

Anjo caído em chão de praça: persistência de uma ruína em direção a sua monumentalidade

Sofia Porto Bauchwitz¹

Resumo: O artigo explora a trajetória da escultura *Anjo Azul*, do artista potiguar José Jordão, desde sua criação até sua fragmentação e abandono em praça pública. Originalmente encomendada para a fachada de uma galeria de arte comercial, a escultura permaneceu no chão da praça por quase uma década. O texto relaciona o processo de arruinamento e a ausência de uma reação coletiva com a sua posterior monumentalização enquanto símbolo de um futuro não alcançado. Para isso, dialoga com as contribuições teóricas de Walter Benjamin, Jacques Rancière e outros autores que discutem o papel da arte e das ruínas na manutenção e partilha de memórias.

Palavras-chave: Anjo Azul; Monumento; Ruína; Memória; Espaço público.

Title: Fallen Angel on the Square's Ground: The Persistence of a Ruin Toward Its Monumentality

Abstract: The article explores the trajectory of the Blue Angel sculpture, by the artist from Rio Grande do Norte, José Jordão, from its creation to its fragmentation and abandonment in a public square. Originally commissioned for the facade of a commercial art gallery, the sculpture remained on the ground of the square for nearly a decade. The text connects the process of ruination and the absence of a collective reaction with its subsequent monumentalization as a symbol of an unachieved future. To this end, it engages with the theoretical contributions of Walter Benjamin, Jacques Rancière, and other authors who discuss the role of art and ruins in the maintenance and sharing of memories.

Keywords: Blue angel; Monument; Ruin; Memory; Public space.

Introdução

¹ Artista visual e professora na área de Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais da UFPB. É Doutora em Belas Artes com a tese "El Artista Errante y El Discurso como Cartografía" (CAPES, 2017), com orientação do Prof. Dr. José María Parreño, pela Universidade Complutense de Madrid. É Mestre em 'Pesquisa em Arte e Criação' também pela Complutense de Madrid (2013), com orientação do Prof. Dr. Ricardo Horcajada. Sua pesquisa atravessa questões de memória familiar, espacialidades e práticas errantes que lidam com ideias de relacionalidade, não-identidade e ensaio. Entre 2014 e 2016 realizou "Fronteiras e Estados de Sítio", projeto de cartografia de discursos artísticos que teve três edições (Pinacoteca do RN, 2014; Casa do Brasil em Madrid/Embaixada Brasileira, 2016; Centro de Arte Complutense, 2016).

*What is the use of a statue if it cannot keep the rain off?*²

The Happy Prince, Oscar Wilde

Durante séculos, o cânone escultórico apontava para a figuração humana, associada a representações de poder (divino ou terrenal) e uso dos materiais nobres e duradouros. A monumentalidade estava, devido a seu caráter comemorativo, fortemente atrelada à persistência da memória em determinada localidade. A partir do século 19, com artistas como Auguste Rodin, o espaço da obra escultórica começa a mudar, deixando à mostra as marcas do processo, as impressões dos dedos do artista durante a modelagem. O teórico brasileiro Alberto Tassinari (2001, p. 45) sintetizou nisso o surgimento do espaço moderno, apresentando não só uma questão de inacabado, mas de um resultado que se mostra como ainda se fazendo, ainda em obra. As diferentes transformações sentidas no campo da arte ao longo do século 20 nos mostram uma dissolução e desmaterialização da obra de arte que levariam à fragmentação da escultura. O que antes parecia ser uma categoria clara passou a ser um conceito “infinitamente maleável” (Krauss, 2001, p. 45). Não se perdeu de vista, contudo, a íntima relação entre escultura e monumentalidade, que seguiram mantendo, mesmo após a instauração desse espaço moderno, uma lógica que responde ao lugar, ao sítio onde a escultura será inserida e apreendida enquanto obra de arte. É essa lógica, que “fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local” (Krauss, 1981, p.131) que pode responder aos usos e fins de uma escultura na contemporaneidade.

Este artigo reflete precisamente sobre a interação entre o espaço público e a ideia de monumentalidade, tomando a história de uma escultura destruída como base: a estátua *Anjo Azul*, obra do artista potiguar Jordão³. A trajetória dessa escultura, desde sua criação até sua fragmentação e posterior abandono em uma praça da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, nos ajuda a pensar as ruínas urbanas e os sentidos poéticos e políticos que elas podem despertar.

² “Para que serve uma estátua se não consegue proteger da chuva?”, pergunta a andorinha do conto de Oscar Wilde, *O Príncipe Feliz*. Nessa história, a estátua do monarca perde seus adornos preciosos em um gesto de solidariedade que subverte seu propósito inicial, resultando em seu desmonte pelas autoridades que a consideram inútil. De forma semelhante, o artigo sobre a *Anjo Azul* que segue, analisa a fragmentação e o abandono da escultura e seu devir monumento, sugerindo que sua ruína, longe de ser um fim, gera novos significados poéticos e políticos. Ambos os casos mostram como as estátuas são constantemente ressignificadas pelos movimentos históricos, sociais e materiais que as cercam (Wilde, 2004).

³ O jornalista Filipe Mamede, em sua reportagem “Entre hipérboles e superlativos: Jordão”, publicada em 2008, escreveu sobre a trajetória errante do escultor José Jordão. No contexto de discussões sobre o futuro de sua obra, Mamede destacou o início humilde do artista, que esculpia figuras religiosas com sobras de cimento, sempre enfrentando dificuldades materiais que marcaram seu percurso artístico (Mamede, 2008).

O *Anjo Azul* foi uma escultura encomendada pelo empresário Anchieta Miranda para ornar a fachada de sua Galeria de Arte de mesmo nome, que funcionou na cidade de Natal entre os anos 2007 e 2010. A estátua era feita de ferro e concreto armado, pintada de azul-celeste por fora e medindo 12 metros de altura. Quando a *Galeria Anjo Azul* foi fechada em 2010, o terreno no qual estava instalada a obra foi vendido a despeito do novo proprietário não mostrar interesse em manter a escultura no local. Tornou-se pública, então, a situação de indeterminação da obra de arte, que teria de ser retirada da propriedade e ficaria sem dono. O processo para se encontrar um novo local para o *Anjo Azul* se arrastou por dois anos, gerando uma disputa simbólica entre o artista, que desejava manter o Anjo erguido, e a prefeitura, personificada em diferentes secretarias e setores burocratizados.

Por intermédio dos gestos humanos, a estátua foi destinada a uma nova localidade, onde deveria permanecer para sempre, como desejava seu autor. As poucas reportagens sobre o caso do Anjo⁴ relatam que a escolha por uma praça no conjunto Alagamar ocorreu após a mobilização de um pequeno grupo de moradores do bairro, que desejavam revitalizar a pacata praça, até então sem grandes atrativos além dos cajueiros⁵. Para chegar ao local, a estátua passou por um delicado processo de desmantelamento, sendo armazenada primeiro em galpões, antes de ser levada para seu destino final.

É nessa praça, em que a estátua deveria ter sido novamente remontada, que se abriu o cenário para sua paulatina monumentalização. Seu corpo despedaçado, agora um conjunto que correspondia à cabeça, braços, pernas trombeta e asas, foi espalhado como frutos estranhos caídos em um grande perímetro do chão da praça. O desenho que se configurou pelo acaso, como os desenhos de unir pontos, seria, com os anos, alterado com a retirada de diversas dessas partes. Foi essa nova existência enquanto ruína que fez brilhar nova aura sobre o anjo, uma que repousa em sua persistência no tempo e apagamento na memória.

O Anjo Azul

⁴ Segundo reportagens do jornalista Yuno Silva, o custo estimado para a retirada da escultura rondava os 30 mil reais e já havia inviabilizado outras tentativas de realocação. Passados os anos, um grupo de 10 moradores teria mobilizado parcerias e apoios e acertado o transporte do anjo (Silva, 2012).

⁵ A força que me liga a trajetória desse anjo é uma de ordem afetiva, uma vez que fui criança nessa praça e brinquei com outras crianças no seu entorno. Adulta, pude ver como a chegada do anjo despedaçado provocou uma reorganização espacial e social radical, que limitou a brincadeira, pela própria natureza do seu abandono e periculosidade da sua materialidade.

O Anjo Azul era uma escultura pintada de azul feita de cimento e gesso. Sua estrutura interna de ferro sustentava a figura a uma altura de 12 metros. O corpo, levemente torcido para a esquerda, mantinha-se em uma pose dinâmica, com a perna direita flexionada e o joelho apoiado sobre um elemento que poderia evocar tanto raios de luz divina quanto um arbusto de dracenas ou bromélias. As folhas pendentes cobriam sua assexualidade⁶, enquanto a perna esquerda, envolta em drapeados pesados, se mantinha elevada no ar, como se o escultor tivesse escolhido representar o anjo em seu movimento em direção à terra. O Anjo de bochechas infladas e olhos grandes, bem abertos, remetia às imagens idealizadas dos querubins barrocos com cachos fartos na cabeça. Ele parecia inocente com suas asas de pássaro coladas às costas, mesmo quando seus braços se mantinham firmes e esticados para tocar o instrumento que dá ritmo ao fim do mundo. A escatologia esteve sempre presa aos seus dedos.

A obra de Jordão pode ser caracterizada como um exemplo claro do que Susan Sontag em *Notas sobre o Camp* define como *camp*: “a essência do camp é sua preferência pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero” (Sontag, 1964). Sob essa perspectiva, a estátua de Jordão, grande demais para a fachada que deveria adornar, pode ser vista como uma encarnação desse estilo. Sua silhueta desproporcional, visível para milhares de pessoas em uma das principais avenidas da cidade, sugeria a imagem de um corpo prestes a desmoronar. Sobre isso, Jordão teria dito em uma reportagem intitulada *Um Anjo a Caminho*, publicada no jornal potiguar *Tribuna do Norte*: “O Anjo foi criado como uma peça de marketing, também, é uma obra fora das proporções justamente para ser referência.” (Um anjo..., 2007). Ainda sobre suas dimensões, o artista menciona o processo:

Eu já tinha vendido umas peças para o Anchieta quando ele me pediu para fazer um anjo grande. Ele chegou na minha casa perguntando se eu já havia começado e mostrei o que já tinha feito. Então perguntou se a gente podia mudar o projeto, me levou na casa que tinha acabado de comprar e perguntou se dava para fazer uma escultura no terraço. Falei: dá. Qual o tamanho? E ele: o tamanho que você quiser. Eu de novo: pode ser maior que um poste? Ele disse que sim, e no dia seguinte já tinha um poste instalado no local (Um anjo..., 2007).

⁶ Drácenas e bromélias são, coincidentemente, plantas de reprodução assexuada, um processo no qual as plantas geram novas cópias de si mesmas sem a necessidade de fecundação. Na ausência de uma certeza sobre a escolha ornamental para a base da escultura que sustenta o anjo, pode-se pensar que a leitura dessa base como um conjunto vegetal seja correta, propositalmente inserida por Jordão como uma forma de enfatizar a assexualidade tradicionalmente atribuída aos anjos.

Figura 1 – Registro do Anjo Azul instalado junto à Galeria Anjo Azul, entre 2007 e 2010



Autor e fonte desconhecidos. Originalmente acessado pelo Google.

Depois das discussões sobre o destino da estátua, foram tomadas decisões que levaram ao transporte do Anjo Azul para realocação. Ele foi desmontado com a intenção de ser reerguido, mas a burocracia institucional impediu que isso se concretizasse. Durante quase uma década, entre 2012 e 2020, os escombros da escultura permaneceram abandonados no chão da praça Omar O’Grady. Os pedaços foram tratados como espólio de guerra, com a trombeta desaparecendo primeiro, seguida pelos braços. A cabeça, solitária, passou a evocar mais as cabeças de Medusa que adornam a Cisterna da Basílica de Istambul do que a imagem celeste que antes transmitia. Ao contrário dessas Medusas, que sustentam pilares fundamentais do edifício, a cabeça do *Anjo Azul* ficou voltada para o chão da praça até seu fim. Se houve esforços contínuos para reinstalá-lo como obra escultórica, isso permanece incerto – tampouco é claro o papel desempenhado pelos moradores do bairro. O que se consolidou foi o fracasso evidente de quaisquer iniciativas nesse sentido. Com o tempo, o *Anjo Azul* passou a ser associado à condição de ruína, e a metáfora de um “anjo caído” ganhou novos contornos. Paradoxalmente, quando parecia já integrado ao cotidiano da praça e ao imaginário coletivo, foi repentinamente destruído, sem aviso público prévio.

Figura 2 – Anjo Azul é transferido para a Praça Omar O’Grady



Fonte: Acervo da Secretaria Municipal de Serviços Urbanos do Município de Natal (Semsur)⁷ (2012).

As poucas fotografias existentes do desmonte do *Anjo Azul* evocam as icônicas imagens de derrubadas de monumentos ao longo dos séculos 20 e 21. Desde a queda do Muro de Berlim, e sem ignorar a tradição iconoclasta⁸, assistimos a inúmeras cenas semelhantes. Um exemplo notável é a estátua de Vladimir Lênin localizada na antiga Berlim Oriental e esculpida por Nikolai Tomsky, que foi fragmentada em 129 partes e enterrada em uma fossa em 1991. Diversas outras estátuas de Lênin foram derrubadas e removidas de seus postos, gerando fotografias marcantes de suas “viagens” em cima de caminhões e guindastes. Outras imagens que vêm à mente são a estátua de Saddam Hussein, na Praça de Firdos, derrubada por tropas dos Estados Unidos em 2003, ou a última estátua equestre de Franco, que foi removida da cidade de Santander em 2008. Mais recentemente, em 2020, a estátua de Edward Colston, traficante de pessoas, foi derrubada por manifestantes antirracistas na cidade de Bristol, Inglaterra, sendo vendada e atirada ao rio. No Brasil, em 2021, a estátua de Manuel Borba Gato, esculpida por Júlio Guerra, foi incendiada pelo coletivo denominado *Revolução Periférica*, acendendo discussões sobre o patrimônio público.

⁷ Disponível em: <https://www.natal.rn.gov.br/news/post2/8621>. Acesso em: 26 set. 2025.

⁸ No campo político, estátuas sempre foram derrubadas. *A Damnatio Memoriae*, por exemplo, foi um processo jurídico praticado na Roma Antiga que atribuía o castigo do esquecimento à pessoa recebendo a penalização: ao pé da letra significa "condenação da memória". Por meio do *Damnatio Memoriae* retratos, esculturas e monumentos de pessoas condenadas, de ex-governantes e líderes, eram destruídos. Às vezes, somente o rosto era apagado, como meio de reaproveitar a estrutura da estátua. Isto ou aquilo permitiu que as mudanças de poder fossem ritualizadas e percebidas por todo o território. Ver mais em: <https://marioespliego.net/damnatio-memoriae/>. Acesso em: 26 set. 2025.

Figura 3 – Desmonte da estátua de Lenin, 13 de novembro de 1991



Fonte: Acervo de Deutschlandfunk Kultur⁹ (1991).

Há algo nessas imagens de queda e destruição que sinaliza um novo horizonte histórico. A cena de Hussein sendo golpeado com marretadas¹⁰, o fogo consumindo Borba Gato, ou a estátua de Colston afundando no rio revelam essas obras sob uma nova perspectiva. Parece que, ao serem atacadas, essas estátuas ganham nova vida, animadas por uma coletividade que busca se inscrever na história. Esses atos contra uma ideologia aparentemente imutável, abrem o *comum* por meio da partilha de um instante no presente, um sensível compartilhado e dividido que gera novos agenciamentos políticos e sociais nos corpos comunitários. Sobre isso, Jacques Rancière diz:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005, p. 15).

É justamente essa percepção do comum sendo recriado no presente que nos obriga a considerar a distância entre essas imagens icônicas de violência monumental e a história do *Anjo Azul*. Embora o *Anjo* tenha passado por um processo de desmonte e destruição, sua queda

⁹ Disponível em: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/>. Acesso em: 18/10/2024.

¹⁰ Segundo o artista-pesquisador Mario Espliego, em 9 de abril de 2003, um antigo campeão de levantamento de peso, Kadom al-Jabouri, teria sido encontrado dado marretadas contra a estátua de Hussein muito antes do exército americano tomar a decisão de derrubar a estátua. Espliego chama a atenção para o embate vão entre corpo humano e o corpo gigante de concreto (Espliego, 2018).

não foi acompanhada por um impulso coletivo capaz de restaurar ou ficcionalizar um significado, seja ao reerguê-lo ou ao removê-lo de maneira contundente, destruindo-o com as próprias mãos. A ruína ecoou uma indiferença estrutural compartilhada por uma comunidade desenhada de forma aleatória, como que por acaso, ao redor daquela praça. Evidentemente, a transformação dessa indiferença em uma reação demandaria um outro modo de entender o estar no mundo, um outro modo de sentir o espaço público que só pode “ser desenvolvido pela ‘educação estética’, para formar homens capazes de viver numa comunidade política livre.” (Rancière, 2005, p. 39). Na ausência disso, o Anjo permaneceu caído, uma presença visivelmente abatida aos olhos de todos.

O Anjo Caído como ruína

Ao descrever o *Torso de Hércules*, em sua *História da Arte na Antiguidade* (1764), Johann Joachim Winckelmann defende um caminho estético que se distancia das figuras do barroco, alongadas e retorcidas pela expressão e pelas sensações. Elogia o espaço ausente que é aberto pelo *Torso*, um espaço que abre mão da narrativa, em que “não há nenhuma ação a ser imaginada.” (Rancière, 2021, p. 17). Ao fazer isso, o filósofo acaba por desenhar uma ponte em direção ao contemporâneo, à arte contemporânea, pois seu apreço pelas ruínas e fragmentos alimentou um pensamento que abalaria o ideal clássico de pureza e harmonia compositiva, deixando-se levar, em seu lugar, pelas ondulações da forma, pelo “todo que mistura sem cessar os elementos” (Rancière, 2021, p. 24), deixando-os em um repouso tensionado que abraça diferentes corpos em um só, que aceita o constante devir outro que será combustível para a nova compreensão de beleza.

O devir do *Anjo Azul* em *Anjo Caído* significou a perda da narrativa evidente, com identidade ou caráter abertos ao mundo. Seu estado mutilado, que passou a apontar para uma figura humana reduzida à ruína, pedia uma postura relacional que não pertence ao ideário capitalista da sociedade paliativa, que evita os confrontos dolorosos (Han, 2022). Era de se esperar que seu estado arruinado suscitasse diferentes reações, mas o que prevaleceu foi um certo encantamento amortecido em relação aos escombros. Em vez de ações concretas e perceptíveis, o silêncio desempenhou um papel significativo nesse evento. Como observa

Walter Benjamin, silenciar é também uma postura diante dos fenômenos que nos cercam.¹¹ Quem silencia em uma conversa escuta o que é dito e, ao calar-se, cria um espaço onde o interlocutor pode encontrar significado da troca. E como em geral uma conversa segue um fio que vai sendo passado de mão em mão, tramando responsabilidades¹², o significado cresce na medida dessa troca de atenção.

No *Anjo Azul*, o silêncio que acompanhou a obra pode ser interpretado tanto como uma indiferença quanto como uma incapacidade de reagir ao trauma inscrito no chão da praça. O *Anjo Caído* tornou-se uma presença muda, imersa em uma conversa sem voz entre pessoas que assistiram a sua decaída. No ensaio *Benjamin's Silence*, a teórica Shoshana Felman fala de uma cultura da surdez que propiciaria esses eventos:

A história é a arena perene de conflitos em que a memória coletiva é nomeada como uma dissociação constitutiva entre verdade e poder. Qual é, então, a relação entre história e silêncio? [...] Os desprovidos de poder (os perseguidos) são, por constituição, privados de voz. Como a história oficial se baseia na perspectiva do vencedor, a voz com que ela fala de forma autoritária é ensurdecadora; ela nos torna alheios ao fato de que há na história uma reivindicação, um discurso que não ouvimos. [...] A história transmite, ironicamente, um legado de surdez (Felman, 1999, p. 234).¹³

Em 2018, seis anos depois de ter sido jogado na praça, os pedaços do *Anjo* eram percebidos como pertencentes à paisagem. Para então, não havia mais esperança de que a situação mudasse; portanto, vivia-se como era possível. Foi consciente disso e embebida do desejo de pensar questões de pertencimento, que resolvi iniciar um projeto intitulado *Monumento ao Futuro*, voltando-me, enquanto artista visual, para os fragmentos da escultura. Ao fotografá-los percebi que estava criando souvenirs do *Anjo Azul*, *memento mori* do lugar transitório que ele instaurava, mesmo sem sentir verdadeiramente que sua presença era passageira. As fotografias, em conjunto, poderiam ser defendidas como um retrato pós-morte da escultura, mesmo que essa morte ocorresse no campo de um contínuo e apontasse, a cada

¹¹ Uma tradução para o português do ensaio *Metaphysik der Jugend*, de Walter Benjamin, foi feita por Isabela Pinho. O texto também faz parte do livro da autora *Tagarelar (schwätzen): itinerários entre linguagem e feminino*. Veja mais em: Benjamin (2021).

¹² Donna Haraway vai usar a metáfora da cama de gato, o jogo de fios de lã que se joga com pelo menos 4 mãos, para demonstrar que dentro de uma comunidade responsável existe, antes de nada, uma habilidade de responder ao gesto do outro: resposta-habilidade (Haraway, 2016).

¹³ Original: "History is the perennial conflictual arena in which collective memory is named as a constitutive dissociation between truth and power. What, then, is the relation between history and silence? [...] The powerless (the persecuted) are constitutionally deprived of voice. Because official history is based on the perspective of the victor, the voice with which it speaks authoritatively is deafening; it makes us unaware of the fact that there remains in history a claim, a discourse that we do not hear. [...] History transmits, ironically enough, a legacy of deafness." (Tradução nossa).

novo momento na praça, para uma sobrevida. De fato, as fotografias e demais registros que existem do *Anjo* capturam algo da verdade que ali esteve e são uma continuidade semelhante a ele, são seus duplos¹⁴. que permitem “ainda dispor dele quando dele nada resta” (Blanchot, 1997, p. 262).

Acercar-me da escultura significou, também, chegar perto de um corpo mutilado. As fotografias testemunharam a presença fantasmagórica, embora muito concreta, de um corpo caído que se somava simbolicamente a todos os corpos caídos que podem narrar a história da barbárie, esse contínuo da história dos vencedores que é apenas abalado pelos gestos intermitentes dos oprimidos. Juntos ou separados, transmitidos nas telas de luz ou mantidos no convívio do bairro, esses corpos não são verdadeiramente percebidos na cultura que naturaliza as atrocidades, que brutaliza os corpos ainda vivos até alcançarem o ponto de não conseguirem mais responder à banalização da morte, esse fenômeno em que “morrer e fazer morrer não têm mais importância” (Blanchot, 1997). Sobre essas fotografias que fiz, Blanchot diria:

Aquilo a que se chama despojos mortais escapa às categorias comuns: algo está aí, diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer (...) O que está aí, na calma absoluta do que encontrou seu lugar, não realiza, porém, a verdade de ser plenamente aqui. A morte suspende a relação com o lugar, se bem que a morte nele se apoie pesadamente como na única base que lhe resta. Justamente, essa base falta, o lugar falta, o cadáver não está no seu lugar. Onde está ele? (Blanchot, 1997, p. 258).

Quando Shomei Tomatsu fotografou os corpos deformados pela bomba atômica, em Nagasaki, não estava preocupado em marcar distinções: a imagem é portadora da barbárie que marca seu surgimento e nosso desconforto ao encará-la não diminui sabendo que se trata de uma garrafa plástica e não de um membro humano derretido. Algumas fotos que fiz do *Anjo Caído* me levam a esse lugar de não saber exatamente para o quê estou olhando.

¹⁴ O pesquisador da imagem Mauricio Lisovsky em *A Fotografia e seus Duplos* dirá: “Pela maquinação das semelhanças, a História coloca suas questões em cena; pela encenação dos duplos, a Fotografia interroga-se sobre sua própria potência” (Lisovsky, 2023, p. 7).

Figura 4 – Fotografia da obra de Shomei Tomatsu, *Bottle Melted and Deformed by Atomic Bomb Heat, Radiation, and Fire, Nagasaki, 1961*



Fonte: San Francisco Museum of Modern Art¹⁵ (2014).

Não se pode descartar a existência de mais imagens de seu abandono, preservadas anonimamente em arquivos pessoais. Se existem, foram feitas, provavelmente, num impulso de documentação e denúncia. Essa situação, quase impossível de ser fotografada em sua inteireza – o anjo despedaçado era, em cada parte sua, um mundo de sobreposições de elementos orgânicos e inorgânicos, em que conviviam pátina de tinta e fungos – manteve a escultura em um contexto quase privado, relacionado apenas às vidas das pessoas que circulavam naquela praça, que se conectavam àquele pedaço de terra. Por isso, também, não se conhecem fotos de visitantes esporádicos posando ao seu lado¹⁶, a malha visual das redes sociais evidencia esse desinteresse, apesar do Anjo ter sido, em certo momento, um ponto de referência geográfica. Dizia-se “lá na Praça do Anjo” com frequência.

¹⁵ Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/2014.1344/>. Acesso em: 18 out. 2024.

¹⁶ O projeto *Monumento ao Futuro*, iniciado por mim em 2018, pincelou propostas artísticas que reivindicavam esse caráter turístico e monumental para a estátua e para a praça onde estava tombada. Mais à frente no texto volto a mencioná-lo. Para ver mais: <https://www.sofiabauchwitz.com/Monumento-ao-Futuro-desde-2018>. Acesso em: 26 ago. 2025.

Figura 5 – Fotografia digital manipulada, Série *Monumento ao Futuro*



Fonte: Acervo pessoal da autora (2018).

Essa condição¹⁷ afastou o *Anjo Azul*, mais uma vez, da história dos monumentos fotografados: sem Ismaeis¹⁸ temerosos ao seu lado para manter a escala humana na paisagem, o Anjo Azul permaneceu pacientemente entre as árvores, participando do apagamento daquela paisagem que também desaparecia junto a seus 12 metros fragmentados. Deste modo, abriu-se, ecoando o que diz Benjamin (2024) em *A pequena história da fotografia*, uma vivência da estátua que não gerava resíduos, pistas, mas que mantinha uma fotografia mental engatilhada, se não na ponta do dedo, pelo menos na superfície da retina. Cada observador, a partir de sua perspectiva, parecia imaginar ou tatear (Flusser, 2008, p. 45) com os olhos uma fotografia potencial, em busca da centelha do acaso – o "aqui e agora" que mantinha a escultura fincada na realidade. Buscava-se o que para Benjamin era “o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo olhando para trás” (Benjamin, 2024, p. 55). Assim como a esposa de Lot, decidida a ver a catástrofe com os próprios olhos.

¹⁷ Seu estado era pouco “instagramável”, este termo que passou a designar espaços com características estéticas ideais para publicação na rede social *Instagram*. Frequentemente, são ambientes projetados para favorecer fotos atraentes, incentivando o compartilhamento na plataforma. O *Anjo Caído* acabou longe do ideal marqueteiro que lhe deu origem junto à galeria de arte.

¹⁸ Maurício Lissovsky remonta a história do assistente núbio do fotógrafo Maxime Du Camps, Ismael, que o acompanhava em suas expedições servindo-o à hora de registrar os grandes monumentos que consagraram o francês. Era sua função ficar absolutamente parado (Lissovsky, 2011).

Figura 6 – Postais do Anjo Caído, Série *Monumento ao Futuro*



Monumento ao Futuro . Lembrança do Anjo Caído . Natal, RN, Brasil

Fonte: Acervo pessoal da autora (2018).

A Praça

A praça que recebeu o *Anjo* leva oficialmente o nome de Omar O' Grady, político e urbanista potiguar conhecido pela sua defesa da higienização urbana. O'Grady esteve à frente da *Intendência Municipal de Natal* entre 1924 e 1930. Foi em sua gestão que se deu a contratação do arquiteto italiano Giacomino Palumbo para elaborar o *Plano Geral de Sistematização de Natal*, que visava reorganizar a cidade, especialmente áreas como o bairro da Ribeira, refletindo um desejo de transformar Natal em uma cidade progressista, afastando-a de práticas consideradas atrasadas e rurais (Bentes Filho, 2023).

Em visita ao Rio Grande do Norte, em 1929, Mario de Andrade menciona esse processo de modernização em suas remissas ao Diário Nacional. Ao visitar, à noite, o bairro ribeirinho das Rocas, para ver um espetáculo de *Chegança*, sendo guiado pelo seu anfitrião, Câmara Cascudo, teria constatado que o bairro não era coberto pela iluminação elétrica pública: “Quando a gente desemboca no lugar chamado Coqueiros a iluminação acaba, o pé assustado principia andando vagarento na areia mole.” (Andrade, 2015, p. 279). Segundo Bentes Filho (2023, p. 281), a limpeza e estetização da cidade não foi uma prioridade levada a todas as zonas da cidade. Nos mapas iniciais presentes nos projetos urbanísticos postos em curso por políticos como O'Grady, as periferias e espaços empobrecidos foram deixados de fora, ausentes do traçado urbano. Ainda sobre isso, Gabriela Siqueira, em *A cidade de Natal (RN - Brasil) como*

corpo planejado: o Plano Geral de Sistematização e o urbanismo natalense no final da década de 1920 diz que:

Na Natal do início do século XX o individualismo pareceu também ter seu espaço garantido. Os pobres e doentes eram segregados em espaços distantes. O processo de implantação do Plano Geral implicaria também a remoção de casas e barracos dessa população pobre, que deveria ser relocada em um espaço próprio. (...) A preocupação de O’Grady esteve sempre focada para essa ideia de livre movimento, construindo calçamentos que permitiriam o livre trânsito de automóveis. Criava-se uma cidade saudável, com base na ideia de corpo saudável. A Natal pensada na década de 1920 e seu planejamento para o futuro não levou em consideração o espírito comunitário, a participação coletiva do cidadão (Siqueira, 2013, p. 111).

A Praça Omar O’Grady foi, por muito tempo, esse lugar sem participação coletiva no desenho do bairro de Ponta Negra. Com o *Anjo*, passou a ser usada apenas periféricamente e de forma tímida, como se os cidadãos dissessem desse modo que haviam aceitado que ali não havia praça pública alguma. Tornou-se símbolo de uma espera por um lugar que nunca se consolidou, um espaço sempre em devir: “o bagaço de um mundo onde a duração desta espera cravou seus dentes.” (Lissofsky, 2011, p. 291). É a espera pelo porvir, pelo futuro que, entoadado no passado para nos fazer adormecer (Benjamin, 1988), retorna fragmentado em cada ruína que encontramos ao caminhar.

Para entender essa abertura para o futuro, nos servem as memórias do arquiteto Rem Koolhaas, contando de sua visita ao Muro de Berlim. Decidido a estudar o aspecto arquitetônico do muro, Koolhaas acaba descobrindo que “o muro não é estável, e não é uma entidade única. É mais uma *situação*, uma evolução constante em câmara lenta” (Koolhaas; Mau, 1997, p. 219). A estátua de Jordão também instaurava uma situação que permitia perceber o modo como a vida se organiza ao redor dos escombros e dos corpos caídos, ao ponto de esquecermos o que pode significar uma praça ou a importância de reerguimento desses corpos, humanos ou não. A situação que o *Anjo* mantinha sempre ao dia era a de uma banalidade – senão do mal, pelo menos do equivocado – na qual nenhum vizinho e nenhuma autoridade parece ter percebido o que estava fazendo ao não agir (Arendt, 1999), ao silenciar diante da desmaterialização de memórias e modos de estar e conviver naquela praça. O Anjo:

não era um objeto, mas um apagamento, uma ausência recém-criada. (...) Foi uma primeira demonstração da capacidade do vazio-de-nada de “funcionar” com mais eficiência, sutileza e flexibilidade do que qualquer objeto que se possa imaginar em seu lugar (Koolhaas; Mau, 1997, p. 228).

Conclusão

O exercício poético do projeto *Monumento ao Futuro* foi uma reação ao estado de abandono da praça do alagamar. A aproximação à estátua partiu do desejo de entender aquele corpo caído. A câmera fotográfica foi a interface em que esse contato se deu.

Primeiro, se fotografou a sua fragmentação. Em seguida, criou-se um repertório de narrativas visuais alternativas, nas quais o Anjo Caído poderia ser reinterpretado como um monumento urbano oficial, atraindo massas de turistas em busca de um clique ao lado de sua coxa ou asa. A ideia do *Monumento ao Futuro* foi então impulsionada pelo propósito de ocupar a praça de maneira efetiva. Para isso, petições públicas buscaram envolver e mobilizar a comunidade em defesa de uma transformação que convertesse a ruína em ponto de encontro e, a partir desse vínculo, constituísse uma comunidade. Criar disparadores visuais e textuais para seguir contando essas versões dos fatos revelou-se, por si só, uma forma de ação. Afinal de contas “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer (Rancière, 2005, p. 58). Ao contar vidas que o *Anjo* não teve, abria-se um buraco no real, pelo qual sua voz podia continuar a ser ouvida e traduzida.

Não podemos esquecer que estamos falando de um monumento involuntário, violentamente construído e derrubado, mas que plantou memória junto aos cajueiros da praça. Para que serve um monumento senão para isso? Na falta de uma inscrição narrativa no tempo, comum à escrita e à fotografia, restou à escultura do Anjo ser componente de uma história oral, que guarda memória do conhecimento experimental e corpóreo produzido naquela praça junto aos escombros. Como aponta Alice Mara Serra (2024), uma ruína nos coloca diante de uma nova forma de desejo que não aponta mais para o tempo linear e sucessivo, sempre para frente, mas para um tempo espiralado (Martins, 2021, p. 63), pelo qual podemos experimentar “o já sido, o soterrado por alguma memória consciente ou por alguma narrativa construída como discurso oficial” como um espaço de despertares (Serra, 2024, p. 102). Ou, como diz Cristina Freire em *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo* (1997), os monumentos “são marcas simbólicas no traçado real de um mapa” que mistura “os tempos presente e passado, as histórias individuais às coletivas.” (Freire, 1997, p. 55). São essas marcas que abrem espaço para tomar a escultura do Anjo Azul como um monumento, feito antes por um gesto de memória do que por uma edificação física: um lembrete constante de que o futuro precisa ser resgatado por ação crítica e emancipadora e que “o passado só pode

ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento” (Benjamin, 2016, p. 11).

Referências

- ANDRADE, M. *O turista aprendiz*, Brasília, DF: Iphan, 2015.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 2.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. 2. ed. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BENJAMIN, W. Metafísica da juventude: a conversa. Tradução de Isabela Pinho. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, v. 15, n. 19, p. 299-304, set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/4556/3489>. Acesso em: 26 set. 2025.
- BENJAMIN, W. *Estética e Sociologia da Arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENTES FILHO, G. R. P. *Entre o rio e o mar, Rocas: de bairro sinônimo de inferno a bairro da tradição e da cultura popular (1900-1950)*. 2023. 282 f. Tese (Doutorado em História) –, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.
- BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- ESPLIEGO, M. *Violencia y monumento a través de las prácticas artísticas (1989-2016)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- FELMAN, S. Benjamin's silence. *Jewish Studies Quarterly*, v. 6, n. 3, p. 234-248, 1999.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FREIRE, C. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume: SESC, 1997.
- HAN, B.-C. *Sociedade paliativa: a dor hoje*. Petrópolis: Vozes, 2022
- HARAWAY, D. J. *Stay with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016.
- KOOLHAAS, R.; MAU, B. *The Berlin Wall as Architecture (“Field Trip”)*. In: KOOLHAAS, R. S, M, L, XL, Nova York: Monacelli Press, 1997.
- LISSOVSKY, M. *Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares*. *Contemporanea*, v. 9, n. 2, p. 281-300, ago. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5053>. Acesso em: 26 set. 2025.
- LISSOVSKY, M. *A fotografia e seus duplos*. Rio de Janeiro: IDEA, 2023.
- KRAUSS, R. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: MIT Press, 1981.

MAMEDE, F. *Entre hipérboles e superlativos: Jordão. Overmundo*, [S. l], 2008. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/entre-hiperboles-e-superlativos-jordao>. Acesso em: 10 out. 2024.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (Coleção Encruzilhada).

SILVA, Yuno. *Um rumo para o anjo azul*. Tribuna do Norte, Natal, 12 abr. 2012. Disponível em: <https://tribunadonorte.com.br/viver/um-rumo-para-o-anjo-azul>. Acesso em: 18 out. 2024.

SIQUEIRA, G. F. A cidade de Natal (RN - Brasil) como corpo planejado: o Plano Geral de Sistematização e o urbanismo natalense no final da década de 1920. *REVHIST - Revista de História da UEG, Goiânia*, v. 1, n. 2, p. 91-119, 2013. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/pt_BR/article/view/1306. Acesso em: 26 set. 2025.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, J. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. São Paulo: Ed. 34, 2021.

SERRA, A. M. *Repensar o esquecimento: fragmento e ruína em arte contemporânea*. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 14, n. 31, p. 98–120, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48673>. Acesso em: 26 set. 2025.

SONTAG, S. Notes on “Camp”. In: CLETO, F. (ed.). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999. p. 53-65.

TASSINARI, A. *Arte e modernidade: movimentos modernos, modernismos e vanguardas*. São Paulo: Edusp, 2001.

UM ANJO a caminho. Tribuna do Norte, Natal, 16 out. 2007. Disponível em: <https://tribunadonorte.com.br/viver/um-anjo-no-caminho>. Acesso em: 26 set. 2025.

WILDE, O. O Príncipe Feliz. In: *Contos Completos* (Edição Bilingue). Prefácio, tradução e notas de Luciana Salgado. São Paulo: Landmark, 2012.

Recebido em: 26/05/2025.

Aceito em: 03/07/2025.