

## O SILÊNCIO DOS ATABAQUES? ARTE PÚBLICA DE MATRIZ AFRICANA E MEMÓRIA TOPOGRÁFICA EM PERSPECTIVA\*

Clóvis Carvalho de Brito\*\*

**Resumo:** o artigo discute as tensões existentes em torno da arte pública de matriz africana no Brasil. Visualizando as categorias memória topográfica e arte pública, analisa as estratégias de silenciamento como uma forma de poder e de produção de significados no campo dos patrimônios e comemorações. Citando diferentes exemplos, demonstra como a destruição da arte pública relacionada a essas expressões culturais se torna metáfora e metonímia do racismo e da intolerância religiosa na “batalha das memórias” que fabrica e immortaliza saberes, expressões, celebrações e lugares significativos para a memória nacional e local.

**Palavras-chave:** Arte pública. Memória topográfica. Arte afro-brasileira.

THE SILENCE OF THE ATABAQUES? AFRICAN MATRIX PUBLIC ART AND TOPOGRAPHIC MEMORY IN PERSPECTIVE

**Abstract:** *the paper discusses the tensions around the public art of African heritage in Brazil. Viewing categories topographic memory and public art, analyzes the silencing strategies as a form of power and production of meanings in the field of heritage and celebrations. Citing various examples, demonstrates how the destruction of public art related to these cultural expressions becomes metaphor and metonymy of racism and religious intolerance in the “battle of memories” that manufactures and immortalizes knowledge, expressions, celebrations and significant places for the national memory and local.*

**Keywords:** *Public art. Topographic memory. Afro-Brazilian art.*

---

\* Recebido em: 13.08.2016. Aprovado em: 03.12.2016. Comunicação apresentada na Mesa “Diversidade Religiosa: diálogos fraternos contra a intolerância”, na 14.ª Semana de Museus promovida pelo Memorial da Advocacia Sergipana e Comissão de Liberdade Religiosa da OAB-SE. Aracaju, 18 maio 2016.

\*\* Pós-Doutor em Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília. Professor no bacharelado em Museologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: clovisbritto5@hotmail.com.



Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.  
(Walter Benjamin)

**E**ste texto apresenta reflexões iniciais sobre alguns dos silenciamentos comumente impostos a arte pública de matriz africana no Brasil. O silenciamento dos atabaques consiste ao mesmo tempo em metáfora e indício das tensões em torno do direito a essa memória no espaço público, especialmente sobre os ataques sofridos pela arte pública relacionada aos bens culturais não hegemônicos. O trabalho, dividido em três movimentos inspirados nos atabaques rum, rumpi e lé<sup>1</sup>, discute os trânsitos entre memória topográfica e arte pública de matriz africana, visualizando os conflitos instituídos no espaço público quando do exercício de sons plurais, que na longa duração não integrou o discurso oficial da memória nacional.

#### RUM: A MEMÓRIA TOPOGRÁFICA

O trecho em epígrafe integra a Tese 7 “Sobre o conceito de história” apresentada por Benjamin (1994). Torna-se um fio condutor para problematizarmos as tensões em torno da fabricação e da transmissão de determinados repertórios culturais, marcadas por um conjunto de estratégias que visa orientar representações e combater versões concorrentes. Desse modo, contribui para compreendermos que não narrar alguém ou algo é um mecanismo eficaz de instituí-los como “mortos” metaforicamente, de conferir uma identidade a partir da não identificação. Soma-se a esse fato, o reconhecimento de que a memória se pauta em um jogo entre lembranças e esquecimentos e, no âmbito individual, na disputa entre o que deve ser lembrado, narrado, fabricado. Questões que desembocam em embates de uma política da memória que permeia a constituição das narrativas (KOFES, 2001).

A partir desse entendimento, podemos dialogar com a definição de memória topográfica de Willi Bolle (1994), formulada quando identificou na obra de Walter Benjamin afinidades entre as estruturas da cidade e dos indivíduos que nela vivem. Em suas interpretações, história, biografia e mitologia seriam fios de um mesmo tecido – a memória. A memória topográfica não reconstruiria os espaços pelos espaços, eles se tornariam pontos de referência para captar experiências sociais e espirituais. Nesses termos, sublinha uma memória espacializada, reverberando as tramas de indivíduos acopladas a uma costura de lugares. Talvez, por isso, a memória em Benjamin possa ser aproximada à arqueologia:

A memória não é um instrumento para a exploração do passado, é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. (...) Uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 1987, p. 239).

Visualizando os fragmentos, Benjamin recomporia o todo. Os estilhaços da memória funcionariam como metáfora e metonímia do vivido e do imaginado. Trata-se, conforme destacou Bolle, de uma estética constelacional e fragmentária. Por isso, as cidades, que habitam os homens, constituem em húmus das recordações estimulando a tessitura de mapas afetivos: “lugares e objetos enquanto sinais topográficos tornam-se vasos recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação das emoções” (BOLLE, 1994, p. 335-6). Saber incorporado, o corpo seria o espaço por excelência dessa memória topográfica na costura entre as expressões individuais e as representações coletivas. Nesse sentido, fazemos coro com Freire (1997) quando observa que o espaço da cidade atualiza questões ligadas à preservação e à destruição de um modo menos programático, mais desorganizado. Afirma que alguns “monumentos” evocados nessa operação topográfica surgem pela ausência, sendo necessário



recuperá-los a partir da investigação de vestígios, das camadas de sentido que os constituíram ao longo do tempo. Reitera uma inspiração nos procedimentos arqueológicos ao supor camadas sedimentadas, encobertas pelo tempo: “a reedição do passado se faz a partir do presente, dentro das circunstâncias reservadas a cada um dentro de sua história de vida já sedimentada no social e, a partir daí, realizamos a nossa experiência de lembrar” (FREIRE, 1997, p. 138-9). A arqueologia seria uma afirmação de que não existe amnésia, o passado existente em nossa volta estaria sedimentado no presente, sob a forma simbólica da memória, condensando uma diversidade de tempos e de espaços. Por isso é oportuna a categoria benjaminiana “memória topográfica”: a topografia das cidades e as lembranças individuais concebidas como mapas de pensamento. As narrativas constituiriam em um dos “sítios arqueológicos” ricos para a captura dessas camadas de experiência e os monumentos consistem em um significativo ponto de referência.

Conforme sublinhou Márcio Seligmann-Silva (2016), o termo monumento é originário do latim *monere* que significa advertir, exortar, lembrar, constatando que desde a Antiguidade, a construção de monumentos esteve mais ligada à comemoração do que à ideia de advertência. Somente após a Segunda Guerra Mundial e o contexto do processo de memorialização de Auschwitz que teria se consolidado uma estética do que se tornou conhecido como antimonumento, quando o sentido heróico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência, reescrevendo a história na cena da comemoração pública.

Reconhecendo que a narrativa sempre será parcial, um arremedo dos fatos, uma forma de negociação com o exposto, torna-se oportuno reconhecer, no caso da memória trauma reconstruída no campo da produção cultural, sua afirmação da necessidade de narrar o fato justificando esse gesto como:

1) um impulso para se livrar da carga pesada da memória do mal passado; 2) como dívida de memória para com os que morreram; 3) como um ato de denúncia; 4) como um legado para as gerações futuras; e, finalmente, 5) como um gesto humanitário na medida em que o testemunho serviria como uma memória do mal. Os eventos narrados são apresentados como exemplo negativo visando prevenir, de algum modo, a repetição deste tipo de terror (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 9).

Todavia, a configuração hegemônica que vivenciamos no campo dos monumentos erigidos no espaço público ainda está distante dessa perspectiva crítica que explicita a barbárie, evidenciando uma verve romântica que tenta escamotear tensões e, por isso mesmo, instaura esquecimentos, não-ditos e silenciamentos no processo de configuração e transmissão da cultura. Dessa forma, não se trata de apresentar uma informação neutra.

## RUMPI: A ARTE PÚBLICA

A especificidade do monumento se deve precisamente “ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado” (CHOAY, 2001, p. 18). Visto sobre essa ótica, a arte pública se torna indício e mecanismo político para o “arquivamento” e “anarquivamento” de determinadas memórias sobre a Nação, a região e minorias nem sempre numéricas. Nesse aspecto, a construção de pedras e de palavras consiste em um instrumento que inculca e repercute valores e imagens de grupos que, por sua vez, reforçam distinções (sociais, religiosas, ideológicas, raciais).

Aqui dialogamos com um conceito expandido de arte pública, conforme destacou Barcellos (2008, p. 66), concebendo-a como “manifestações artísticas que envolvam o espectador e o público em geral e os conduzam a novas formas de participação ou de percepção do mundo, e que sejam mostradas ou vivenciadas em locais de grande fluxo de público em geral, não apenas em espaços restritos a aquele pequeno grupo de iniciados”. No mesmo sentido, nos aproximamos do entendimento de Fonseca (2005) quando estudou a trajetória da política de preservação do patrimônio no Brasil



ao longo do século XX e reconheceu a existência de um “patrimônio não-consagrado” de segmentos não contemplados pela história oficial ou contemplados de modo estigmatizado (silenciados, sub-representados ou apresentados de modo exótico) a exemplo das comunidades negras, indígenas, camponesas, imigrantes, dentre outros.

Embora a Constituição Federal de 1988 tenha contribuído sobremaneira para a ampliação da categoria patrimônio, incluindo os bens tangíveis e intangíveis e abarcando a diversidade de legados culturais, essa proposta ainda encontra uma série de resistências. É inegável uma modificação nas políticas de preservação com o reconhecimento de bens e práticas até então não-consagradas, por meio de tombamentos, inventários e registros de manifestações de natureza imaterial, especialmente com a instituição do *Decreto* nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Todavia, com relação à arte pública no Brasil, artistas e obras têm sido constantemente alvo de agressões, especialmente quando relacionados a temáticas não hegemônicas. Os monumentos, assim, se tornam poderosos indícios da hierarquização existente no espaço público e na memória topográfica decorrente dessa relação.

Nesse sentido, nos aproximamos das interpretações de Maria Elaine Kohlsdorf (1996), quando afirma que existiriam variadas manifestações concretas e tipos de espaço arquitetônico e urbanístico (entidades arquitetônicas) que possuiriam em comum uma “natureza” ao mesmo tempo física e social. O espaço não seria rígido e neutro, mas capaz de oferecer restrições e possibilitar a realização de práticas sociais; é por isso que o papel da forma física não é supérfluo, visto que por meio dela se concretiza o desempenho do espaço com relação às expectativas colocadas pelos que o frequentam:

Portanto, a configuração dos espaços possui desempenhos diferenciados relativos a expectativas sociais de diferentes naturezas: possibilitar ou não a acessibilidade entre locais de habitação e trabalho; provocar emoções de beleza ou de insatisfação estética; garantir ou não sombreamento em regiões de insolação excessiva; conduzir ou desorientar o deslocamento das pessoas; permitir ou restringir aglomerações etc. Embora a definição de tais aspirações nem sempre se dê de maneira explícita, ela está presente ao se formularem metas de planejamento urbano e faz com que na verdade, a forma dos lugares seja um fator de realização de todas as práticas sociais, materializando o potencial configurativo das intenções humanas, único porque é capaz de conceder historicidade às formas físicas (KOHLSDORF, 1996, p. 22-3).

Nesse aspecto, é fundamental analisarmos as características de produção e de utilização dos espaços. Podemos detectar possibilidades *topoceptivas*, ou seja, o comportamento da forma do espaço em resposta às aspirações e identificação dos indivíduos com o ambiente. A cidade se torna uma totalidade composta por uma combinação de partes e, antes de ser uma soma, é uma síntese delas: "os vínculos entre as diferentes partes entre si, bem como de cada uma com a totalidade, são também de natureza morfológica e se expressam como complementaridade, dependência, segregação, transição, centralidade etc" (KOHLSDORF, 1996, p. 164). No campo da arte pública, acreditamos que esses mecanismos simbólicos (as relações entre as partes e o todo, a natureza morfológica expressando segregação, transição e dependência, a influência do espaço na vida mental dos indivíduos) podem ser exemplificados no modo como os monumentos são hierarquizados e nas reações provocadas por sua visibilidade e invisibilidade.

## LÊ: SILENCIAMENTOS DA ARTE PÚBLICA DE MATRIZ AFRICANA

Nesse debate os silêncios, silenciamentos e agressões contra os monumentos representativos das culturas afro-diaspóricas consistem em temáticas que precisam ser constantemente provocadas como forma de garantir o pluralismo cultural – imperativo ético, inseparável do respeito à dignidade humana – e de combater as múltiplas formas de racismo. Isso pode ser visualizado quando problematizamos a inexistência ou a tímida presença da arte pública relacionada às culturas negras; os espaços marginais onde é comumente edificada; as tensões surgidas quando apresentada em locais tidos como marcos do protagonismo na memória topográfica; os silêncios e silenciamentos em torno da trajetória dos artistas negros e dos elementos nela contidos; as constantes ações que visam destruir, inutilizar ou deteriorar o patrimônio expresso na forma de arte pública relacionado especialmente às religiões de matriz africana.



O esquecimento e a lembrança como constitutivos da memória contribuem para identificarmos sua vertente conflituosa decorrente da própria seletividade. Os bens sobreviventes dessa “batalha de memórias” constituem em manifestações materiais de determinados legados que, ao serem apresentados no espaço público, podem contribuir para a promoção de estigmas, saberes e poderes. A indiferença sobre determinadas expressões culturais na arte pública, a exemplo de monumentos relacionados às culturas afro-diaspóricas, consiste em exemplo contundente dessa política do silêncio:

Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras; o estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do ‘implícito’ (ORLANDI, 2007, p. 11-2).

Visto nessa ótica o silêncio é uma forma de poder e de produção de significados. Talvez, por essa razão, Eni Orlandi (2007) o considera como categoria do discurso, fazendo do não-dito algo que significa. A autora, por sua vez, diferencia esse silêncio fundador da política do silêncio – silenciamento – materializado como silêncio constitutivo (quando uma palavra silencia outra) e como silêncio da censura (o que é proibido de ser dito). Esse ato de “por em silêncio” é muitas vezes realizado pelas políticas relacionadas à preservação e a promoção dos patrimônios culturais, ao priorizar determinados repertórios culturais ou não garantir a liberdade de expressão por meio de manifestações heterogêneas.

Exemplar desse entendimento é o campo do patrimônio em Sergipe, especialmente no âmbito das políticas federais de preservação, em que é nítido um silenciamento das expressões culturais negras. Em estudo sobre a trajetória dos tombamentos em Aracaju, por exemplo, Passos e Nascimento (2012, p. 9), demonstram que o instrumento jurídico tem valorizado apenas um conjunto de heranças da aristocracia branca católica: “não figuram na lista aracajuana, bens culturais de origem indígena ou afrobrasileira, tampouco doutras matrizes religiosas”, excluindo “a memória das camadas populares, como operários, pescadores, comerciários e camponeses. O patrimônio cultural da capital sergipana ainda não representa um multiculturalismo democrático, pautado pelo reconhecimento oficial das diferenças”.

Trata-se, desse modo, de uma forma de identificação construída a partir da não-identificação como representativo ou digno de representar à cultura local. O mesmo ocorre na arte pública quando percebemos nos espaços das cidades sergipanas uma “explosão discursiva” em torno de práticas culturais historicamente consagradas.

Em Aracaju, um dos raros exemplos de monumento visando à valorização das culturas negras consiste na escultura de Zumbi dos Palmares, de autoria de Léo Santana, graças às demandas do movimento negro. Inaugurado em 2012, integra o “Monumento aos Formadores da Nacionalidade”, conjunto de esculturas inseridas na paisagem da Orla de Atalaia. Paradoxalmente, ao integrá-lo posteriormente na galeria dos heróis nacionais – visto que a mesma foi inaugurada em 2006 - e inserir Zumbi ao lado de Tiradentes, D. Pedro II, Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Barão do Rio Branco, Duque de Caxias, José Bonifácio e a Princesa Isabel, dilui sua representação em meio a uma maioria branca, masculina, católica e elitista, ao mesmo tempo em que nivela sua contribuição à de outros agentes, a exemplo da Princesa Isabel cuja atuação tem sido desconstruída nos últimos anos pelo próprio movimento negro.

Outros raros exemplos podem ser visualizados nos murais integrados à arquitetura em edifícios de Aracaju que apresentam plasticamente temáticas sobre as culturas negras, a exemplo dos painéis do artista Aderaldo Argôlo, datados de 1º de janeiro de 1965, localizados no Palácio do Judiciário; dos painéis de Jordão Oliveira intitulados Economia de Sergipe (305 x 510 cm), de 1962, localizados no hall de entrada do Palácio Museu Olímpio Campos; além de intervenções urbanas que nas últimas décadas têm destacado a presença negra especialmente representando algumas manifestações da cultura popular (MASAFRET, 2010).

Tentativas que podem ser visualizadas contemporaneamente em alguns registros de uma arte fugaz, como o grafite, em diversas cidades sergipanas. Marina Novena Correa (2014), por exemplo, apresenta uma etnografia realizada na cidade de Laranjeiras-SE, motivada pelas tensões em torno do



apagamento de um grafite localizado em um viaduto na entrada da cidade. A arte que representava o “Pai Juá”, personagem relacionado à cultura afro-brasileira e integrante da manifestação popular “Lambe-Sujo e Caboclinhos”, foi apagada e substituída pela representação do “Jesus Misericordioso”, devoção católica difundida no campo religioso. Demonstra, desse modo, as negociações e conflitos provocados pela violência simbólica no campo cultural local, a partir de entrevistas com alguns membros da comunidade visando compreender o modo como esse evento crítico acionou memórias incômodas, comumente silenciadas na esfera do patrimônio.

Esse silenciamento é uma constante no caso da arte pública relacionada às religiões de matriz africana, temática que em Sergipe ainda se mantém nos “silêncios da história”, para utilizarmos a clássica expressão de Perrot (2005). Segundo conversas informais com alguns adeptos do candomblé, havia uma representação de Yemanjá onde atualmente é a Praça de Eventos da Orla de Atalaia, em Aracaju. Inaugurada com o apoio de representantes de terreiros de umbanda e candomblé, a escultura foi retirada por ocasião da construção da orla, não sendo recolocada. Alguns adeptos das religiões de matriz africana também destacaram a existência de uma estátua de sereia no Porto de Sergipe. Tais exemplos consistem em indícios de movimentos de memória do eu diante da paisagem urbana que também é “matéria movente” (BOLLE, 2000). Essas lembranças são pontos topográficos de um mapa que evoca a “atmosfera de uma paisagem urbana que não existe mais” (p. 332). A memória, nesse caso, seria uma forma de subverter a história e um mecanismo de enfrentar a violência simbólica instituída com a retirada desses elementos tidos como pontos de referência na malha urbana.

Na verdade, esse desrespeito para com a arte pública relacionada à representação das religiões de matriz africana consiste em uma forma de materializar a intolerância religiosa e o racismo. É ainda recente entre nós a valorização de elementos afro-diaspóricos no espaço urbano, ainda mais se considerarmos que até a década de 1960 eram alvo de uma série de ações policiais visando reprimir ou negar a presença dessas manifestações (DANTAS, 1988) e as crescentes investidas contra a liberdade religiosa promovidas nas últimas décadas por lideranças de algumas igrejas neopentecostais (SILVA, 2007). Desnaturalizar a presença dos elementos cristãos no espaço público e incluir monumentos que dialogam com outras formas de arte sacra, com outros códigos estéticos e cosmogônicos, consistem em importante caminho para a valorização da pluralidade cultural e religiosa.

Todavia, desconstruir um conjunto de preconceitos arraigados não consiste tarefa fácil, especialmente quando existem construções discursivas que insistem em demonizar os elementos relacionados às religiões de matriz africana. Nos últimos anos, diversas matérias sobre intolerância (invasão de terreiros, agressões físicas, destruição de objetos de culto e de arte pública relativa à mitologia dos orixás) invadiram o noticiário nacional a exemplo dos vandalismos contra as estátuas de Iemanjá, na Praia do Meio, Zona Leste de Natal (2014), na Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte (2014) e no bairro Cabo Brando, em João Pessoa (2016); de Logun Edé (2015) e de Oxalá (2016), na Prainha do Lago Sul, em Brasília.

A destruição da arte pública relacionada a essas expressões culturais se torna metáfora e metonímia do racismo e da intolerância religiosa. Exemplo disso consiste nos ataques promovidos contra a exposição dos orixás no Parque Vaca Brava, em Goiânia, em 2003, conforme problematização apresentada por Leo Carrer Nogueira (2013) sobre as tensões entre adeptos das religiões afro-brasileiras e de religiões neopentecostais sobre os usos do espaço público:

Tudo começou no dia 19 de novembro de 2003, véspera do dia da consciência negra. Pouco mais de quinhentas pessoas presenciaram uma manifestação digna de uma verdadeira ‘guerra espiritual’ no Parque Vaca Brava, importante ponto turístico da capital goiana, localizado em área nobre da cidade. A manifestação era por causa de oito estátuas, cada uma com aproximadamente sete metros de altura, expostas no meio do lago do parque, e que representavam oito Orixás do panteão de divindades afro, a saber, Oxalá, Ogum, Xangô, Oxum, Iansã, Iemanjá, Nanã e Logunedé. (...) Criticados por sua atitude abertamente contrária à exposição, e tendo seus principais argumentos colocados em xeque, a comunidade evangélica muda seu discurso, e passa a invocar o direito à liberdade de uso do espaço público. Agora a tônica da polêmica se volta não para a presença das estátuas, mas sim à ausência de símbolos que representem outras religiões. (...) Segundo o texto do pastor, o fato de haver uma exposição que represente a cultura



africana e afro-brasileira é uma discriminação com outras formas religiosas pela ausência de representação destas. Trata-se de argumento perigoso, pois ele pode ser reivindicado por outras religiões, como pelas afro-brasileiras, quando vemos representações católicas ou evangélicas em espaços públicos, como é o caso dos crucifixos e quadros religiosos largamente utilizados em repartições públicas, dos próprios presépios citados, expostos pela cidade na época do natal, ou a utilização dos lagos e estádios para a realização de cultos e batizados por parte de evangélicos (NOGUEIRA, 2013, p. 10-3).

Outro caso emblemático consiste nas constantes tensões acionadas pela presença das esculturas dos orixás no Dique de Tororó, em Salvador. Reconstruindo um conjunto de conflitos instituídos desde a revitalização do espaço, considerado um santuário de Oxum, e a implantação das esculturas elaboradas pelo artista Tati Moreno, Roger Sansi (2012) destaca as polêmicas enfrentadas no campo artístico (as obras consideradas enquanto mercadorias) e ataques por membros da Igreja Universal do Reio de Deus (consideradas enquanto ídolos). Não é por acaso que esse tema encharque o imaginário religioso baiano, ao ponto de constantemente estar na agenda política. Em 2014, candidatos a deputado integrantes da bancada evangélica apresentaram como proposta de campanha a retirada dos orixás do Dique. Em novembro de 2015, a Câmara Municipal de Salvador aprovou a instalação de uma “bíblia gigante” no meio do Dique de Tororó:

Com o tempo, é bem possível que os Orixás do Tororó se transformem em parte das memórias pessoais de muitos baianos, adquirindo uma gama de significações e possibilidades que não podem ser previstas aqui. E também pode acontecer, como acontece com muitos monumentos, que passem despercebidas para a maior parte dos transeuntes. (...) Por enquanto, os Orixás se incorporam na paisagem da cidade, eles se diluem nos reflexos do lago sagrado, viram um pano de fundo, como os antigos monumentos da Independência e da Abolição. (...) Muitas vezes, os monumentos desaparecem do imaginário urbano: quando construídos, a idéia é que eles têm que permanecer como símbolos da cidade ou da nação, orgulho do governo e presente para o povo; às vezes viram objeto de polêmica e contestação; mas depois, gradualmente, ficam sujos, empoeirados, contaminados, pichados, viram parte da paisagem, mais um ponto nas trajetórias cotidianas dos transeuntes. (...) Pode ser, portanto, que o monumento se autonomize das intenções iniciais que o fundaram, que ele manifeste uma resistência a essas intenções. Nesse sentido, podemos achar a ‘agência’ do objeto, o que ele faz pensar, faz dizer, faz fazer, como ele é re-apropriado, não só como uma extensão da agência da pessoa distribuída dos seus criadores, mas na sua particular relação como o tempo e o espaço, e a resistência que essa relação faz evidente (SANSI, 2012, p. 13-5).

A arte pública consiste em um espaço privilegiado para compreender as configurações em torno da diversidade cultural e da liberdade religiosa, especialmente no caso das expressões de matriz africana. Possibilita o surgimento de alternativas nas intersecções de áreas como direitos humanos, ciências sociais, comunicação social, ciências da religião, arte e cultura visual. Torna-se indício que aciona diferentes memórias topográficas no campo de produção simbólico, nos atravessamentos entre monumento da cultura e da barbárie. Ou, nas palavras de Le Goff (2003, p. 537-8), um documento-monumento, uma construção repleta de interesses que projeta uma imposição voluntária ou involuntária de futuro: “resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio”.

Nota

- 1 Conforme destacou Jorge Almeida (2009), a orquestra do candomblé em geral é formada por três atabaques e um ferro (gã ou agogô), às vezes conta também com a presença de um xequerê. Os atabaques são chamados pelos nomes de rum (grave), rumpi (médio) e lê (agudo). Informa, baseado em Luis Nicolau Parés, que rum, rumpi e lê são deformações das palavras fon, *hun* e *lumpevi*, para os dois primeiros, e da palavra nagô *omelê*, para o terceiro.



## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Jorge Luís Sacramento de. *Ensino/Aprendizagem dos alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, 2009.
- BARCELLOS, Vera Chaves. Arte pública: um conceito expandido. In: ALVES, José Francisco (Org.). *Experiências em arte pública: memória e atualidade*. Porto Alegre: Artfólio e Editora da Cidade, 2008
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2000.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.
- CORREA, Marina de Castro Novena. “O Cadê o Pai Juá?”: breve análise etnográfica sobre um processo de silenciamento em Laranjeiras –SE. Trabalho da disciplina Antropologia nos Museus, Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2014.
- DANTAS, Beatriz Góis. *Vovô Nagô Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC-IPHAN, 2005.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.
- KOFES, Suely. *Uma trajetória em narrativas*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- KOHLSDORF, Maria Elaine. *A apreensão da forma da cidade*. Brasília: Editora UnB, 1996.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- MASAFRET, Ivan. Tempos, espaços e trajetos: arte pública institucionalizada em Aracaju. In: MASAFRET, Ivan (Org.). *Artes visuais Sergipe: conexões 2010*. Aracaju: Sociedade Semear, 2010.
- NOGUEIRA, Léo Carrer. A hierarquização religiosa no espaço urbano - o caso das Religiões Afro-Brasileiras. *14º Encuentro de Geógrafos de América Latina*, Lima, 2013.
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- PASSOS, Lucas Santos; NASCIMENTO, Maíra Ielena Cerqueira. Aracaju entre o pretérito e o porvir: os bens tombados de Aracaju. *Anais Eletrônicos do III Seminário Internacional de Políticas Culturais*, Rio de Janeiro, 2012.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.
- SANSI, Roger. Fetiches e Monumentos. Arte pública, iconoclastia e agência no caso dos “Orixás” do Dique de Tororó. *Permanente*, v. 1, n. 1, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicol. USP*, vol. 27, n. 1, 2016.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho da Shoah e literatura. *X Jornada Interdisciplinar sobre o Ensino da História do Holocausto*, São Paulo, 2009.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. Neopentecostalismo e religiões afro-brasileiras: Significados do ataque aos símbolos da herança religiosa africana no Brasil contemporâneo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, 2007.

