

Entre o iconoclasmo e o *iconoclash*: o projeto *demonumenta* (FAU-USP)

Between iconoclasm and *iconoclash*: the project *demonumenta* (FAU-USP)

DOI: 10.20396/rhac.v5i2.19931

BEATRIZ LOPES MAZIM

Bacharel em História pela UFMG

 0009-0004-7806-6314

Resumo

O projeto *demonumenta*, ligado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) propõe uma discussão acerca da colonialidade associada a instituições, monumentos e acervos. Uma das seções do projeto, denominada IAPiranga, utiliza a inteligência artificial para intervir sobre o acervo do Museu Paulista. Neste artigo, buscamos analisar a seção IAPiranga a partir dos conceitos de iconoclasmo e *iconoclash* situando-a entre os dois. Nesse sentido, o propósito deste trabalho é estudar o potencial iconoclasta do projeto *demonumenta* que, apesar de operar virtualmente, propõe uma desconstrução e problematização em torno de bens culturais. Propomos uma análise que combine teorias em torno da iconoclastia e história digital a fim de compreender os diálogos possíveis entre as duas áreas.

Palavras-chave: *demonumenta*. Iconoclasmo. *Iconoclash*. Museu Paulista.

Abstract

The *demonumenta* project, linked to the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAU-USP), proposes a discussion about coloniality associated with institutions, monuments and collections. One of the sections of the project, called IAPiranga, uses artificial intelligence to intervene on the Museu Paulista's collection. In this article, we seek to analyze the IAPiranga section based on the concepts of iconoclasm and *iconoclash*, placing it between the two. In this sense, the purpose of this work is to study the iconoclastic potential of the *demonumenta* project which, although essentially digital, proposes a deconstruction and problematization around cultural goods. We propose an analysis that combines theories around iconoclasm and digital history in order to understand the possible dialogues between the two areas.

Keywords: *demonumenta*. Iconoclasm. *Iconoclash*. Museu Paulista.

Introdução

Na última década, principalmente, movimentos iconoclastas¹ de disputas e contestações de monumentos e símbolos têm ocorrido com maior frequência. Percebe-se que muitos dos casos estão relacionados à crítica de monumentos de caráter colonialista e escravista, como o movimento *Rhodes Must Fall*². Iniciado no ano de 2015 em Cape Town, na África do Sul, atos iconoclastas foram praticados contra a estátua de Cecil Rhodes, magnata, político e supremacista branco britânico. O movimento se expandiu para a Inglaterra, e suas críticas reverberaram internacionalmente. Além desse caso, o episódio britânico de derrubada da estátua do escravista Edward Colston³, em 2020, se tornou um dos casos de maior destaque nos últimos anos, tendo sido fortemente veiculado nos meios de imprensa. No Brasil, o incêndio à estátua do bandeirante Manuel de Borba Gato⁴, em 2021, também virou assunto polêmico na imprensa e nas redes sociais. Localizados do outro lado do espectro político, mas também caracterizado como iconoclastas, estão os ataques de apoiadores do ex-presidente Jair Bolsonaro à Brasília, em 8 de janeiro de 2023.

Apesar de não ser um fenômeno exclusivamente contemporâneo⁵, podemos destacar uma característica que marca a iconoclastia contemporânea: sua face política. Para Abreu⁶, esses movimentos iconoclastas da atualidade nascem “do desejo de resgatar memórias coletivas, reescrever a história a partir de outras narrativas e construir novos lugares de memória”. Nesses movimentos e atos de destruição, violência e intervenções para com as imagens, identificamos que a materialidade os une. Os monumentos e imagens atacados são, majoritariamente, elementos materiais da cultura e do patrimônio⁷. O estudo da materialidade e de suas representações é fundamental para a análise da iconoclastia contemporânea, porém esta não se resume ao caráter material. Dada a importância atribuída aos meios digitais na atualidade, projetos e atos iconoclastas são possíveis, também, de forma virtual. Em uma perspectiva também iconoclasta, mas que ultrapassa os limites da materialidade, está o portal *demonumenta*. Ligado à

¹ Ao longo deste trabalho, os termos “iconoclasmo” e “iconoclastia” serão utilizados como sinônimos.

² Sobre o movimento, ver: TIMALSINA, Tarun. Why Rhodes Must Fall. *Harvard Political Review*, 21 mar. 2021. Disponível em: <https://harvardpolitics.com/rhodes-must-fall/>. Acesso em: 24 maio 2024.

³ Para mais informações sobre este caso, cf.: BRISTOL Museums. The Colston Statue. *Google Arts & Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/the-colston-statue-bristol-museums/QQUxTHgyTk3Fiw?hl=en>. Acesso em: 24 maio 2024.

⁴ Sobre este episódio, ver: ESTÁTUA de Borba Gato é incendiada em São Paulo. *Estadão*, São Paulo, 21 jul. 2021. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/sao-paulo/manifestantes-ateam-fogo-na-estatua-de-borba-gato-em-sao-paulo/>. Acesso em: 24 maio 2024.

⁵ ABREU, Clara Habib de Salles. Os novos Bezerros de Ouro: estaríamos vivendo um surto iconoclasta? *Concinnitas*. Rio de Janeiro, v. 22, n. 42, set. 2021, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ “*Cultura material* é o complexo e dinâmico repertório do que os homens são capazes de produzir, fazer circular e consumir”, segundo: MENESES, José Newton Coelho. Apresentação – Dossiê Elementos materiais da cultura e patrimônio. *Varia Historia*. Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p. 397-404, jul.-dez. 2011.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), o projeto consiste em uma plataforma que não apenas busca fomentar o debate em torno das disputas memorialísticas e monumentais – principalmente no espaço urbano –, mas também se utiliza de tecnologias diversas para intervir sobre o patrimônio cultural de forma digital.

A iconoclastia, antes de representar uma ideologia própria, pode ser vista como uma *ferramenta* empregada pelos mais diversos grupos e contextos e, especialmente, com finalidades variadas - que vão de atos particulares motivados por paixões e ódios a motivações sociais e políticas mais complexas. Segundo Clara Abreu⁸, “os novos iconoclastas têm a necessidade de destruir o vencedor e como não é possível destruí-los na carne, a imagem encarna suas presenças”. Os ícones, então, corporificam as ameaças a determinados grupos, e por isso são escolhidos como alvos de violência e destruição. Além disso, é importante destacar que a imagem não é simplesmente um meio de veiculação de conteúdos, “mas, inversamente, projeta-se, inquire o olhar do observador, como se fosse dotada de vida própria, provocativa, estimulando sensações”.⁹

É fundamental a compreensão de que o iconoclasmo se insere em dinâmicas de rememoração e esquecimento que balizam as práticas memoriais. A historiadora Régine Robin¹⁰ afirma que

O passado não é livre. Nenhuma sociedade o deixa à mercê da própria sorte. Ele é regido, gerido, preservado, explicado, contado, comemorado ou odiado. Quer seja celebrado ou ocultado, permanece uma questão fundamental do presente.

Assim, diferentes projetos políticos encarregam-se de gerir a memória através da manipulação do passado, utilizando a iconoclastia como um instrumento. A memória, no entanto, só se dá a partir do esquecimento, ou, como escreve Andreas Huyssen, “o esquecimento efetivamente cria a memória”.¹¹ Buscaremos discutir, então, as dinâmicas de memória e esquecimento que se dão através da prática iconoclasta do *denomumenta*, e também que a motivam.

Abrindo seu livro “A virada testemunhal e decolonial do saber histórico”, em um estudo acerca dos significados atribuídos ao conceito de memória ao longo dos tempos históricos, Márcio Seligmann-Silva¹² constrói uma análise que contribui para o estudo de questões de memória na contemporaneidade. O autor inicia sua discussão em torno das disputas de memória com uma diferenciação importante entre os

⁸ ABREU, *op. cit.* p. 13.

⁹ KLEIN, Alberto. Contra imagens: apagamento, iconoclastia, devoração e demonização. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, v. 22, n. 42, set. 2021, p. 105.

¹⁰ ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016, p. 31.

¹¹ HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução de Vera Ribeiro. 1ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 157.

¹² SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Da *ars memoriae* aos estudos de memória pós-coloniais”. In: SELIGMANN-SILVA, M. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

diferentes tipos de revisionismos em voga na atualidade, distinguindo um revisionismo crítico - o qual denomina de “positivo” - de um revisionismo fundamentalista. O revisionismo positivo ocorre no sentido de uma elaboração dos traumas e das desigualdades, “visando produzir sociedades menos desiguais e promover a convivência com as diferenças”¹³. O revisionismo fundamentalista - que, em contraposição ao anterior, poderíamos considerar “negativo” -, por sua vez, busca “desenhar a face do ‘próprio’ calcada na exclusão do ‘outro’”¹⁴. Nesse contexto de batalhas de memórias, que são revisitadas e instrumentalizadas com fins diversos, os conflitos políticos se tornam ainda mais explícitos, materializados em torno de tais disputas.

As obras de arte e monumentos assumem, então, um papel fundamental nessas querelas, uma vez que são frequentes alvos das contestações. Seligmann-Silva atribui isso ao fato de a história ser “uma sucessão de narrativas”¹⁵ na qual tais objetos são peças centrais. As *comunidades imaginadas* - termo emprestado por Seligmann-Silva da obra de Benedict Anderson - são construídas através de “imagens da memória” que se unem para formar um “em comum” de uma nação. A partir do final do século XX, no entanto, intensifica-se um processo de diferenciação no qual

o conceito de nação perde sua força estruturante central para outras bases mnemônicas, como etnia, raça, ou para comunidades construídas a partir de lutas em defesa do meio ambiente, por espaços urbanos e no campo¹⁶.

Se, por um lado, o “abalo da centralidade do dispositivo unificador da nação” promoveu a inscrição de memórias alternativas no espaço público e político, também contribuiu para a ascensão de grupos políticos que defendem pautas como o racismo e o segregacionismo em nome da pretensa manutenção de uma unidade da nação.

Nesse contexto de “passagem do modelo da nação para modelos mais localizados e calcados em uma autêntica experiência em comum”¹⁷, observa-se uma ascensão da importância dos testemunhos e relatos, os quais o autor denomina como *dispositivos testemunhais*. Tal mudança epistemológica ocorre em meio à era das catástrofes, como é conhecido o século XX, na qual emergem novas modalidades de construção da história e da memória, “atravessadas pelos corpos, pela experiência individual e coletiva”¹⁸, afastando-se da noção “abstrata e artificial” da unidade da nação.

¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸ *Ibid.*

No Brasil, várias são as disputas de memória e políticas que resultaram na contestação de monumentos. Seligmann-Silva referencia o que chama de um “verdadeiro triângulo da memória paulista”, composto pelo *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, a estátua em homenagem a Pedro Álvares Cabral e o Obelisco (ou *Mausoléu aos Heróis de 32*). Todos esses monumentos representam diferentes marcos da história nacional e paulista que remetem à ideia homogênea e glorificada de nação, e são alvos de movimentações contrárias e favoráveis. Seligmann-Silva menciona outro monumento, construído na mesma região paulista em que está localizado o “triângulo”, o *Monumento em Homenagem aos Mortos e Desaparecidos Políticos*, de Ricardo Ohtake, que homenageia as vítimas diretas da ditadura civil-militar ocorrida entre 1964 e 1985. A construção deste último monumento simboliza um movimento importante de inscrição de outras memórias no espaço público, mas ainda “não conseguiu abalar o domínio ‘soberano’” dos outros três bens - porque a memória de toda a história de violência ocorrida no Brasil “ainda é recessiva diante da visão edulcorada de nosso passado com seus ‘heróis’ conquistadores”¹⁹. Percebemos, assim, a presença daquilo que o autor denomina de “imagens-lembrança”, essas imagens que carregam consigo uma memória e que estão inseridas em um “jogo” no qual inscrição e apagamento atuam simultaneamente a todo o tempo.

Procuraremos identificar, no *demonumenta*, a utilização de determinadas imagens-lembrança para promover um revisionismo crítico em relação à paisagem monumental paulista, que carrega consigo uma valorização de um passado escravista e colonial em prol de um ideal unicizante de nação. As intervenções propostas pelo projeto contribuem para uma historicização dos monumentos e bens selecionados, em direção a uma desconstrução dos mitos dos “heróis” conquistadores.

O iconoclasmo em *demonumenta*

O projeto *demonumenta* foi criado em meio aos crescentes movimentos²⁰ de contestação de monumentos após o assassinato de George Floyd²¹, um homem negro, por policiais estadunidenses, em 2020. Propondo um debate acerca da “colonialidade embarcada nas instituições e acervos públicos”²², o

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Nesse contexto, destacou-se a atuação do movimento #BlackLivesMatter (BLM), cuja missão é “erradicar a supremacia branca e fortalecer o poder local para intervir na violência praticada contra comunidades negras”, que organizou diversas marchas e protestos em resposta ao caso. Cf.: ABOUT Black Lives Matter. **Black Lives Matter**. Disponível em: <https://blacklivesmatter.com/about/>. Acesso em: 8 ago. 2023. Tradução nossa.

²¹ Para mais informações sobre este caso, ver: CARDOSO, Clarice; CARATCHUK, Ana; Agência de Notícias. Justiça para George Floyd. **Notícias Uol**, São Paulo. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/reportagens-especiais/george-floyd-como-negro-morto-pela-policia-inspira-hoje-luta-antirracista/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

²² APRESENTAÇÃO. */de/monumenta*. Disponível em: <http://demonumenta.fau.usp.br/sobre/>. Acesso em: 6 maio 2024.

projeto constitui uma plataforma transdisciplinar que aborda monumentos e patrimônios “incômodos”²³ paulistas. O enfoque do projeto recai sobre bens produzidos no contexto do centenário da Independência e da Semana de Arte Moderna, ambos em 1922, e suas reverberações nos anos de 1932, 1954 e 1972.

A página inicial do projeto apresenta imagens de diversos monumentos e patrimônios arquitetônicos que, quando selecionados, direcionam a páginas que contam as histórias e as disputas em torno do bem em questão [Figura 1]. Vale ressaltar que o *demonumenta* se desdobra em outras frentes, como um perfil no Instagram²⁴ e o aplicativo para dispositivos móveis DemonumentaRA - que utiliza a tecnologia de *realidade aumentada* através da qual o usuário acessa modelos 3D e audioguias de diversos monumentos na cidade de São Paulo. Para o escopo deste trabalho, é especialmente relevante a seção do projeto denominada *IApiranga*, cujo título resulta da junção dos termos *inteligência artificial* (IA) e *Ipiranga*, em referência ao Museu Paulista, também conhecido como Museu do Ipiranga. *IApiranga* propõe intervenções e experimentações a partir de obras do acervo do Museu Paulista através da utilização de IA.

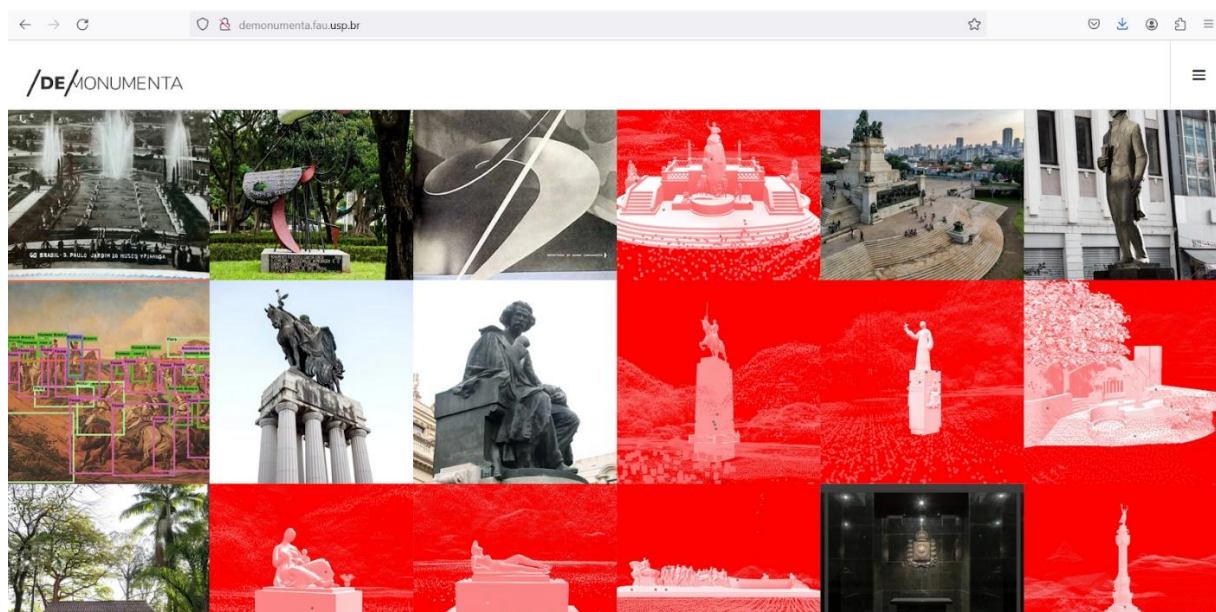


Figura 1:
Página inicial do projeto *demonumenta*, 2024.
Disponível em: <http://demonumenta.fau.usp.br/>.

²³ *Ibid.*

²⁴ Instagram: @demonumenta_. Disponível em: https://www.instagram.com/demonumenta_/?g=5. Acesso em: 6 maio 2024.

O recorte do acervo que constitui o *dataset* das experimentações consiste em obras pictóricas e iconográficas adquiridas ou produzidas durante a gestão de Afonso de Taunay na instituição, entre 1917 e 1945. Antes marcado pelo predomínio das Ciências Naturais²⁵, o Museu tornou-se, sob a direção de Taunay, um museu histórico. No contexto das celebrações do centenário da Independência, um acervo de suportes variados que pudesse contar a história brasileira e paulista e servir de referência para a pesquisa histórica foi encomendado pelo diretor, e o conteúdo desse acervo é representativo da construção de um imaginário nacional. Uma série de pinturas acadêmicas, por exemplo, foram encomendadas e “dirigidas” por Taunay e refletem “a idealização política de uma determinada natureza e índole paulista, consolidando padrões e retóricas visuais”²⁶. A seção *IApiranga* é constituída por cinco experimentos analíticos: Naturezas Numéricas, Paisagens Possíveis, Arqueologia das Cores, Álbum Afirmativo e Ignorância Animada. Nos voltaremos especialmente para as duas últimas experimentações e seus resultados.

A IA depende da constituição de *datasets* ou banco de dados para reconhecer padrões e reproduzi-los, que, por sua vez, são carregados de categorizações. Os sujeitos categorizadores, seres humanos por trás desse processo, são frequentemente invisibilizados, e as categorizações criadas “perpetuam normatizações fundamentais em epistemologias caras ao colonialismo histórico, especialmente no que se refere aos procedimentos de seleção e exclusão”²⁷. O aprendizado da máquina (*machine learning*), por sua vez, diz respeito a um processo no qual o algoritmo de determinado sistema é treinado “para aprender a reconhecer padrões para, depois, serem capazes de reproduzi-los quando apresentados a novos dados de entrada (*inputs*)”²⁸. A criação do projeto *demonumenta*, no entanto, foi pensada para subverter formas precarizadas de trabalho e pensar crítica e coletivamente a constituição de um banco de dados que permitisse o aprendizado da máquina. Buscou-se, nesse sentido, evidenciar a influência humana neste processo comumente alienado. Em diálogo com Bruno Latour²⁹, identificamos neste processo a primeira característica iconoclasta no *demonumenta*.

O aprendizado da máquina no *demonumenta* foi composto por um processo de *tagueamento*, no qual 50 categorias, ou *tags*, foram sobrepostas às imagens identificando elementos em comum [Figura 2]. As categorias do projeto foram pensadas coletivamente entre os membros, e foram definidas algumas

²⁵ Especialmente devido à atuação de seu primeiro diretor, o zoólogo Herman von Ihering.

²⁶ MORESCHI, B.; JURNO, A.; BEIGUELMAN, G. Continuum histórico e normatizações em acervos de arte e datasets - Experimentos com Inteligência Artificial no Museu Paulista. **MODOS - Revista de história da arte**, v. 6, n. 2, maio-ago. 2022, p. 218.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ MORESCHI, JURNO, BEIGUELMAN, *op. cit.*, p. 206.

²⁹ LATOUR, Bruno. **Sobre o culto moderno dos deuses fetiches: seguido de “Iconoclash”**. Traduzido por Sandra Moreira, Rachel Meneguello. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2021.

mais gerais, como “céu”, “fauna” e “flora” e outras foram concebidas sob uma perspectiva decolonial, como “homem branco”, “homem indígena”, “homem negro”, “mulher branca”, “mulher indígena”, “mulher negra”, “criança indígena”, “criança negra”, “criança branca”, “escravizado”, “ex-escravizado”, “bandeirante”, entre outras. Algumas considerações puderam ser feitas a partir da análise dos dados coletados pelo tagueamento. Por exemplo, os autores do projeto notam que quase todos os indivíduos negros tagueados estão representados em posições de serviço e trabalho, e os indígenas como seres violentos e selvagens³⁰. Percebe-se também uma sobreposição de *tags* como “homem branco” e “bandeirante”, ou “militar”. O estudo destes dados, então, demonstram o teor colonial presente na maior parte das obras do Museu Paulista, e os autores ressaltam:

Longe de se proporem universais, as categorias escolhidas para a construção do *dataset* visavam dar destaque aos itens que nos interessavam observar a partir do escopo teórico do projeto demonumata – a saber a criação e replicação de padrões relacionados ao colonialismo histórico. E mesmo que seja composto de apenas 50 categorias, várias questões foram sendo levantadas ao longo de todo o processo para melhor adaptá-lo às necessidades de pesquisa e da amostra imagética com a qual trabalhávamos (o acervo do Museu Paulista). Tal esforço indica que não se trata de um *dataset* nos moldes da indústria da IA. Ele foi feito para ser pensado e repensado, abrindo-se para contemplar mais do que apenas algumas visões parciais do mundo. Foi feito de forma consciente sobre suas próprias limitações – estas inerentes a qualquer processo de categorização e normatização.³¹



Figura 2:

Moreschi; Jurno; Beiguelman. **Exemplo de tagueamentos em uma imagem do acervo do Museu Paulista.** 2018. MORESCHI, B.; JURNO, A.; BEIGUELMAN, G. Continuum histórico e normatizações em acervos de arte e datasets - Experimentos com Inteligência Artificial no Museu Paulista. **MODOS - Revista de história da arte**, vol. 6, nº 2, maio-agosto 2022, p. 211.

³⁰ MORESCHI, JURNO, BEIGUELMAN, *op. cit.*, p. 208-209.

³¹ *Ibid.*, p. 210.

Para Latour, a ciência é frequentemente associada ao conceito de *acheiropoieta*, que significa algo que *não* foi feito por mãos humanas. A ciência nega “a mão do homem” em razão de sua pretensão à verdade, e admitir a ação humana no processo científico arrisca macular a ideia de objetividade. Nesse sentido, Latour denomina como iconoclastas “aqueles que falam dos homens que trabalham - cientistas em seus laboratórios - atrás ou sob as imagens que conduzem a objetividade científica”.³² No entanto, Bruno Latour também nos convida a pensar em outra categoria, que acreditamos poder ser utilizada para tratar do *demonumenta*: a noção de *iconoclash*. Se o *iconoclasmo* aparece claramente como um projeto de destruição, o *iconoclash*, ou ainda *iconocrise*, suscita dúvidas em torno de seu potencial aparentemente destrutivo e construtivo - sendo definido, então, como “aquilo que acontece quando uma *incerteza* persiste com relação ao papel exato da mão que trabalha na produção do mediador”.³³

Álbum Afirmativo da cidade de São Paulo

A explicitação do trabalho humano no *demonumenta* é, portanto, sua primeira característica iconoclasta. A partir do conceito de *iconoclash* podemos pensar, também, o potencial construtivo do projeto. No experimento denominado *Álbum Afirmativo da cidade de São Paulo* foi utilizada uma tecnologia chamada de *deepfake*³⁴ para atribuir movimento a raras fotografias tiradas de ex-escravizados pelo fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), em sua coleção Photographia Americana. Pesquisadores negros do Coletivo Malungo da FAU-USP e a equipe do Preta Lab foram convidados pela equipe do *demonumenta* a gravarem vídeos registrando suas reações e emoções diante dos 28 retratos de ex-escravizados que integram a coleção Photographia Americana e o acervo do Museu Paulista. Com os dados coletados a partir desses registros, os *deepfakes* foram realizados no sentido de atribuir movimentos e expressões às fotografias dos ex-escravizados, baseados nos movimentos de pesquisadores negros da contemporaneidade [Figura 3]. Essa experimentação analítica é guiada por uma questão: “como utilizar a tecnologia contemporânea para dar voz ao silenciado, respeitando o silêncio de sua dor e indo além de um simples fetiche visual?”³⁵.

³² LATOUR, *op. cit.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Segundo Moreschi, Jurno e Beiguelman, “*deepfake* é uma técnica que sintetiza imagens e/ou sons a partir de processos de IA. É costumeiramente usada para a criação de vídeos falsos”. Cf.: MORESCHI, JURNO, BEIGUELMAN, *op. cit.*

³⁵ *Ibid.*



Figura 3:

Vista de uma das experimentações da seção *Álbum afirmativo da cidade de São Paulo*, 2024.

Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/9777967/embed>.

O *Álbum Afirmativo da cidade de São Paulo* é, nesse sentido, um projeto construtivo que visa ultrapassar o que Saidiya Hartman chamou de “violência fundadora” dos arquivos da escravidão³⁶. A construção de um relato a partir do “*locus da fala impossível*”³⁷ - onde “localizamos” escravizados e ex-escravizados - é certamente um desafio, o qual *demonumenta* não se propõe a solucionar, mas a incentivar um debate em torno do assunto. Os resultados do projeto demonstram que alguns dos retratos aos quais foram atribuídos movimentos não geraram um resultado tão bom quanto os *deepfakes* realizados a partir de vídeos de pessoas brancas. Esse problema, segundo os autores³⁸, não se trata “de um erro no código para ser melhorado via uma calibragem do sistema”, mas de “uma prova cabal de como a lógica de representação e registro historicamente não incluiu o negro”.

Percebemos, então, a presença de um *racismo algorítmico*, que Tarcízio Silva define como

o modo pelo qual a disposição de tecnologias e imaginários sociotécnicos em um mundo moldado pela supremacia branca realiza a ordenação algorítmica racializada de classificação social, recursos e violência em detrimento de grupos minorizados. Tal ordenação pode ser vista como uma camada adicional do racismo estrutural, que, além do mais, molda o futuro e os horizontes de relações de poder, adicionando mais opacidade sobre a exploração e a opressão global que já ocorriam desde o projeto colonial do século XVI.³⁹

³⁶ HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 23 maio 2024.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ MORESCHI, JURNO, BEIGUELMAN, *op. cit.*

³⁹ SILVA, Tarcízio. Introdução. *Racismo Algorítmico: Inteligência Artificial e Discriminação Nas Redes Digitais*, 2022. Disponível em: <https://racismo-algoritmico.pubpub.org/pub/introducao>. Acesso em: 3 jul. 2024.

É evidente, então, que as máquinas podem ser utilizadas para a reprodução de elementos de discriminação e segregação racial, visto que a tecnologia é também uma construção social e política e reflete as relações de poder que existem na sociedade.

O problema da representação é abordado, também, por Gayatri Spivak⁴⁰, ao questionar se o subalterno pode ou não falar. Spivak problematiza a questão da representação de sujeitos subalternos, do “Terceiro Mundo”, por intelectuais do “Primeiro Mundo” - o lugar epistêmico do intelectual do Ocidente tende a criar-se enquanto *Sujeito* e o *Outro*, subalterno, como marginal. A resposta à pergunta “pode o subalterno falar?”, então, tende ao negativo, porque a esse sujeito não é dada a condição de ser ouvido. Assim, para que uma fala subalterna possa ser ouvida, ela precisa ser representada dentro dos moldes dos discursos hegemônicos. No entanto, Spivak critica quando essa representação é feita *pelo* subalterno, e não *com* ele. O papel do intelectual, nesse sentido, não pode ser transparente - e é sobre este ponto que a autora volta sua crítica para Foucault e Deleuze. É necessário que o intelectual pós-colonial seja não apenas consciente, mas, também, crítico de sua própria ideologia e de seu papel na produção do conhecimento. Além disso, o sujeito subalterno não deve ser tratado de forma essencialista como um sujeito monolítico e anônimo, pois isso implica em uma constituição enquanto sujeito precária em termos de subjetividade.

Respondendo à pergunta colocada pelo próprio projeto *demonumenta*, “como dar voz ao silenciado, respeitando o silêncio de sua dor?”⁴¹, portanto, consideramos que não se pode atribuir voz aos ex-escravizados presentes nas fotografias de Militão Augusto de Azevedo. Não é possível falar *por* um sujeito subalterno, mas é tarefa do intelectual pós-colonial “criar espaços por meio dos quais o subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a)”⁴². Ao atribuir movimentos a imagens de ex-escravizados a partir de dados coletados através de pesquisadores negros, fica evidente que *demonumenta* não pretende exatamente “dar voz” aos sujeitos ali representados. Pelo contrário, os movimentos silenciosos provocam o espectador a refletirem acerca da ausência de voz daqueles ex-escravizados e, ainda, problematizam a persistência dos traços racistas que persistem até mesmo no processo de aprendizagem da máquina.

Identificamos, então, aspectos daquilo que Latour denomina “*iconoclash*”, especialmente no que diz respeito à hesitação entre a ação potencialmente destrutiva ou construtiva do ato. O iconoclasmo e o *iconoclash*, então, nos ajudam a pensar em uma espécie de destruição produtiva - cuja conotação

⁴⁰ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1ª ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

⁴¹ ÁLBUM Afirmativo da Cidade de São Paulo. **/de/monumenta**. Disponível em: <http://demonumenta.fau.usp.br/album-afirmativo-da-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em: 27 maio 2024.

⁴² ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio - Apresentando Spivak. In: SPIVAK, *op. cit.*, 2010.

paradoxal é mais significativa do que contraditória. O *Álbum Afirmativo* é feito a partir de retratos de ex-escravizados tirados durante o século XIX, refletindo métodos e conceitos fotográficos que pretendem uma homogeneização dos corpos, em “poses que abolem suas diferenças”⁴³. As intervenções propostas pelo *demonumenta* são, sobretudo, um convite a reflexões em torno do racismo e da permanência do trauma da escravidão, mas considerando o fato de que “a violência irreparável do tráfico atlântico de escravos reside precisamente em todas as histórias que não podemos conhecer e que nunca serão recuperadas”⁴⁴. O paradoxo da destruição construtiva é, nesse sentido, uma característica evidente em atos iconoclastas. Segundo Alberto Klein⁴⁵, “o ato iconoclasta quase sempre se reveste de espetacularidade”, a qual, por sua vez, “é por si mesma uma imagem”.

Ignorância Animada

Em outro experimento analítico, denominado *Ignorância Animada*, uma série de retratos de figuras públicas e políticas ganha falas de personagens da contemporaneidade. Em uma crítica ao autoritarismo e intolerância nos quais se baseiam as falas do ex-presidente Jair Bolsonaro e alguns de seus apoiadores, *Ignorância Animada* propõe uma transposição irônica de falas e personagens de temporalidades distintas. É importante ressaltar que o projeto não pretende “estabelecer relações diretas entre os discursos atuais e os retratos históricos, mas promover a discussão sobre a permanência de ideais colonialistas na nossa cultura”⁴⁶ ao longo dos últimos séculos. A transposição irônica de falas e personagens é feita em tom de crítica ao bolsonarismo e suas bases negacionistas e autoritárias. A iconoclastia é empregada aqui como um convite à reflexão acerca das interações entre as temporalidades, incitando o espectador a pensar sobre as reverberações de tradições passadas no presente, assim como a manutenção de opressões e violências sistemáticas promovidas pelo projeto de poder da extrema direita.

Em uma *Ignorância Animada*, o retrato de Dom Pedro I incorpora uma fala de Jair Bolsonaro, que declarou: “eu sou, realmente, a Constituição”. Em outro experimento, a imagem do Conselheiro Rodrigues Alves, conhecido por seu anti-abolicionismo, é associada a uma fala de Paulo Guedes, ministro da economia do governo de Jair Bolsonaro, que critica a ida de empregadas domésticas à Disneylândia.

⁴³ ÁLBUM, *op. cit.*

⁴⁴ HARTMAN, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁵ KLEIN, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁶ IGNORÂNCIA animada. /*de/monumenta*. Disponível em: <http://demonumenta.fau.usp.br/ignorancia-animada-de-cada-dia/>. Acesso em: 23 maio 2024.

Ouve-se, também, o apresentador da RedeTV!, Sikera Jr.⁴⁷, dizendo “eu sou misógino, eu sou homofóbico, eu sou LGBTófico (sic) (...), eu não tô nem aí (...)”. Esse povo é mimimi (sic)” – a imagem, porém, é do Padre Diogo Antônio Feijó, “filósofo, sacerdote católico e estadista brasileiro, proprietário de um engenho de escravos”⁴⁸. É evidente, portanto, que *demonumenta* constrói uma intervenção crítica sobre o acervo do Museu Paulista, com claras implicações políticas. Se, por um lado, no *Álbum Afirmativo da cidade de São Paulo*, o silêncio era importante, nesta seção as falas transpostas buscam estabelecer relações de continuidade entre projetos autoritários dos últimos dois séculos.



Figura 4:
Vista de uma das experimentações da seção *Ignorância Animada*, com retrato de Rodrigues Alves, 2024.
Disponível em: <https://vimeo.com/610955044>.

O teórico Jorge Otero-Pailos⁴⁹ utiliza o conceito de *preservação experimental* para se referir a políticas de conservação e preservação do patrimônio considerado “feio” ou “desagradável”, o qual costuma ser excluído das narrativas oficiais. O autor problematiza o próprio conceito de preservação, que, segundo ele, tem se associado a uma deferência em relação ao passado em detrimento das necessidades do presente. A preservação experimental propõe, então, um desafio às convenções disciplinares,

⁴⁷ Sikera Jr. é um bolsonarista que, segundo a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) destinada à investigação da atuação do governo Bolsonaro na gestão da pandemia da covid-19, recebeu R\$120 mil em repasses de verba pública.

⁴⁸ Descrição realizada pela equipe *demonumenta* em postagem no Instagram. Cf.: ESTE É O BRASIL de Bolsonaro. Instagram: @demonumenta_. 2 out. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CUh8rShFU8o/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>. Acesso em: 27 maio 2024.

⁴⁹ OTERO-PAILOS, Jorge. Experimental preservation. *Places Journal*, set. 2016. Disponível em <https://placesjournal.org/article/experimental-preservation/?cn-reloaded=1#O>. Acesso em: 24 nov. 2023.

testando o potencial de um bem como patrimônio e é justamente isso que o *demonumenta* se propõe a fazer. No entanto, ao contrário do que desenvolve Otero-Pailos, o projeto ligado à FAU-USP se vale de objetos e bens que têm seu *status* de patrimônio já assegurado.

Segundo a teórica do patrimônio Françoise Choay⁵⁰, a utilização do termo “monumento” adquiriu, na Europa a partir do século XVII, um sentido de poder, grandiosidade e excepcionalidade estética. Ao monumento, então, é atribuído um papel *comemorativo*. É interessante pensarmos nessa conotação do termo, que compõe o nome do projeto *demonumenta*, cujo prefixo “de-” denota uma proposição de desconstrução do monumento. Ou seja, o iconoclasmo em *demonumenta* consiste em uma problematização do caráter comemorativo e excepcional comumente atribuído ao monumento, que, partindo de um ambiente essencialmente acadêmico, tensiona os limites da materialidade ao propor intervenções que não atuam sobre a integridade material das obras mas, não obstante, contribuem para uma problematização mais ampla de seu *status* aparentemente incontestável.

Considerações finais

Não podemos perder de vista o fato de que as próprias práticas de gestão e conservação do patrimônio cultural são realizadas de acordo com preceitos europeus, especialmente do século XIX, que foram naturalizados a ponto de se tornarem “senso comum”⁵¹. O colonialismo se manifestou, dessa forma, também através da chamada “ética da conservação” e, em países como a Índia⁵², legislações patrimoniais foram impostas pelo governo colonial como parte de seu projeto de poder. Essa política patrimonial europeia baseou-se na proteção do patrimônio cultural segundo conceitos nacionalistas, de legitimação do poder das culturas nacionais da Europa e de suas classes dominantes⁵³. Torna-se, então, fundamental questionar e problematizar os próprios conceitos de preservação que existem em relação ao patrimônio, considerando sua historicidade.

Vimos como o processo de aprendizado da máquina necessário para a inteligência artificial é marcado por uma opacidade que invisibiliza os aspectos sociais da tecnologia⁵⁴. O *demonumenta* busca, nesse sentido, subverter essa opacidade e as formas de trabalho precárias que comumente estão associadas ao processo de aprendizado da máquina, através da construção coletiva e crítica de uma base

⁵⁰ CHOAY *apud* SMITH, L. *Uses of Heritage*. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 19

⁵¹ SMITH, *op. cit.* p. 21.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁴ SILVA, Tarcízio da. Visão computacional e racismo algorítmico: branquitude e opacidade no aprendizado de máquina. *Revista da ABPN*, v. 12, n. 31, dez. 2019 - fev. 2020, p. 432.

de dados. É necessário, portanto, um processo de desfazer a “caixa-preta” na qual inserem-se as formas de produção de dados e de conhecimento, baseados em formas de ocultação dos “modos pelos quais ciência e tecnologia são construídas”⁵⁵.

Bruno Latour⁵⁶ questiona o fato de alguns museus se constituírem enquanto templos nos quais nos arrependemos por toda a destruição de patrimônio, “como se, de repente, quiséssemos parar de destruir e começássemos o culto ilimitado da preservação”. O projeto *demonumenta* apresenta, sob uma perspectiva iconoclasta, novas formas de intervir sobre um patrimônio consolidado e salvaguardado, contestando-o sem, no entanto, prejudicar sua integridade material. O iconoclasmo também se dá por uma explicitação da atividade humana na construção desse novo patrimônio, destituindo-o de suas pretensões divinas de transmissão da verdade. A admissão da mão humana arrisca “macular a santidade da objetividade”⁵⁷, mas podemos considerar que, por outro lado, a ciência é sempre fruto de trabalho humano - e explicitar essas origens acrescenta mais do que reduz o mérito de uma produção científica. Nesse sentido, também trouxemos o conceito de *iconoclash*, que, por sua vez, se encaixa “quando uma *incerteza* persiste com relação ao papel exato da mão que trabalha na produção do mediador”⁵⁸. Situamos, portanto, o projeto *demonumenta* entre os conceitos de iconoclasmo e *iconoclash*, por trabalhar abertamente com a presença humana por trás do conteúdo produzido. Mas, sobretudo, por não apenas admitir o paradoxo da destruição imbricado nos atos iconoclastas, mas, também, torná-lo parte fundamental do projeto.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 433.

⁵⁶ LATOUR, *op. cit.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*