

## MONUMENTOS RELIGIOSOS COMO UM NOVO TIPO DE OBJETO: GENEALOGIA E ATUALIDADE DE UMA FORMA DE PRESENÇA CATÓLICA NO ESPAÇO PÚBLICO

DOI

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.165595](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.165595)

ORCID

[orcid.org/0000-0002-6980-5494](https://orcid.org/0000-0002-6980-5494)

**EMERSON ALESSANDRO GIUMBELLI<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil. 91509-900 - atendimento-ppgifch@ufrgs.br

### RESUMO

Partindo de uma situação etnográfica que envolve a construção recente de uma estátua de grandes proporções que representa uma santa católica, este texto busca apontar pistas que respondam à seguinte questão: o que faz um monumento? Articula inspirações que orientam a antropologia dos objetos com referências que constroem uma abordagem material da religião. Toma o Cristo Redentor em sua concepção e realização como protótipo de um novo tipo de objeto religioso. Considerando a crise que assola os paradigmas monumentais definidos até o início do século XX, constata a persistência de objetos que reiteram representações realistas e colossais de personagens religiosas. Sugere que esses monumentos religiosos recentes servem menos para uma função memorial e mais para estabelecer certas formas de presença católica no espaço público.

### PALAVRAS-CHAVE

Monumentos; catolicismo; memória; antropologia dos objetos; materialidades.

1. Este texto divulga resultados do projeto “Arquiteturas Monumentais: religião e espaço público”, financiado por Bolsa de Produtividade do CNPq. Uma primeira versão foi apresentada na Reunião Brasileira de Antropologia de 2018 em mesa redonda (“Artes, religião e memória: explorando transversalidades”) proposta pelo MARES (Religião, Arte, Materialidades e Espaço Público: Grupo de Antropologia). Essa versão foi também discutida em sessão do Núcleo de Religiões no Mundo Contemporâneo (CEBRAP) em 2019, coordenada por Paula Montero. Agradeço às pessoas que fizeram comentários nessas ocasiões, assim como aos pareceristas da GIS.

## ABSTRACT

Based on an ethnographic scenario involving the recent construction of a statue of large proportions representing a catholic saint, this paper attempts to answer the following question: What constitutes a monument? This study articulates inspirations to guide the anthropology of objects with references that build a material approach of religion. The original role of Christ the Redeemer is taken into account as a prototype for a new kind of religious object. The presence of such objects denoting realist and colossal representations of religious figures is persistent given the crisis affecting monumental paradigms until the beginning of the twentieth century. The results imply these recent religious monuments of the sort function less as a memorial and more as a means to establish certain forms of catholic presence in public space.

## KEYWORDS

Monuments;  
Catholicism; Memory;  
Anthropology of  
Objects; Materiality.

## INTRODUÇÃO

Em 2017 teve início a construção de um monumento em uma cidade do sul do Brasil, no estado de Santa Catarina. Por ora com suas obras interrompidas, o monumento pretende retratar Santa Paulina, canonizada pela Igreja Católica em 2002, cujo santuário localiza-se em outra cidade no mesmo estado.<sup>2</sup> Projetada para ter quase 50 m de altura, a estátua, se concluída, coroará o cume de um morro de 300 m, impactando significativamente a paisagem local. Diversas conversas com Camilo Damázio, um dos idealizadores e o maior entusiasta do monumento, permitiram, desde 2015, entender a constelação de elementos que a cercam. Devoto de Santa Paulina, ele liderava um grupo de peregrinos ou caminhantes. Para ele, a monumentalidade da estátua não estava desvinculada de outros dois pontos. Primeiro, a presença nela dos atributos necessários à sua representação, tendo como modelo as imagens anteriores da santa. Isso era motivo de negociações com o autor do projeto, que optava por retratar a santa de maneira “estilizada”. Segundo, a participação da imagem em um circuito de peregrinações, esse ao qual o grupo liderado por Camilo se dedicava. Tal uso articulava-se com os planos da prefeitura local, a financiadora da obra, que a apresentava como um empreendimento de “turismo religioso” com sentidos e benefícios mais amplos do que os associados a uma imagem estritamente católica (Figuras 1 e 2).

2. Paulina é o nome religioso assumido por Amábile Lucia Visintainer (1865-1942). Nascida na Itália, ela passou a maior parte de sua vida no Brasil, onde fundou a congregação que se ocuparia da sua canonização, ocorrida em 2002. O santuário localiza-se em Nova Trento (SC), onde Amábile iniciou sua vida religiosa. O local da estátua em sua homenagem é Imbituba (SC), cidade na qual ocorreu o que teria sido o primeiro milagre atribuído a Paulina.



FIGURA 1  
Outdoor  
divulgando  
construção  
da estátua de  
Santa Paulina,  
Imbituba, 2015.  
Foto: Emerson  
Giumbelli.



FIGURA 2  
Camilo Damázio  
junto aos moldes  
da estátua de  
Santa Paulina,  
Imbituba, 2015.  
Foto: Emerson  
Giumbelli.

Talvez poucas pessoas saibam, mas o monumento a Santa Paulina está longe de ser singular nessa articulação entre devoção religiosa, projetos artísticos e empreendimentos de turismo religioso. Com base em um levantamento que está longe de ser exaustivo, adotando como marco o ano 2000, contabilizei no Brasil onze estátuas retratando personagens cristãs, medindo mais de 30 m de altura.<sup>3</sup> Esses monumentos foram construídos em cidades de distintas regiões do país, sendo que vários deles estão situados em morros, o que lhes confere uma visibilidade (ainda mais) privilegiada. Encontrei muito mais notícias sobre projetos de monumentos com características semelhantes. Alguns desses monumentos são cópias ou variantes do Cristo Redentor, a estátua instalada desde 1931 no alto do Corcovado, na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Mesmo quando, como é o caso de Santa Paulina, o Cristo Redentor não serve de modelo, a famosa imagem constitui um parâmetro, pois “ser mais alto” do que o Cristo é algo sempre destacado no projeto, na construção ou na repercussão dessas estátuas mais recentes.

Tomarei essa condição do Cristo Redentor como protótipo de monumentos religiosos que se multiplicam Brasil afora (e mesmo além)<sup>4</sup> para argumentar que seu surgimento constitui um novo objeto. Ou seja, a incorporação pelo catolicismo da forma “monumento” não está em continuidade com outras imagens devocionais, mas engendra objetos que adquirem natureza distinta, que caracterizarei pelo triunfo da visualidade. Em um segundo passo, tirarei proveito do fato de que a composição entre modelo e cópias, parâmetro e variantes, permite vislumbrar duas situações históricas. O momento da concepção do Cristo Redentor corresponde ao auge de um certo tipo de monumento, ao passo que as imagens mais recentes pertencem a uma época na qual ainda sentimos os efeitos da crise daquele paradigma anterior de representação monumental. Um dos caminhos para percebermos e problematizarmos isso é o tema da memória. Argumentarei que, se o Cristo Redentor se presta para mostrar a constituição de um novo objeto, os monumentos mais recentes que o tomam como protótipo servem para pensarmos a persistência de certa forma de representação e sua relação com a memória. A situação mais recente permite ainda levantar pontos acerca dos modos de presença pública do catolicismo em contraste com os evangélicos, incidindo em debates dedicados à compreensão de dinâmicas religiosas recentes no Brasil (Almeida 2010).

Metodologicamente, este texto se sustenta em incursões estimuladas pelo esforço de acompanhar o empreendimento em torno de Santa Paulina.<sup>5</sup> Mesmo que haja atualmente poucas chances de o monumento

3. A mais alta dessas estátuas é uma representação de Santa Rita de Cássia, na cidade de Santa Cruz (RN), com 56 m, inaugurada em 2010.

4. Um exemplo é o Cristo Redentor conhecido como “Cristo do Pacífico”, localizado na capital peruana, inaugurado em 2011.

5. Fiz quatro visitas entre 2015 e 2018, ano em que as obras foram interrompidas. Nessas

catarinense ser concluído, as características da obra impulsionaram uma reflexão que julgo pertinente compartilhar. Com ela retomo pesquisas anteriores, focadas exatamente na estátua do Cristo Redentor (cujos resultados foram reunidos em Giumbelli 2014). A história de sua concepção e construção ganha neste artigo uma nova perspectiva com o contraponto trazido por outros monumentos igualmente icônicos – a Torre Eiffel e a Estátua da Liberdade – e por monumentos inspirados em concepções distintas – a ponto de poderem ser chamados de contramonumentos – daquelas que orientaram o Cristo Redentor. Novo também é o enquadramento geral que imprimo à discussão, com referências que remetem a discussões recentes na antropologia em torno de imagens e de objetos, suas formas de representação e de agência. Essas referências articulam inspirações mais amplamente compartilhadas (Appadurai 2009, Gonçalves 2005, Henare, Holbraad e Wastell 2007) com outras mais específicas ao campo de estudos da religião (Meyer 2019). Pelas razões apresentadas, o texto reúne informações sobre um conjunto amplo de realidades, mas o faz a partir de perguntas que surgiram em encontros etnográficos que cercam a construção do monumento de Santa Paulina – ao qual retornarei no final do artigo.

É importante deixar claro, desde o início, que o foco deste texto não é o monumento de Santa Paulina, ou mesmo o seu projeto. Para sua proposição, várias articulações ocorreram entre agentes de distintas naturezas (religiosos, leigos católicos e autoridades civis, em especial). A ideia de sua construção foi cercada de polêmicas, sobre questões como laicidade do Estado, uso de recursos públicos e tratamento estatal de distintas religiões. Também esteve em discussão a própria configuração da imagem e do local que a abrigaria, bem com a vinculação do monumento com o “turismo religioso”. A esses aspectos dediquei outros textos (Giumbelli 2018a, 2018b, 2019). Neste artigo, meu objetivo é refletir sobre objetos religiosos e as suas transformações, tendo como ponto de partida o monumento de Santa Paulina e tomando-o como representativo de certo tipo de objeto. É para entender que modalidade de objeto é essa que conduzirei a análise para outros monumentos, o que, por sua vez, colocará em jogo a função da memória. Em todo caso, pensar sobre religião implica, na perspectiva que assumo, problematizar sua relação com o não religioso.

Há uma bibliografia específica sobre monumentos, produzida sobretudo no campo da História (Levinson 1998, Nelson e Olin 2003). Embora ocorra uma intersecção da discussão que proponho aqui com as

---

visitas, além de observações, conversei com Camilo e outros peregrinos, com o pároco local, jornalistas e autoridades civis. Acompanhei ainda a polêmica na mídia sobre a estátua de Santa Paulina e a construção de um outro monumento em Imbituba, este em homenagem à Bíblia. Ver detalhes em Giumbelli (2018a, 2018b, 2019).

questões levantadas por essa bibliografia, interessa-me, vale reiterar, pensar certas expressões monumentais considerando-as como objetos, no sentido incorporado pela proposta de uma antropologia dos objetos e/ou das coisas. Em função disso, coloco-me na mesma arena de debates em que circulam, por exemplo, os textos de Novaes (2016) sobre objetos em rituais funerários indígenas e de Pinheiro (2016) sobre representações discursivas de Iracema como figura icônica. Em minha análise, as imagens jogam um papel primordial, uma vez que os monumentos são objetos que inspiram e engendram representações, tanto materiais e quanto simbólicas. Considerando esses enquadramentos, o que busco fazer é introduzir os monumentos, sobretudo alguns que dependem de referências religiosas, como parte de uma discussão sobre objetos, sua representação e sua agência. Como veremos, o recurso a uma bibliografia que propõe uma abordagem material da religião pode produzir esse efeito, aproximando a análise de monumentos religiosos dos debates que interessam a uma antropologia dos objetos. Com efeito, são perguntas fundamentais nessa démarche: o que fazem (ou pretendem fazer) esses objetos-monumentos e em que forças materiais e simbólicas se apoiam?

#### **GENEALOGIA DE UM NOVO OBJETO**

O Cristo Redentor que podemos visitar no Corcovado é resultado de uma elaboração de longa duração, em que entram em jogo fatores como convenções representacionais, a escolha de materiais e a relação com a paisagem (Giumbelli 2014). A forma final que a estátua adquiriu apresenta diferenças significativas com o projeto inicial (Figura 3). Esse projeto foi anunciado como ganhador em um concurso realizado em 1921 no Rio de Janeiro. Sobre ele, merecem destaque dois pontos. Trata-se de uma representação do “redentor” – o Cristo ressuscitado destinado a salvar o mundo – com seus atributos (a cruz e o globo) orientada por uma estética realista. Tal estética não destoa das imagens religiosas que se poderia encontrar em templos católicos da mesma época e, como veremos em seguida, remete ao paradigma predominante em monumentos contemporâneos. O segundo ponto: o projeto do Cristo Redentor foi concebido tendo-se em consideração alguns outros monumentos. Na lista que consta de um texto que apresenta tal projeto, publicado no jornal *O Paiz* em setembro de 1923, privilegia-se os de grande estatura. Há vários monumentos antigos; entre os que são posteriores à Renascença, três são citados, todos europeus e todos religiosos. A exceção é a Estátua da Liberdade. Com base nessa lista, o texto declara sobre a imagem do Cristo: “ela será, não só a maior estátua do mundo, como provavelmente a maior das que jamais tenham sido levantadas” (1923, 1).



FIGURA 3  
Maquete baseada  
no projeto  
original para  
monumento do  
Cristo Redentor.  
Fonte: Figueiredo  
et al (1981).

Exploremos cada um dos pontos. Salgueiro (2008) compila extensa bibliografia para afirmar que o século XIX na Europa – sobretudo na França e na Inglaterra – constitui o auge dos empreendimentos que erigem estátuas em espaços públicos, referindo-se a uma “verdadeira febre de monumentos”. Isso está associado a uma série de fatores, como as simbologias nacionalistas e a consolidação de valores liberais ou pós-monárquicos. Daí resulta a proliferação de imagens e marcos que comemoram ideais, rememoram feitos e homenageiam pessoas (do universo da política, da ciência e da cultura). Do ponto de vista estético, vale citar a síntese de Salgueiro (2008, 56): “No que diz respeito à fórmula da

composição arquitetônica do monumento comemorativo do século 19, pode-se dizer que, essencialmente, o que ocorre é mais uma diversidade de combinações de elementos tradicionais (estátua, pedestal, figuras de canto e figuras de ornamento), em que predomina o tratamento realista da estátua, seja ela alegórica ou retrato, do que propriamente uma revolução na forma de materialmente comemorar e lembrar”.

O projeto original do Cristo Redentor aplica a proposta e a estética predominantes nos monumentos do século XIX a uma figura religiosa. Compõe-se basicamente de um pedestal e de um corpo inteiro. No pedestal, previsto para ser construído em concreto armado revestido de cantaria ou mármore e bronze, sempre segundo o texto do jornal de 1923, “a decoração exterior é de estilo sírio, para caracterizar o judaísmo, a antiga religião, o Velho Testamento, sobre o qual se apoia o Novo, na figura de Jesus”. Cristo aparece sob uma representação disseminada no Ocidente, o olhar voltado para o alto, as mãos ocupadas com a cruz e o globo. Suas vestes são formadas por o que parecem ser uma túnica e um manto, em volumes e dobras tão realistas quantos os traços de seu rosto. O pedestal deveria ter 12 m; o corpo, outros 35 m. Assim, é possível afirmar que o Cristo Redentor se apresentava como uma versão ampliada de imagens devocionais, plano viabilizado por uma convergência estética entre os monumentos civis e a estatuária religiosa – ambos em desacordo com as vanguardas artísticas que se sucedem desde a segunda metade do século XIX.

A Estátua da Liberdade é citada várias vezes no texto de 1923 como um modelo a ser seguido, pois projetava-se usar o mesmo material e técnica – “chapas de cobre martelado” – para dar forma externa à imagem. Embora Salgueiro (2008) não mencione a estátua proposta na França em 1865 e inaugurada em 1886 em Nova York, sua estética e seus propósitos não destoam dos padrões preeminentes no “culto moderno aos monumentos”. Recorrendo a motivos da Antiguidade Clássica, muito utilizados na escultura pública do século XIX, a estátua é uma representação alegórica da liberdade (Khan 2010). Além de técnicas e materiais, há outras semelhanças com o projeto do Cristo Redentor: o formato e ornamentação do pedestal, a relação entre a posição de tronco, cabeça e membros, o drapeado das vestes, enfim, o realismo da figura. Além disso, pode-se afirmar que o Cristo Redentor recebe o legado da Estátua da Liberdade pelas suas dimensões: com esta, os monumentos conquistam outra escala, atingindo uma ampliação inédita. Com seu pedestal, a Estátua da Liberdade atinge 93 m. Inspiradas nos modelos europeus, na América eles ganham a possibilidade de explorar novos sentidos e amplitudes da ideia de monumentalidade.

Na verdade, em termos de escala, havia um precedente no mesmo local de onde partiu a Estátua da Liberdade: a Torre Eiffel, com seus quase



300 m de altura, concluída em Paris em 1889. Há um texto instigante de Roland Barthes (1979) sobre o símbolo parisiense que nos dá a chance de prosseguir no comentário aos monumentos modernos. Nele encontramos pistas para imaginarmos um contraponto entre a Torre Eiffel e a Estátua da Liberdade, baseado na oposição entre forma e símbolo. Para Barthes, uma das razões que explica o fascínio exercido pela estrutura de ferro situada à beira do Sena é sua condição de “um significante puro, ou seja, de uma forma à qual se atribui sentido incessantemente” (Barthes 1979, 2). Seu “formato simples, primário”, explica o semiólogo, “confere-lhe a vocação de uma cifra infinita: alternadamente e de acordo com os apelos de nossa imaginação, símbolo de Paris, da modernidade, da comunicação, da ciência ou do século XIX, foguete, haste, guindaste, falo, para raio ou inseto [...]” (Barthes 1979, 1). Isso contrasta com a Estátua da Liberdade e sua condição de alegoria em forma humana. Embora ambos os monumentos sejam penetráveis, o vazio da Torre Eiffel continua a se contrapor à solidez da Liberdade; e quando se entra na torre, encontra-se lojas e um restaurante, ao passo que a estátua oferece apenas um ponto de observação abaixo de sua coroa. Enfim, a torre deixa mais evidente que a verticalidade da Liberdade remete às formas de um farol, algo que a tocha em sua mão apenas reitera e reforça.

A partir desse contraponto, é possível apresentar o Cristo Redentor como uma espécie de síntese entre as características desenvolvidas pela Torre Eiffel e pela Estátua da Liberdade. Refiro-me agora não ao projeto original, mas à versão modificada que aponta para os traços que o monumento foi adquirindo até ganhar seu formato final, em 30 m sobre um pedestal de 8 m. Aos atributos materiais da redenção se conferiu uma solução simbólica: a cruz se fundiu ao próprio corpo da imagem, ao passo que o globo se converteu em pedestal figurado da estátua. Houve mudanças importantes também nos traços da imagem, que adotaram uma simplificação e uma estilização que permitiram associar o monumento ao art *déco*. Finalmente, o material também foi substituído: em vez do metal, o concreto armado revestido de um mosaico de pedra-sabão.<sup>6</sup> Em um texto de 1931, por ocasião da inauguração do monumento, seu engenheiro teve a oportunidade de fazer novamente referência à Estátua da Liberdade, agora na chave de um contraponto: o Cristo Redentor se beneficiava não só de materiais mais convenientes, mas também de uma localização que acentuava a sua visibilidade (Costa 1931).

Barthes considera a Torre Eiffel como um monumento singular, pois nele se articulam coisas que ficavam, de regra, separadas: lugar que se vê e lugar de onde se vê. Ora, mas o Cristo Redentor tem as mesmas características. Embora não seja penetrável como a Estátua da

6. Para detalhes sobre essas mudanças, ver capítulos 2 e 3 em Giumbelli (2014).

Liberdade, sua localização o transformou em ponto de observação da paisagem. Ao mesmo tempo, poder ser visto de muitos lugares foi uma condição essencial de sua construção. A iluminação do monumento também fez parte de suas características desde o início, o que lhe conferiu a possibilidade de ser descrito como um farol na cidade-porto. Além disso, a técnica construtiva o aproximou dos arranha-céus contemporâneos. Como sugere Koolhaas (2008), um dos componentes do arranha-céu é a assimilação da torre, algo que o Cristo Redentor não deixa de ser quando visto como prolongamento do Corcovado. Finalmente, sem abrir mão de uma estética figurativa, a versão final do monumento consagra uma forma tão simples e primária quanto a da Torre Eiffel. Com essa forma e os traços estilizados da imagem, o Cristo Redentor também ficou aberto a muitas significações, a maioria delas impossível de ser abarcada pela conotação (apenas) religiosa.

Creio então que depois disso estamos em melhores condições de compreender de que modo o Cristo Redentor pode ser caracterizado como um novo objeto. Lembremos que a pretensão de seus idealizadores – autoridades e leigos vinculados ao catolicismo – era produzir uma imagem religiosa colossal. Deve-se notar que, nisso, a referência do “redentor” misturou-se com outras, em especial à do Sagrado Coração de Jesus e a de Cristo Rei. É possível argumentar, nessa direção, como a estátua do Cristo Redentor no Rio de Janeiro pertence a uma linhagem de imagens, que corresponde às transformações pelas quais passam certas devoções em sua expressão material. No caso da devoção ao Sagrado Coração de Jesus, isso é mais evidente. Nascida na Europa no século XVII, tal devoção esteve originalmente tomada por um sentido expiatório, com uma imagética ligada ao sofrimento. Em sua expansão, ela ganha tons políticos e triunfalistas – de que o principal exemplo é a famosa Basílica no bairro parisiense de Montmartre (Jonas 2000). Mas é na América, mais especificamente no Brasil, que esses tons políticos e triunfalistas adquirem expressões monumentais. Em um duplo sentido: como monumento e em dimensões colossais.

No entanto, ao ganhar escala, a imagem transforma a própria devoção. Uma maneira de apreendermos isso é pela referência ao conceito de “olhar” proposto por David Morgan (2012). Morgan é uma referência importante dos *religious studies* e uma de suas contribuições relaciona-se à noção de cultura visual, que impõe uma atenção não apenas às imagens e objetos que compõem devoções, mas também às próprias concepções de visualidade. Nesse caso, podemos aproximar a elaboração de Morgan ao conceito, proposto por Rancière (2005), de partilha do sensível. Temos aí referências valiosas que nos últimos anos serviram para “materializar a religião” (Meyer 2015). Meu interesse em me integrar a essa perspectiva está relacionado à possibilidade de expandi-la,

ou seja, deixando de aplicá-la à religião como um terreno previamente delimitado e empregando-a para perceber as situações históricas nas quais a própria religião ganha determinada definição por meio de processos sociais e culturais. Entendê-los materialmente é a vantagem de lançar mão de conceitos como “olhar” e “regime de visualidade”.

A referência ao trabalho de Morgan (1999) é ainda oportuna porque ele mesmo se dedicou a estudar a devoção ao Sagrado Coração de Jesus. Voltando-se para a popularização das imagens do Sagrado Coração nos Estados Unidos do século XIX, Morgan constata uma espécie de personalização das relações entre devotos e imagens. Nos lares estadunidenses, o Sagrado Coração ingressou na forma de desenhos. Colocados entre os objetos pessoais ou familiares, esses desenhos permitiam e incentivavam o que Morgan chama de “olhar recíproco”: ao mesmo tempo em que é olhada, a imagem olha; a imagem mostra-se com a condição de que se devote atenção a seu semblante (2012, 73). Em uma sensibilidade católica, isso se traduz no toque que aproxima estátua e devoto: assim como Cristo aponta com as mãos suas chagas ou seu coração, a pessoa usa o tato para estabelecer a relação com a imagem. É essa economia imagética e seu correspondente regime visual que vai ser deslocado com um monumento como o do Cristo Redentor.

Com efeito, a configuração lugar visado-lugar para se ver que se estabelece em um local como o alto do Corcovado é bem diferente do “olhar recíproco” descrito por Morgan. Os olhares da estátua e do devoto não se encontram mais. De um lado, o olhar da imagem pode assumir, do alto de sua monumentalidade, tons panópticos, ou, na situação oposta, sofrer de uma cegueira irremediável.<sup>7</sup> De outro lado, é como espetáculo que a estátua se mostra ao olhar dos visitantes ou mesmo das pessoas que de longe vislumbram o monumento. A impossibilidade do toque traduz esse novo regime, ao qual corresponde um triunfo da visão. É nesse sentido que o Cristo Redentor, buscando ampliar uma imagem religiosa, constitui um novo objeto, ao qual se vinculam novos sentidos. Como sabemos, objetos são sempre sujeitos. Nessa configuração, a agência contida na imagem-monumento não deixa de ser poderosa. Mas seu poder depende exatamente de um desencontro com o devoto. Ela passa a servir para outras coisas. Veremos adiante quais, mas antes é interessante que desloquemos o foco para a relação entre representações religiosas e outras formas de elaborações artísticas.

---

7. Vale notar que os olhos da estátua do Cristo Redentor não têm pupilas.

## **A CRISE DOS MONUMENTOS**

O descompasso entre a estética dos monumentos comemorativos e as vanguardas artísticas do início do século XX antecipa a crítica que alvejará as convenções representacionais dominantes no caso dos primeiros. Mas as esculturas figurativas e realistas terão bastante vazão ainda no período fascista na Itália, no regime nazista na Alemanha e na experiência socialista soviética. É fácil, nessa linha, perceber a afinidade entre a estética do Cristo Redentor e a arquitetura do Estado Novo comandado por Vargas. Ironicamente, a atualização produzida pelos traços da imagem em sua versão definitiva dialoga com a solidez das formas modernistas adotadas pelos regimes de exceção nos anos 1930. Após a II Guerra é que o modelo de monumento consagrado ao longo do século XIX cai em descrédito, minado, nos termos de Huyssen (2000: 50), por suspeitas de ordem política, social e ética. É possível apontar alguns fatores que contribuem para tal crise.

No plano da representação, é a figura humana que passa por uma revisão (Moraes 2010). A própria história dos monumentos acusa essa transformação. Na medida em que se aproxima o século XX, multiplicam-se as esculturas de homens de ciência e de cultura, aos quais se aplicam menos as convenções dos grandes pedestais e das estátuas equestres (Salgueiro 2008). Para essas figuras, outras configurações constroem uma proximidade maior com os pedestres. Em torno delas é que se processa o “culto moderno”, voltado a novos heróis e valores, muitas vezes em uma mais ou menos planejada substituição de referências religiosas. Nesse sentido, os monumentos parecem mais apropriados a devoções civis do que a religiosas. De todo modo, a crítica da representação volta-se também para a ideia mesma de figura humana. Se até então as alegorias tendiam a ganhar representação antropomórfica, com novas correntes estéticas surgia a possibilidade de imaginar o humano sob outras aparências. Ou mesmo de abandonar o humano como modelo. O resultado foi a experimentação com novas formas para a construção de monumentos.

Houve também o surgimento de novos materiais, que acrescentaram opções às pedras e aos metais tradicionais. Concreto, vidro e aço passaram a ser considerados em soluções arquitetônicas que impactaram também a vida dos monumentos (Salgueiro 2008). A preferência pelo cobre e o bronze na ereção de muitos monumentos no século XIX mostrou sua ironia com as guerras do século XX. A razão de sua eleição teve a ver com sua resistência e durabilidade. No entanto, cobre e bronze mostraram-se úteis na produção de artefatos de guerra. O resultado foi que muitas estátuas, concebidas para durar por muito tempo, foram fundidas para servirem, por exemplo, como matéria-prima na produção de munição para armas. O texto de Silva (1931) acerca do Cristo Redentor

cita esse motivo como um dos fatores que determinaram a escolha de outro material para a ereção da imagem.

É preciso ainda considerar o plano do enquadramento em que se inserem os monumentos produzidos ao longo do século XIX e começo do século XX. Construídos para serem apreciados por pedestres, muitos deles falhavam em sua missão. O deslocamento, o descuido e a desatenção acabavam, não raramente, lhes afetando. Atingidos pelas transformações urbanas, alguns mudaram de lugar perdendo a relação com seu entorno original. Outros foram simplesmente abandonados ou passaram a sofrer de incompreensão, esgotados os investimentos para seu “culto” ou rarefeitas as referências para leituras na chave de suas intenções originais. Outros, enfim, foram objeto do paradoxo apontado por Robert Musil (1987, 61 apud Taussig 1999, 51 e 52): “a característica mais notável dos monumentos é não serem notados. Não há nada no mundo mais invisível do que os monumentos. Sem dúvida, eles foram erigidos para serem vistos – mesmo para atrair a atenção. Contudo, ao mesmo tempo, algo os impregnou contra a atenção”.

Diante disso, ao nos voltarmos novamente para a lista de monumentos religiosos com os quais este texto começou, a pergunta não pode ser outra: como entender que imagens realistas e figurativas insistam em ocupar espaços públicos? Minha hipótese é que refletindo sobre o tema da memória poderemos arriscar uma resposta. Antes de fazê-lo, menciono brevemente dois exemplos de obras religiosas que assimilam a crítica da representação dirigida aos monumentos tradicionais – para deixar claro que não há razão para supormos uma incompatibilidade essencial entre imagem religiosa e linguagens artísticas não tradicionais. Ambas são apresentadas por Cottin (2007, 200 e 211) em sua discussão sobre as mutações da relação entre arte e cristianismo ao longo do século XX. A primeira intitula-se *Cruz da Esperança* e ocupa o altar de uma igreja na França: ela não existe como objeto, mas é apenas sugerida pela arquitetura do templo (Figura 4). A outra é uma obra de Anish Kapoor, que integrou uma exposição às margens de um lago na Suíça em companhia de outros trabalhos com temática religiosa. Batizada de *Além*, a peça é um espelho metálico, circular e convexo, que mostra a “imagem invertida e desestruturada” do visitante (Figura 5). As duas obras convidam o espectador a participar da formação das imagens. E quando as imagens insistem em vir não apenas prontas, mas em proporção colossal?



FIGURA 4  
*Croix d'espérance*,  
de Nicolas Alquin,  
produzida em  
2002. Fonte:  
Cottin (2007, 200).

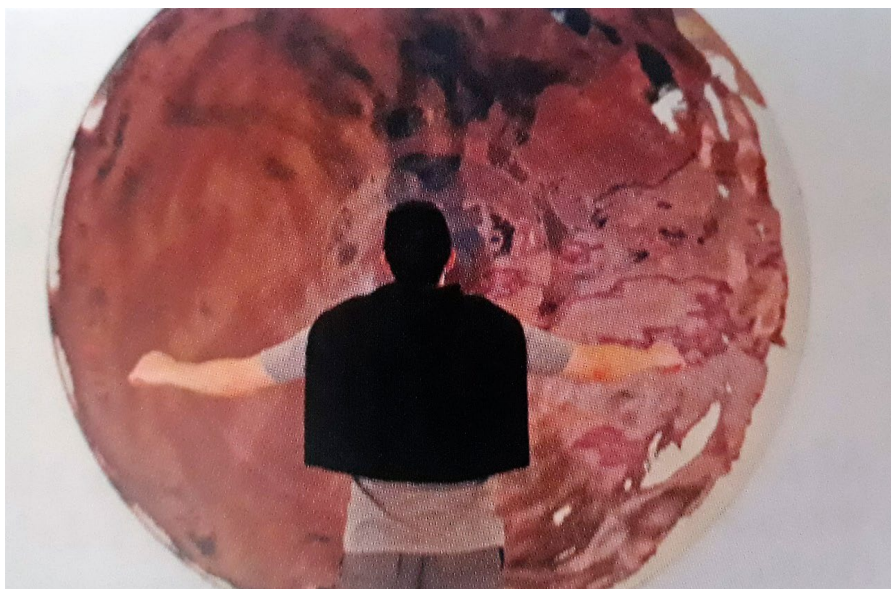


FIGURA 5  
*Au-delà*, de Anish  
Kapoor, produzida  
em 2002. Fonte:  
Cottin (2007, 211).

#### OBJETOS QUE SERVEM NÃO PARA LEMBRAR, MAS PARA IR ALÉM DO RELIGIOSO

É improvável que um texto acerca de monumentos não os relacione com o tema da memória. Uma das primeiras reflexões sobre essas obras – o livro de um historiador de arte austríaco publicado em 1903 – as define pelo seu fim: “manter feitos ou destinos individuais (ou um conjunto deles) sempre vivos e presentes na consciência das gerações vindouras” (Riegl 1999, 23 apud Salgueiro 2008, 11). Salgueiro segue a tradição de referências que propõe considerar os monumentos como parte do complexo de situações que Pierre Nora chama de “lugares de memória”,

ênfatisando os processos e escolhas políticas envolvidas em sua ereção. “Monumento é, assim, tanto lugar de memória quanto de esquecimento – o esquecimento do outro, do ponto de vista diverso, do interesse contrário” (Salgueiro 2008, 20). Os acontecimentos em 2018 nos Estados Unidos evidenciam isso muito bem. A contestação de imagens relacionadas aos símbolos e heróis confederados parece querer desfazer aquilo para que os monumentos foram feitos: eternizar sua memória.

O protesto contra os monumentos nos Estados Unidos<sup>8</sup> – que em 2018 chegou a atingir uma estátua de Cristóvão Colombo no centro de Los Angeles – pode ser incluído na linhagem de ataques que atingem representações realistas em momentos de transformação política. É o que aconteceu com as estátuas de Lênin em países da antiga União Soviética ou o que assistimos pelas telas de televisão ocorrer com a estátua de Saddam Hussein no Iraque. Assim, é exatamente o realismo dessas representações, originalmente tido como adequado em sua função memorial, que as torna alvos privilegiados de ataques iconoclastas politicamente motivados. No entanto, essa iconoclastia convive com outra tendência também recente, a da proliferação de monumentos. Tal tendência associa-se, como nota Salgueiro (2008, 12), com a ampliação do conceito de monumento, apto agora a se aplicar a cidades inteiras e até mesmo a paisagens. Prefiro, no entanto, destacar outra possibilidade, exatamente porque ela, paradoxalmente, destaca o papel da memória: a constituição de monumentos como antimonumentos ou contramonumentos.

Nenhum outro lugar realiza melhor essa ideia do antimonumento do que a Alemanha a partir dos anos 1980. O empreendimento de reconstrução nacional vem acompanhado de um esforço de reflexão acerca do período nazista. Tal reflexão necessita lidar com muitos paradoxos, sintetizados na formulação de Huyssen (2000, 85): “inimaginável, indizível e irrepresentável terror”. Em vez da comemoração e da celebração, artistas e arquitetos são convidados a encontrar as formas materiais capazes de evocar a ausência de milhões de vítimas e de lembrar o que não devia ter acontecido – as atrocidades de um regime genocida. A memória, portanto, é instada a trabalhar não na chave da contemplação diante de objetos que eles mesmos se encarregam de recordar, mas na lógica da interação, uma vez que os observadores são parte ativa dos novos monumentos. Por essa razão, parece-me desacertado o comentário de Huyssen (2000, 45) sobre o surto memorialista que ocorre na Alemanha e na sua cidade principal: “Retomando a observação de Robert Musil de que não há nada tão invisível quanto um monumento, Berlim [...] está optando pela invisibilidade. Quanto mais monumentos, mais o passado se torna invisível, mais fácil se torna esquecer: a redenção, portanto, pelo esquecimento”.

8. Este texto já estava concluído quando em 2020 se iniciou uma nova onda de questionamentos dos monumentos, mais ampla que a anterior.

Se tomamos os três exemplos comentados por Young (1992), temos elementos para contestar a sugestão de Huyssen. O professor de Estudos Judaicos enfatiza que os três casos de contramonumentos – propostos por artistas alemães nos anos 1980 – servem para manter um “debate sobre qual tipo de memória preservar, como fazê-lo, em nome de quem, e para que finalidade” (Young 1992, 52). Em um dos exemplos, uma fonte que havia sido destruída pelos nazistas por sua associação com os judeus é recriada, mas em forma negativa, como um poço. Os observadores são obrigados a se debruçar sobre o poço para reencontrar o que foi destruído. No segundo exemplo, um projeto de memorial em Berlim, nada seria construído. Os transeuntes ativariam a projeção de um texto que os faria lembrar o que fora aquele lugar durante a guerra, uma fábrica que dependeu de trabalho forçado para produzir. Novamente, pede-se que os observadores participem ativamente com seus corpos.

O terceiro exemplo, em Hamburgo, merece uma apresentação menos breve. Uma espécie de totem foi instalado para receber inscrições do público, que poderia assim juntar seus nomes aos das pessoas mortas pelo nazismo; depois que a parte mais baixa do totem era preenchida, um mecanismo permitia submergir essa parte, deixando mais espaço livre para inscrições; até o momento em que a coluna desapareceu sob o solo, restando apenas um marco no chão e uma placa que apresentava o projeto. Young nota que o monumento se situou nas imediações de um shopping center para facilitar a sua visualização. Ao mesmo tempo, sua contramonumentalidade se explicita exatamente em uma dinâmica de desmaterialização, que joga com uma das formas típicas da monumentalidade tradicional, a coluna. Fazer a coluna desaparecer com a intervenção dos pedestres é a maneira pela qual o projeto instiga a memória sobre o nazismo – ou ao menos mantém um debate sobre a história e a agência.

Antes de retomar os monumentos religiosos que estou enfocando aqui, menciono ainda outro caso porque ele recoloca em cena uma miríade de objetos e de estruturas distribuídas em uma grande área. Ou seja, sugere uma alternativa ao minimalismo e à (des)materialidade dos exemplos alemães. Além disso, ele nos leva além da Europa e envolve alguns elementos religiosos. Trata-se do Parque da Liberdade, inaugurado já no século XXI nos arredores de Pretoria, a capital da África do Sul – tal como é apresentado por Jethro (2013, 374), que o analisa como um “colossal projeto de patrimonialização” [...] “o parque foi propositalmente construído para reenquadrar a história sul-africana com o intuito de instigar uma subjetividade nacional pós-apartheid utilizando um idioma religioso e cultural nativo”. Percebe-se então como o parque coloca em jogo a reconstrução da nação buscando articular a ruptura com o apartheid e o recurso a um pan-africanismo. Jethro destaca os



três componentes principais do projeto: a produção de um centro da nacionalidade cuja composição contou com a participação de lideranças religiosas; a apresentação de um mural de nomes como heróis de uma nação pós-apartheid e como ancestrais transcendentais; e o museu, que reconstitui a cosmogonia nacional justapondo dimensões naturais e culturais com base em referências e maneiras de contar africanas. Sob uma forma material muito distinta dos exemplos alemães, é também a memória que é interpelada a trabalhar em um empreendimento que visa ao mesmo tempo se engajar e romper com o passado.

Pois é esse trabalho com a memória que parece não fazer parte das configurações que definem os monumentos religiosos que têm o Cristo Redentor como protótipo. Novamente, a Estátua da Liberdade e a Torre Eiffel sugerem pistas interessantes para apreendermos aquelas configurações. Sobre a primeira, Khan (2010, 118) afirma: “Mais do que remexer no fardo de uma opressão passada, a estátua aponta para a nova vida da nação.” Isso se reflete em alguns elementos da composição, por exemplo, a ausência de escudo e espada e a preferência pela tocha e a “tábua” da Constituição. Mais do que romper ou retomar o passado, tratava-se de marcar um novo começo. De outra maneira, Barthes (1979) também enfatiza a “originalidade” da Torre Eiffel, expressando a ideia de que a torre é uma forma vazia e aberta e que não há um museu que possa ser visitado no seu interior. Mais radicalmente, a torre apresenta-se como espetáculo e como mirante, negando-se a ser apreendida como ela mesma um lugar de memória: “Visitar a Torre, portanto, é entrar em contato não com um Sagrado histórico, como ocorre na maioria dos monumentos, e sim com uma nova natureza, aquela do espaço humano” (Barthes 1979, 5).

O Cristo Redentor do Corcovado pode ser caracterizado em chave semelhante. Não que os ideais que o erigiram desconsiderem o passado. Na verdade, esse é um elemento importante, pois o monumento buscava conectar-se com o empreendimento da colonização. Daí a inauguração ter ocorrido no dia 12 de outubro, data atribuída à descoberta da América. Outro fator é a relação do monumento com a noção de “cristandade”, algo que remetia ao passado em que Estado e Igreja Católica estavam unidos na colônia portuguesa e na nova nação. Mas é possível afirmar que o aspecto mais importante da narrativa em torno do Cristo Redentor consiste na sua aposta de futuro. Sua estética e seus materiais o credenciavam para representar o catolicismo em uma disputa pela narrativa de nação. Em um país que experimentava outras possibilidades – por exemplo, aquelas trazidas pelos modernistas de 1922 –, o Cristo Redentor habilitava-se não exatamente como lugar de memória, mas sobretudo como projeto de devir. É significativa a ausência de um museu junto ao monumento. Isso pode ser relacionado com os planos de

que o lugar fosse um santuário aberto a peregrinações. Com o fracasso desse plano, passou a revelar a fragilidade da conexão com um passado especificamente religioso.<sup>9</sup>

Minha hipótese pode ser formulada no contraponto ao modo como dois autores definem religião. Para Danièle Hervieu-Léger, socióloga francesa com importantes contribuições desde a década de 1990, “a religião se define por meio da transmissão e perpetuação da memória de um acontecimento fundador original através de uma ‘linhagem religiosa’ ou ‘linha de crença’” (Camurça 2003, 251). Bruno Latour publicou em 2002 um livro dedicado à religião que não deixa de mobilizar também o tema da memória. Como resumi em outro texto (Giumbelli 2011, 332), “Latour propõe que designemos por religião um certo modo de enunciação, com suas correspondentes exigências de produção de verdades. Nesse modo, a informação, no sentido referencial, já está dada e não constitui o foco da comunicação religiosa; o que lhe cabe é atualizar, presentificar, através de uma tradução tão inventiva quanto fiel, uma mensagem já conhecida, já revelada”. Para o filósofo, as imagens desempenham um papel importante nesse modo de enunciação, uma vez que lhes cabe exatamente atualizar a mensagem revelada, submetendo-a a distintas linguagens de entendimento e expressão.

Considerando o que afirmam esses dois autores, parece-me que as feições dominantes do Cristo Redentor apontam para outras possibilidades. O monumento presta-se mal como engrenagem de transmissão de uma memória autorizada, nos termos de Hervieu-Léger. Ao produzir um objeto colossal, a Igreja Católica certamente tencionava construir um aliado em seu projeto missionário. Mas, ironicamente, o objeto se tornou grande demais para ser controlado, perdendo, a instituição religiosa, o monopólio – e mesmo a hegemonia – da sua representação.<sup>10</sup> Essa derrota foi compensada por um aspecto paralelo, que as formulações de Latour permitem apreender. Não porque a imagem seja particularmente apropriada para atualizar uma mensagem revelada, como novamente era o propósito da Igreja Católica ao patrocinar o monumento. Ao contrário, por, em vez disso, ela ter sido capaz de assimilar novos significados. Por exemplo, quando o Cristo Redentor é uma aparição do Rio de Janeiro ou mesmo do Brasil – no sentido em que se habilita a representá-los. E assim a estátua permaneceu em seu lugar, sempre a se presentificar, nos termos de Latour, exatamente porque conseguiu ir além de seus atributos religiosos.

9. A condição do local do Cristo Redentor como santuário foi retomada recentemente, com um decreto da Arquidiocese da Cidade do Rio de Janeiro em 2006 (Giumbelli 2014, 59). Mesmo assim, não se trata de um santuário no sentido tradicional, sítio de milagres que se tornam a razão de peregrinações. Essa nunca foi uma característica do Cristo Redentor.

10. A Arquidiocese da Cidade do Rio de Janeiro reivindica a propriedade intelectual do monumento. No entanto, a própria reivindicação, sempre sujeita a contestações e muitas vezes negada pelas apropriações variadas da imagem do Cristo Redentor, é a demonstração de que estamos diante de disputas. Sobre esse ponto, ver os capítulos 2, 3, 4 e 5 de Giumbelli (2014).

Resta saber se os monumentos mais recentes que proliferam no Brasil mantêm as características de seu protótipo. No caso do projeto de Santa Paulina, há uma tentativa de composição. É provável que sua existência sirva para impulsionar a devoção que homenageia, funcionando como engrenagem para sua memória. No mesmo vetor, vale notar que o projeto inclui uma espécie de memorial: ao entrar na base da estátua, o visitante se deparará com painéis que narram a biografia da santa, incluindo seus milagres, um dos quais tem relação com a cidade que abriga o monumento. Contudo, outras características do monumento o afastam de uma função memorial. Como empreendimento de “turismo religioso”, ele visa atrair visitantes que não necessitam ser devotos. Em sintonia com isso, ele é anunciado como um “complexo ecológico” e como mirante para uma paisagem deslumbrante. Em suma, sua viabilidade, arcada com recursos públicos, depende da articulação da religião com outros aspectos e dimensões. Esse parece ser o preço a pagar – e os lucros a auferir – para se manter como monumento religioso.

A questão não é – como a referência aos trabalhos de Hervieu-Léger e Latour pode sugerir – se os monumentos que retratam figuras católicas são ou não religiosos. Uma vez que eles envolvem elementos, referências e agentes religiosos, o que está em jogo são as formas pelas quais a religião passa por transformações à medida que continua atuante. Em outros termos, a questão é de política religiosa. Nesse sentido, um contraponto com os evangélicos pode ser produtivo. Pois no Brasil os evangélicos em suas facetas mais dinâmicas e influentes conferem pouca importância ao passado e à memória (Mafra 2011), o que os coloca em um plano semelhante àquele em que operam os monumentos aqui enfocados. No caso dos evangélicos, contudo, a monumentalidade aparece nos templos – sendo não poucas as ocorrências de denominações que seguiram o exemplo da Igreja Universal do Reino de Deus em construir edifícios com capacidade de reunir milhares de pessoas.<sup>11</sup> Estabelecem-se, assim, projetos concorrentes de monumentalização.

Contudo, se a monumentalidade está presente em ambos os universos, católico e evangélico, sua expressão e sua implicação são distintas. Para os evangélicos, a monumentalidade expressa-se em espaços voltados especificamente à prática religiosa, alimentando as suspeitas de que se trata de igrejas “grandes demais” – e produzindo a impressão de um “religioso fora de lugar”. Para os católicos, a monumentalidade expressa-se em objetos-imagens de grande escala dispostas em espaços públicos, as quais, no entanto, precisam admitir ou convencer de que se trata de algo “mais do que religioso”. É aqui que a relação com o turismo ganha plausibilidade e força. Para tanto, importa não tomar “turismo religioso”

11. Sobre o projeto da Igreja Universal do Reino de Deus voltado para a construção de “catedrais”, ver Gomes (2011).

como uma expressão recente que serviria somente para nomear fenômenos mais antigos. Pois essa expressão vem acompanhada de uma busca de fundamentação que apela para os sentidos ou os ganhos (de ordem “econômica” e “cultural”) não religiosos das “atrações” que visa designar. Não é por acaso que ela se atrela a um tipo de objeto, o monumento, que ele mesmo provoca um deslocamento em relação a outros tipos de objetos religiosos.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Retomando o argumento desenvolvido neste texto, pode-se resumir-lo na seguinte ordem. Na primeira situação histórica acompanhada, a religião é vista como parte da onda de monumentos que se desenvolve a partir de certos motivos e de certa estética desde o começo do século XIX. No entanto, a ereção de monumentos religiosos vai além da mera ampliação de imagens previamente existentes. É um novo objeto que se cria, que tem mais a ver com a monumentalização do que com a religião (tal como existia antes dos monumentos). É isso que pretendi mostrar ao sugerir que o Cristo Redentor seja entendido como uma síntese das características dos paradigmas representados pela Estátua da Liberdade e pela Torre Eiffel. O enfoque do Cristo Redentor serviu ainda para apontar o protótipo de monumentos mais recentes, que juntos configuram a segunda situação histórica que serve de referência para a análise. O tema da memória surgiu como relevante para detectar certas transformações. Experimentos com a memória levaram à produção de um novo tipo de monumento – anti ou contramonumental. A persistência de estéticas realistas e figurativas no âmbito dos monumentos religiosos mais recentes pode ser apreendida como uma aposta em outra direção, que aponta menos para o passado e a memória, mais para o futuro e a imaginação, que incluem novas formas de presença pública do religioso.

Ao concluir este texto, gostaria de retomar o caso com o qual comecei, com a ajuda de dois comentários. O primeiro recorre a Lévi-Strauss (1983), que no primeiro capítulo d’*O Pensamento Selvagem* evoca os “monumentos religiosos”. Embora ele não seja específico, a menção lhe serve para demonstrar o argumento geral de que o modelo reduzido constitui “o tipo mesmo da obra de arte” (Lévi-Strauss 1983, 44). Assim, mesmo algo monumental pela sua escala não deixaria de ser a miniatura de algo ainda maior – como as pinturas da Capela Sistina que ilustram, segundo Lévi-Strauss, o panorama do fim dos tempos. O texto segue para mostrar como a construção de modelos reduzidos logra produzir uma apreensão intelectual do que se representa. A partir desse trecho, que mereceria muitas outras observações, lembrei-me das conversas com Camilo, de como ele vislumbrava a imagem de Santa Paulina no alto do morro mesmo antes da sua construção começar. Para ele, de modo análogo e inverso aos truques fotográficos que miniaturizam objetos de

grandes proporções, o monumento seria certamente expressão e parte dos laços que o vinculavam à Santa Paulina. Portanto, por mais monumental que seja algo, esse objeto, quando nos aproximamos de seus devotos, sempre pode ser inserido em quadros ainda mais amplos.

O segundo comentário ajuda igualmente a relativizar a monumentalidade que caracteriza os objetos colossais. O fabuloso ensaio de North (1992) explora a ideia do público como parte da escultura a partir de experimentos estéticos que, como os (contra)monumentos criados na Alemanha, dependem da participação de seus observadores. O autor percorre muitas referências para demonstrar que essa ideia comporta desenvolvimentos em direções opostas: o mundo como construção coletiva ou como dominação totalitária. Um exemplo do primeiro tipo é a recriação, na Áustria, de um monumento nazista como uma espécie de provocação social que levantou debates e reativou memórias. Um exemplo do segundo tipo são os próprios rituais nazistas, cujo cenário eram grandes espaços construídos para receber multidões. Enfim, o ensaio nos instiga a pensar os monumentos em sua relação necessária com públicos. Para Camilo, a imagem colossal de Santa Paulina seria parte de uma devoção que articulava outras pessoas e outros objetos. Mas o que pode garantir que ela também não seja o pivô de um experimento que perpetue a presença material de uma imagem?

Devemos esperar novas pesquisas que sejam capazes de apontar pistas para responder estas e outras questões. Importa destacar que as perguntas levantadas por este texto dependem de uma perspectiva que se interessa pelos objetos naquilo que são suas formas de agência. Não menos importante é lembrar que uma investigação sobre formas de agência não está desvinculada de uma atenção às representações e às pessoas – ou seja, de um lado, as concepções e operações simbólicas que acompanham as coisas em sua produção; de outro lado, os demais agentes que se relacionam com os objetos, em sua formação pessoal e institucional. As menções, ainda que breves, a meus diálogos com Camilo servem para reforçar esses pontos. Servem também para apontar para a necessidade de entendermos a produção de objetos tanto a partir de seus projetos quanto considerando seus usos efetivos. É assim que se desenvolve outro texto inspirador (Gieryn 2002), que acompanha a concepção e a utilização de um edifício universitário, com laboratórios, salas de aulas, gabinetes etc. Seu título é o mesmo que a pergunta que orientou este artigo: o que prédios – ou monumentos – fazem?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Ronaldo. 2010. Religião em transição. In *Antropologia*, coord. Carlos Benedito Martins e Luiz Fernando Dias Duarte, 367-406 São Paulo: Anpocs.
- Appadurai, A. 2009. *A Vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Eduff.
- Barthes, Roland. 1979. The Eiffel Tower. In *The Eiffel Tower and other mythologies*, Roland Barthes, 3-18. Berkeley: University of California Press.
- Camurça, Marcelo Ayres. 2003. A sociologia da religião de Danièle Hervieu-Léger: entre a memória e a emoção. In *Sociologia da religião: enfoques teóricos*, org. Faustino Teixeira, 249-270. Petrópolis: Vozes.
- Costa, Heitor da Silva. 1931. A concepção. *O Cruzeiro*, n. 49 (20), 10/10/1931: 14-17.
- Cottin, Jérôme. 2007. *La mystique de l'art: art et Christianisme de 1900 à nos jours*. Paris: Cerf.
- Gieryn, Thomas. F. 2002. What buildings do. *Theory and Society*, vol. 31, no. 1: 35-74.
- Giumbelli, Emerson. 2011. A noção de crença e suas implicações para a modernidade: um diálogo imaginado entre Bruno Latour e Talal Asad. *Horizontes Antropológicos*, vol. 35: 327-356.
- Giumbelli, Emerson. 2014. *Símbolos religiosos em controvérsias*. São Paulo: Terceiro Nome.
- Giumbelli, Emerson. 2018a. Public spaces and religion: an idea to debate, a monument to analyze. *Horizontes Antropológicos*, vol. 24: 279-309.
- Giumbelli, Emerson. 2018b. Religious tourism. *Religion and Society: advances in research*, vol. 9: 24-38.
- Giumbelli, Emerson. 2019. Religious tourism and religious monuments: the politics of religious diversity in Brazil. *International Journal of Latin American Religions*, vol. 3: 1-14.
- Gomes, Edlaine C. 2011. *A era das catedrais: a autenticidade em exibição (uma etnografia)*. Rio de Janeiro: Garamond, Faperj.
- Gonçalves, José Reginaldo Santos. 2005. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio*. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais.
- Henare, Aimiria, Holbraad, Martin e Sari Wastell. 2007. *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*. Londres: Routledge.
- Huysen, Andreas. 2000. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Jethro, Duane. 2013. An African story of creation: heritage formation at Freedom Park, South Africa. *Material Religion*, vol. 9, no. 3: 370-393.
- Jonas, Raymond. 2000. *France and the cult of the Sacred Heart: an epic tale for modern times*. Berkeley: University of California Press.
- Khan, Yasmin Sabina. 2010. *Enlightening the world: the creation of the Statue of Liberty*. Ithaca: Cornell University Press.
- Koolhaas, Rem. 2008. A dupla vida da utopia: o arranha-céu. In *Nova York delirante*, Rem Koolhaas, 106-157. São Paulo: Cosac Naify.
- Levinson, Sanford. 1998. *Written in stone: public monuments in changing society*. Durham: Duke University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1983. A ciência do concreto. In *O Pensamento selvagem*, Claude Lévi-Strauss, 15-50. Campinas: Papirus.
- Mafra, Clara. 2011. A "arma da cultura" e os "universalismos parciais". *Mana*, vol. 17, no. 3: 607-624.

- Meyer, Birgit. 2015. Picturing the invisible. *Visual culture and the study of religion. Method & Theory in the Study of Religion*, vol. 27, no. 4-5: 333-360.
- Meyer, Birgit. 2019. *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião*. Porto Alegre: UFRGS.
- Moraes, Eliane Robert. 2010. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras.
- Morgan, David. 1999. *Visual piety: a history and theory of popular religious images*. Berkeley: University of California Press.
- Morgan, David. 2012. *The embodied eye: religious visual culture and the social life of feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Motta-Roteiro, Edson e Guilherme Figueiredo. 1981. *O Cristo do Corcovado*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial.
- Musil, Robert. 1987. Monuments. In *Posthumous Papers of a Living Author*, Musil, 61-64. Hygiene, Colorado: Heridanos.
- Nelson, Robert e Margaret Olin, org. 2003. *Monuments and memory, made and unmade*. Chicago: University of Chicago Press.
- North, Michael. 1992. The public as sculpture: from heavenly city to mass ornament. In *Art and the public sphere*, ed. W.J.T. Mitchell, 9-28. Chicago: University of Chicago Press.
- Novaes, Sylvia Caiuby. 2016. Iconografia e oralidade: sobre objetos e pessoa entre os Bororo. *GIS*, vol. 1, no. 1: 89-114.
- O Paiz. 1923. O Monumento a Cristo Redentor, 02/09/1923, edição 14196: 1.
- Pinheiro, Joceny. 2016. Iracema, a virgem dos lábios de mel: negação e afirmação da indianidade no Ceará contemporâneo. *GIS*, vol. 1, no. 1: 135-158.
- Rancière, Jacques. 2005. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental, Editora 34.
- Riegl, Alois. 1999. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madri: Visor.
- Salgueiro, Valéria. 2008. *De pedra e bronze: um estudo sobre monumentos: o monumento a Benjamin Constant*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Taussig, Michael. 1999. *Defacement*. Stanford: Stanford University Press. Young, James Edward. 1992. The counter-monument: memory against itself in Germany today. In *Art and the public sphere*, ed. W.J.T. Mitchell, 49-78. Chicago: University of Chicago Press.

**EMERSON ALESSANDRO GIUMBELLI** é professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (1992), mestrado e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995 e 2000). É coeditor da revista *Religião & Sociedade*. Dedicase à Teoria Antropológica, Antropologia da Religião e Antropologia da Modernidade, atuando principalmente nos seguintes temas: religião e modernidade, símbolos religiosos e espaços públicos, laicidade. E-mail: emerson.giumbelli@yahoo.com.br.

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 10/01/2020  
Reapresentado: 13/05/2020  
Aprovado em: 12/06/2020