão e o do «Pavilhão do Conhecimento», o Museu da Ciência em Lisboa que visitara tempos antes. Este baptismo inadvertido, fruto da associação livre lúdica, parece uma profanação possível para o monumento. Outras hipóteses haverá.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações* (trad. Luísa Feijó), Lisboa: Cotovia, 2006 (ed. italiana 2005)

ANDERSON, Perry. «The European Coup» in *London Review of Books*, 17 Dezembro 2020

BAPTISTA, Tiago. «Como representar a revolução? Comentário da escultura *Monumento ao 25 de Abril* de João Cutileiro e do filme *Linha Vermelha* de Luís Filipa Costa». In *Práticas da História. Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*. 1, nº 1, Lisboa: Instituto de História Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 2015. p. 173-184.

BEST, Ryan. «Confederate Statues Were Never Really About Preserving History» in *FiveThirtyEight*, 8 Julho 2020

BETHENCOURT, Francisco. «A memória da expansão» in *História da Expansão Portuguesa*, dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri, vol. 5 – *Último Império e Recentramento (1930-1998)*, Círculo de Leitores, 1999

CARDIM, Pedro. «Para uma visão mais informada e plural do padre António Vieira» in *Semanário Expresso*, 25 Junho 2020

CASTELO, Cláudia. «O modo português de estar no mundo». *O lusotropicalismo na ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, Porto: Afrontamento, 1998.

CONSTANTINI, Dino. *Mission Civilisatrice. Le rôle de l'histoire coloniale dans la construction de l'identité politique française*, Paris: ed. La Découverte, 2008.

DOMINGOS, Nuno; PERALTA, Elsa. *Cidade e Império. Dinâmicas Coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, Lisboa: Edições 70, 2013.

FERREIRA, Nicolau; LOURO, Manuel. «Estátua do Padre António Vieira guardada por “neonazis”» in *Jornal Público*, 5 de Outubro de 2017.

JERÓNIMO, Miguel Bandeira. *Livros Brancos, Almas Negras. A «missão civilizadora» do colonialismo português 1870-1930*, Lisboa: ICS, 2009.

LOPES, Mário. «Padre António Vieira: uma vida em tensão, um legado em discussão», *Jornal Público*, 12 de Junho de 2020.

LUSA; BARATA, Clara. «Em tempo de protestos anti-racistas, Bélgica e Londres reavaliam os seus heróis», in *Jornal Público*, 9 Junho 2020.

\_\_\_\_\_. «Marcelo: é “verdadeiramente imbecil” vandalização de estátua do padre António Vieira» in *Jornal Público*, 15 de Junho de 2020.

NEVES, José. 1998, nº 2 da série *Portugal, uma retrospectiva* (dir. Rui Tavares), Lisboa: tinta-da-china | Público, 2019.

PANOVSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Estampa, 1982 [edição original 1939, revista pelo autor em 1967].

PERALTA, Elsa. *Lisboa e a Memória do Império. Património, Museus e Espaço Público*, Lisboa: Outro Modo – Le Monde Diplomatique, 2017.

PINCHA, João Pedro. «Nova petição junta autarcas e ex-ministros contra fim dos brasões na Praça do Império» in *Jornal Público*, 3 Fevereiro 2021.

PINTO DOS SANTOS, Mariana. «On Belatedness. The shaping of Portu-

guese Art History in Modern Times» in *Artium Quaestiones XXX*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza W Poznaniu, Instytut Historii Sztuki, Poznan, 2019, ISSN: 0239-202X, p 37-64. DOI: [bit.ly/3j3j6Fn](https://doi.org/10.1515/aiq-2019-0011).

Tradução portuguesa aumentada: «Acerca do atraso: a construção da história da arte portuguesa nos tempos modernos» in *Revista de História da Arte* série W, nº 9 — *Life Outside the Canon: homage to Foteini Vlachou*, IHA, NOVA FCSH, Maio 2020, p. 109-125.

RANCIÈRE, Jacques. «A imagem intolerável» in *O Espectador Emancipado* (trad. José Miranda Justo), Lisboa: Orfeu Negro, 2010 (ed. francesa de 2008).

RODRIGUES LOPES, Silvina. «Do ensino como ofício inquieto» (2017) in *O Nascer do mundo nas suas passagens*, Lisboa: Edições do Saguão, 2021.

ROQUE, Maria Isabel. «Padre António Vieira: a destruição do indestrutível» in *a.muse.arte*, 2020/06/12, [bit.ly/3k4ZShP](https://doi.org/10.1515/arte-2020-0011).

SALEMA, Isabel. «Actas mostram que júri que escolheu a estátua de Vieira não ficou convencido», in *Jornal Público*, 17 Julho 2020a.

\_\_\_\_\_. «Marco Fidalgo, autor da estátua de Vieira: “A mensagem é a defesa dos povos ameríndios”» in *Jornal Público*, 17 Julho 2020b.

SERRÃO, Vítor. «Contra todos os iconoclasmas» in *Jornal Público*, 13 Junho 2020.

\_\_\_\_\_. «O padrão de Belém: iconoclasma a preto e branco», in *Jornal Público*, 24 Fevereiro 2021.

\_\_\_\_\_. «Carta de direitos e deveres do património histórico-cultural português» in *Jornal Público*, 11 Março 2021.

SIMÕES, Ascenso. «O salazarismo não morreu» in *Jornal Público*, 19 Fevereiro 2021.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. «O colonialismo insidioso» in *Jornal Público*, 30 Março 2018.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. «Tristes luso-trópicos. Raízes e ramificações dos discursos luso-tropicalistas» in *Um Mar da Cor da Terra. Raça, Cultura e Política da Identidade*. Oeiras: Celta. 2000.

VERGÈS, Françoise. «Derrubar uma estátua, haverá algo mais legítimo?» in *Revista Punkto*, n. 28, Setembro 2020, trad. Maria Rebelo e João Paupério, publicado originalmente no *RP Dimanche* -suplemento de teoria, política e cultura da rede *Révolution Permanente*, 28 de Junho de 2020.

WAINWRIGHT, Oliver. «‘Sometimes the answer is to do nothing’: unflashy French duo take architecture’s top prize» in *The Guardian*, 16 Março 2021.

XAVIER, Ângela Barreto. «A ironia intrínseca à estátua do Padre António Vieira» in *Jornal Público*, 25 Junho 2020.