

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

FERNANDA PANTUZZO FERREIRA

**ACIMA E ABAIXO:
dos silêncios históricos ao educar a contrapelo
e/ou da impossibilidade de ação à prática da
imaginação**

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

F383a Ferreira, Fernanda Pantuzzo, 1998-
Acima e abaixo : dos silêncios históricos ao educar a contrapelo e/ou da impossibilidade de ação à prática da imaginação / Fernanda Pantuzzo Ferreira. - São Paulo, 2022.
73 f.: il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita Luciana Berti Bredariolli
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Arte e história. 2. Arte na educação. 3. Filosofia alemã. 4. Historiografia. I. Bredariolli, Rita Luciana Berti. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 709

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

FERNANDA PANTUZZO FERREIRA

**ACIMA E ABAIXO:
dos silêncios históricos ao
educar a contrapelo e/ou da impossibilidade de
ação à prática da imaginação**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Unesp para a obtenção dos títulos de Bacharela em Artes Visuais e Licenciada em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli.

São Paulo

2022

FERNANDA PANTUZZO FERREIRA

**ACIMA E ABAIXO:
dos silêncios históricos ao
educar a contrapelo e/ou da impossibilidade de
ação à prática da imaginação**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Unesp para a obtenção dos títulos de Bacharela em Artes Visuais e Licenciada em Artes Visuais.

Trabalho de conclusão de curso aprovado em: 07/07/2022

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Rita Luciana B. Bredariolli - Orientadora
Instituto de Artes da UNESP

Prof. Alexandre Gomes Vilas Boas
Doutorando pelo Instituto de Artes da UNESP

Prof^a. Luciana Martins Tavares de Lima UNESP
Mestranda pelo Instituto de Artes da UNESP

agradecimentos

Agradeço à minha professora e orientadora Rita Bredariolli pela orientação afetuosa, atenciosa e de escuta, que acolheu minhas dúvidas e angústias e apoiou imensamente minha pesquisa. Sobretudo, a agradeço por virar e revirar as minhas perspectivas sobre a arte e o mundo ao me colocar em contato pela primeira vez, em uma de suas aulas, à produção de Walter Benjamin.

Agradeço à minha banca examinadora, Luciana Martins Tavares de Lima e Alexandre Gomes Vilas Boas, pela leitura e dedicação ao meu trabalho.

Agradeço aos meus pais, Rita e Toninho, pela paciência neste difícil período, pelo apoio incondicional ao longo de toda minha vida e pelo amor, amor e mais amor que recebo todos os dias.

Agradeço à Gabriela Gregório Floriano, pelas inúmeras contribuições aos pensamentos desta produção e pelo trabalho cuidadoso de revisão. Mas em especial, agradeço pelo companheirismo, pela escuta, cuidado e por todo o amor que recebo.

Agradeço aos meus amigos - todos os possíveis - pela paciência nas minhas ausências e pelo carinho e incentivo à produção deste trabalho.

Por fim, agradeço e dedico este trabalho à memória de todos os que já se foram e que nos deixaram com a responsabilidade de continuar a lutar por um mundo outro.

um esclarecimento

Com o objetivo de adentrar o Repositório Institucional UNESP, requisito obrigatório para a aquisição do diploma de licenciatura e bacharelado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP, o presente trabalho sofreu inúmeras alterações poéticas para adequar-se as Normas Padrão ABNT. A publicação plástica original, melhor condizente com a proposta conceitual apresentada no texto e que melhor me satisfaz enquanto artista encontra-se disponível no seguinte link:

<https://issuu.com/fernandapantuzzo/docs/acimaeabaixo>

resumo

Esta pesquisa cria diálogos entre os espaços vazios presentes nas histórias silenciadas e propositalmente enterradas do passado com as disciplinas de artes visuais, história e educação. Para isso, utiliza-se de alguns dos conceitos desenvolvidos pelo pensador alemão Walter Benjamin em seu texto *Teses sobre o conceito da História* (1940), tais como: *identificação afetiva, narrar e esquecer, historicismo e história a contrapelo, redenção e rememoração e imagem dialética e saltos históricos*. Partindo sobretudo da criação de uma imagem que liga o monumento lisboeta Padrão dos Descobrimentos com o fóssil de uma pessoa escravizada encontrado a poucos quilômetros do local, o presente trabalho se apresenta como uma obra poéticertextual que conecta imagens coletadas, memórias pessoais, pesquisas bibliográficas e análises de obras para questionar quem possui o poder de ter suas memórias transmitidas e quem são os destinados ao esquecimento, projetando na ação educacional, artística e historiográfica a possibilidade da construção de um mundo sem essa dicotomia. Para maior expansão dessa reflexão, a pesquisa relaciona Walter Benjamin com outros filósofos, historiadores e artistas contemporâneos como: Michel Rolph Trouillot, Jeanne Marie Gagnebin, Michael Löwy, Denise Ferreira da Silva, Ethel Batres, Saidiya Hartman, Jota Mombaça, Thierry Oussou e Rosana Paulino.

Palavras chave: Artes visuais, História, Educação, Walter Benjamin, História a contrapelo.

abstract

This research creates dialogues between the empty spaces present in the silenced and purposefully buried histories of the past with the disciplines of visual arts, history and education. For this, it uses some of the concepts developed by the German thinker Walter Benjamin in his text *Theses on the concept of History* (1940), such as: *affective identification, narrating and forgetting, historicism and history against the grain, redemption and remembrance and image, dialectics and historical leaps*. Starting mainly from the creation of an image that connects the monument of Lisbon Padrão dos Descobrimentos with the fossil of an enslaved person found a few kilometers from the place, the present work presents itself as a poetic-textual work that connects collected images, personal recollections, bibliographic research and analysis of artworks to question who has the power to have their memories transmitted and who are destined for oblivion, projecting in educational, artistic and historiographical action the possibility of building a world without this dichotomy. For further expansion of this reflection, the research relates Walter Benjamin with other contemporary philosophers, historians and artists such as: Michel Rolph Trouillot, Jeanne Marie Gagnebin, Michael Löwy, Denise Ferreira da Silva, Ethel Batres, Saidiya Hartman, Jota Mombaça, Thierry Oussou e Rosana Paulino.

Keywords: Visual arts, History, Education, Walter Benjamin, History against the grain

13 1 introdução
(começos)

2 acima abaixo:
do padrão ao fóssil **15**

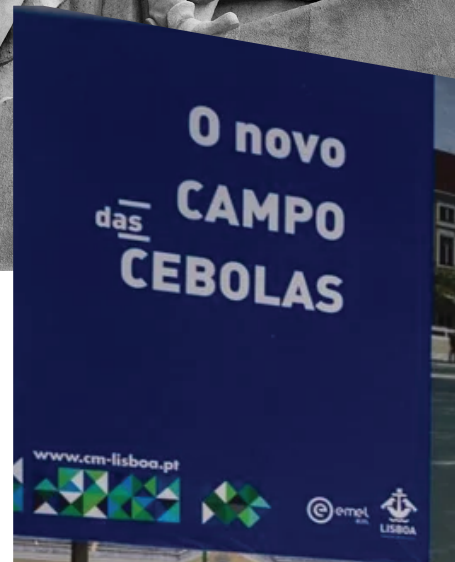
3 sobre
identificação afetiva **23**

4 sobre o transmitir:
me ensinam
a esquecer de você **39**

58 5 sobre o contrapelar:
preciso te procurar

6 sobre o lembrar:
a gente não gosta
de lembrar **68**

sumário





82

7 sobre o reparar:
em busca de uma
ética para seu passado

95

8 sobre o imaginar



114

9 conclusão
(por fim)



119

referências

122

apêndice
(epílogo)

1 introdução (começos)



Acima, na superfície da terra, mantêm-se aparentemente firmes, aqueles que creem que para nela se viver é preciso ter poder. Poder de posse, de domínio, de controle. Poder de exibição e transmissão. Exibem, na superfície desse solo, seus belos trajes e elegantes palavras. Transmitem, como em um cortejo, todos os seus grandes feitos e conquistas. Carregam em seus arcos, edifícios, fontes e monumentos, a crença em uma velha verdade: é por meio de sua longa permanência na superfície, que a conquista desse poder é não só garantida, como inevitável.

Já abaixo, imersos na terra, estão, forçadamente escondidos e calados, aqueles que uma vez de relance na superfície, são reiteradamente designados a sempre embaixo dela estarem. Com a intenção de que de lá nunca mais saiam, vencidos de todas as batalhas, foram e são enviados para baixo por aqueles que acima com poder existem. Com eles, aparentemente enterradas, vivem vozes que um dia alto cantaram, histórias que a muitos já foram contadas e objetos que, outrora, possuíram almas.

Com a terra adentrando seus poros e, a cada dia que passa, cada vez mais sufocados ao fundo, sentem ser não mais possível emergir sozinhos, restando-os depositar no futuro, uma fagulha de esperança para que um dia possam voltar a viver em superfície. Esperam que as trajetórias que um dia viveram sirvam, de alguma forma, como armas para as lutas do presente. Buscando, desse modo, garantir triplamente a sobrevivência dos que teimam, assim como um dia teimaram, não serem designados para baixo; a salvação daqueles que ainda estão por vir; e, de forma misteriosa, a redenção para si mesmos. Sonham, dessa forma, em um dia cantar as músicas que já não se ouvem mais, de se alimentar dos frutos que já não vemos nascer sob a terra e de viver uma vida a qual nunca puderam.

Acima e abaixo. Quem são os que possuem o poder de viver sob a comum terra, com a infinita promessa de uma vitória? E quem são os designados a dentro dela para sempre perecerem enterrados?

É partindo dessa pergunta e das possíveis reflexões por ela geradas, que o presente trabalho busca, através de imagens e situações das áreas da história, educação e artes, pensar a construção de um mundo outro: um mundo onde perguntas *sobre quem possui (ou não) o poder de viver a vida em superfície*, não precisem ser feitas. Para isso, parte da compreensão de que essa outra realidade só poderá existir justamente na apreensão das artes, história e educação enquanto áreas necessariamente implicadas umas nas outras.

Frente a isso, o trabalho tem a intenção de misturar as figuras do historiador, artista e educador, e condensá-las na imagem do narrador: aquele que parte do sopro de um passado esquecido para estabelecer a construção de um outro presente. Para isso, a obra parte majoritariamente do referencial teórico de Walter Benjamin e relaciona a constelação de seus pensamentos com historiadores, filósofos, escritores e artistas como Michel Rolph Trouillot, Jeanne Marie Gagnebin, Michael Löwy, Denise Ferreira da Silva, Ethel Batres, Saidiya Hartman, Jota Mombaça, Thierry Oussou e Rosana Paulino; e também com minha produção enquanto arte-educadora.

Para além da figura do narrador, este entrelaçamento de educação, história e arte, é responsável por apresentar as reflexões e situações aqui formuladas, enquanto obras poéticas e imbricadas tanto na prática artística, quanto educacional e histórica. Tendo em vista que, na prática enquanto educadora e artista, aquilo que define e diferencia cada segmento é mesclado e hibridizado, o que faz do presente trabalho uma obra poética-educacional de licenciatura e bacharelado. Também, nota-se que o trajeto de pesquisa e a escultura das escritas aqui vistas, figuram a criação de imagens dialéticas, que partem da invenção e ficção de histórias para existirem. Deste modo, transformando o processo do escrever e pesquisar, também enquanto prática artística.

No entanto, é importante ater-se que essas construções poéticas apresentam-se, conceitualmente e formalmente, em oposição a um fazer artístico (e, portanto, de narração) que formula o pensamento de modo linear e descritivo. Inclusive, expõe esse fazer cronológico enquanto um dos perpetuadores da realidade de desigualdade da qual parte a pergunta feita acima. Deste modo, através de saltos dialéticos e estruturas de montagem, o objetivo deste trabalho é romper com a narrativa textual dissertativa que conhecemos e também condensar esse conteúdo disruptivo com uma forma estética necessariamente poética e igualmente transgressora. Assim, a fim de apresentar uma outra maneira de estruturação e apreensão dos pensamentos aqui introduzidos, que por conseguinte, poderão nos ajudar a também pensar em um mundo diferente do acima e abaixo em que vivemos.

Por fim, este trabalho pretende lembrar e imaginar, em especial, as vidas e histórias que são constantemente apagadas e silenciadas pelo fluxo de uma História hegemônica e, com isso, partir do reconhecimento de suas trajetórias de luta e resistência, para um presente e futuro onde, além de serem honradas, nos ajudarão a construir um mundo baseado *na sobrevivência dos que sem poder teimam não serem designados para baixo, na salvação daqueles que estão por vir e, ainda, de forma misteriosa, na redenção das histórias do passado.*

2 acima abaixo: do padrão ao fóssil

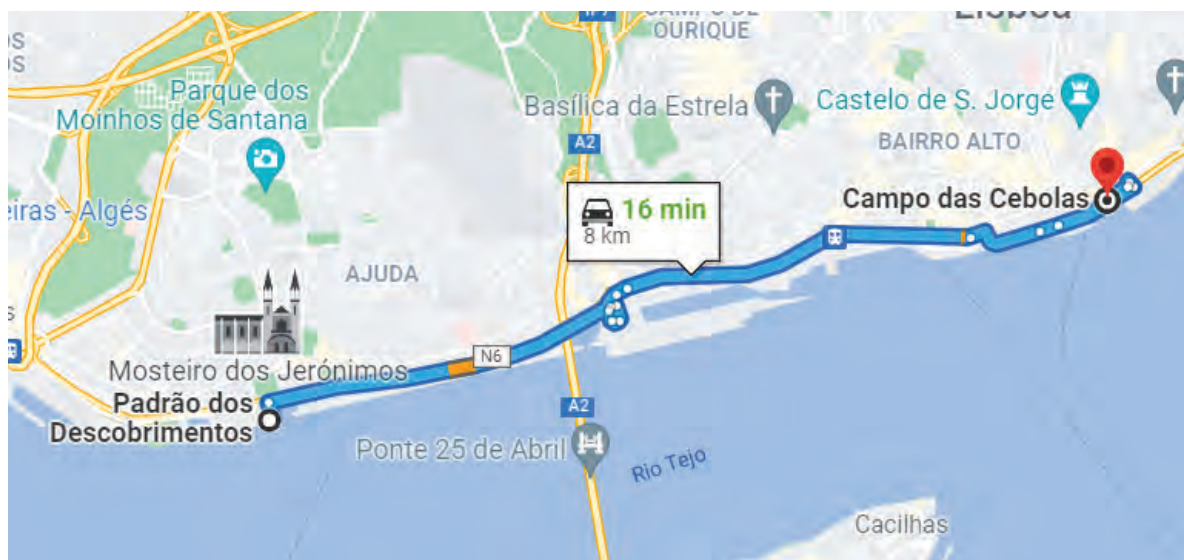


Figura 3 - Rota de carro do Padrão dos Descobrimentos ao Campo das Cebolas em Alfama (possível sítio arqueológico em que o fóssil foi encontrado). Foto: Frame de tela do aplicativo Google Maps. Fonte: Acervo pessoal

I

Na freguesia de Belém, em Lisboa, situa-se o monumento em homenagem ao pai das grandes navegações lusitanas - Infante Dom Henrique - que leva o nome de Padrão dos Descobrimentos. Dali, longe o bastante para ir a pé, mas não tão distante de carro, localizado no Distrito de Alfama, dentre os vários sítios arqueológicos da região, fora descoberto há pouco, um corpo enterrado em vala comum¹.

Nem mesmo os 7,6 quilômetros que separam espacialmente essas duas partes, até então desconexas - o monumento e a ossada humana - são capazes de desarticulá-las de uma história pregressa, que as entrelaçam para sempre. Em Belém, os principais desbravadores que foram homenageados observam do alto, com seus tantos metros de altura, sua principal conquista: os mares. Em Alfama, debaixo da terra, um corpo escavado parecia há muito tempo, e fora desenterrado sem nome, sem origem, sem história. Por meio de um exame de DNA, coletou-se a única informação que faria parte de seu presente: a matéria fóssil observada correspondia a uma pessoa africana que viveu no período da colonização portuguesa.

Acima e abaixo. De um lado e de outro, 7,6 quilômetros conectam lados opostos da história. Os vencedores em superfície e os vencidos enterrados na terra.

¹Informação encontrada no documentário *Rotas da Escravidão (2018)*, de produção de ARTE France, Compagnie des Phares et Balises.



Figura 4 - *Padrão dos Descobrimentos* (2015). Foto: Fabricio Moura.
Fonte: <https://www.vounajanela.com/portugal/belem-lisboa-como-chegar-e-o-que-fazer/>

Ainda que todos mortos, apenas os vitoriosos têm a possibilidade de permanecerem vivos. Através das inúmeras homenagens realizadas pelos herdeiros de suas tradições, são capazes de perpetuar-se no imaginário dos que estão sob a terra no presente, garantindo assim, sua permanência no coração dos que nascerão no futuro. Por isso, fazem reviver na síntese de Infante Dom Henrique e de todos os outros celebrados no Padrão dos Descobrimentos não somente suas próprias figuras históricas, mas todos os que ao longo da História da humanidade são simpáticos às suas conquistas.

Na mesma lógica da representação de um pelo todo, os milhares que jazem por terra podem achar-se nessa pessoa, encontrada tão próxima às margens do Tejo quanto o monumento. Desenterrada junto de artefatos multiculturais - raptados assim como ela durante o período colonial - sua deterioração no presente traduz como é percebida pela contemporaneidade a história de todos os vencidos que foram designados a morrer para eternidade. Suas trajetórias diluem-se ao solo assim como suas carnes e, enquanto incorporam-se à terra, são destinadas ao esquecimento por aqueles que estão acima.

Acima e abaixo. Existe uma clara resposta para a pergunta sobre quem exerce poder para viver acima sob a comum terra e quem são os designados a dentro dela perecerem enterrados. O fio que realiza a conexão de um polo ao outro, entrelaça o gabarito de resposta. De um lado, o que está acima, o que permanece vivo, o monumento, o conquistador, o que venceu. Do outro, o que está abaixo, o predestinado a morrer, o fóssil, o escravizado, o que fora vencido.

Acima e abaixo são faces opostas de uma guerra. Ainda que aparentemente separados por quilômetros de distância e tempos distintos, são conectados por uma linha invisível que, com a função de articular lados opostos, rompe com barreiras de espaço e tempo, juntando no presente, desconhecidos até então. A esse traçado conector, dou o nome de história. E seu processo de criação, servindo e atendendo as questões do agora, é um dos muitos trabalhos que constituem o campo da arte e da educação. De uma educação a contrapelo.

Em se tratar dessa criação educacional de história - monumento e fóssil - muitas palavras carregam em si conceitos mais profundos. Exibir/transmitir, Vencedor/vencido, História/história, herança/tradição, luta/guerra, lembrar/esquecer, tempo/espaço. Talvez, somente um único caminho de linha histórica, articulando monumento e corpo encontrado, não seja capaz de contemplar de maneira profunda o significado dessas expressões e suas relações com uma tal de educação a contrapelo. A fim de compreendê-las verdadeiramente, as duas imagens necessitam de mais uma linha invisível, que as conecte a um desconhecido à elas até então. Alguém que ainda na condição de estranho, possa ser capaz de explicitar algo sobre as duas imagens que nem mesmo elas sabiam existir.



Figura 5 - Fragmentos de cerâmicas "multiculturais" encontradas no sítio arqueológico do Campo das cebolas.
Fonte: Frame do filme *Rotas da escravidão* (2018)

II



Figura 6 - Padrão dos Descobrimentos em construção (1940). Foto: Mario Novais
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/albums/72157606234802424>

O ano de 1940 data a inauguração da primeira versão do Padrão dos Descobrimentos, em decorrência da *Exposição do Mundo Português*². Meses depois do início da mostra, encontra-se o princípio da história deste desconhecido.

Com o objetivo de refugiar-se nos Estados Unidos para escapar do nazismo na Europa que já o perseguia há sete anos, um judeu alemão chamado Walter Benjamin seguia uma rota de fuga tortuosa da França para Espanha e que rumava, coincidentemente, à sede do monumento, Lisboa, único destino possível na época para embarcar às Américas e, assim, sobreviver.

No entanto, seu percurso foi interrompido na pequena cidade fronteiriça espanhola de Portbou. Apátrida, Benjamin viu-se atravancado na burocracia das fronteiras e Estados, e teve seu visto para os Estados Unidos invalidado pela polícia da cidade. Acompanhado de uma também fugitiva, Henny Gurland, e seu filho, hospedou-se naquela noite no Hotel de Francia, consciente de seu destino: no dia seguinte, os três seriam entregues pelos espanhóis para Gestapo.

²A Exposição do Mundo Português foi um evento que aconteceu em 1940 na cidade de Lisboa em comemoração a unificação do Estado Português e suas conquistas coloniais.

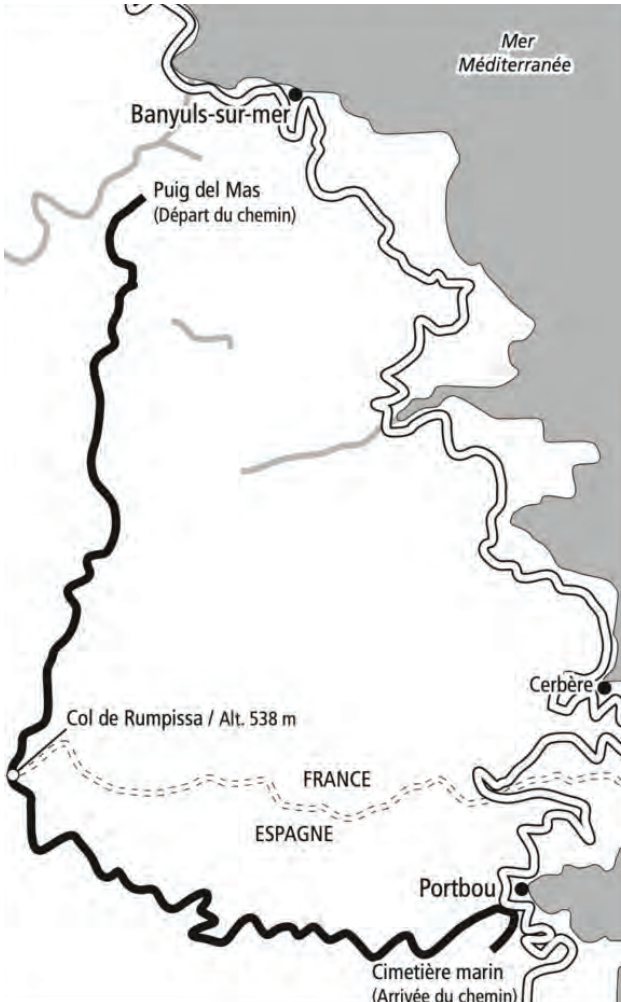


Figura 7 - Trajeto de fuga de Walter Benjamin pelos Pirineus. Chamado de "Rota F", o trajeto foi organizado pelo casal de militantes anti-fascistas Lisa e Hans Fittko.
 Fonte: <https://blogs.mediapart.fr/edwy-plenel/blog/030920/sur-le-chemin-walter-benjamin-avec-lisa-fittko>

A manhã chegou à sra. Gurland e seu filho, com a notícia de que foram liberados a seguir viagem, partindo para refugiar-se. Mas ao nosso personagem, aquele dia com a promessa de uma esperança não pôde chegar. Em 27 de setembro de 1940 morria Walter Benjamin. Apenas o depoimento dessa senhora que o acompanhara e o obituário de sua morte sustentam a hipótese mais difundida da causa de seu falecimento: suicídio. Naquela madrugada, Benjamin teria ingerido comprimidos de morfina, instaurando, desse modo, seu fim na longa luta por liberdade que travava.

A partir do momento de sua morte, Benjamin adentrava rapidamente à terra. Na urgência de seu suicídio não causar tumulto na pequena cidade, procurou-se enterrá-lo o mais rápido possível³. Transformando-o em mais uma trágica imagem de um dos muitos vencidos da batalha contra o nazismo. Estaria ele, enfim, abaixo.

Se enquanto acima, sua trajetória como refugiado rumava então Portugal, país que carecia lembrar de suas glórias marítimas por meio de um monumento, o fim de Walter Benjamin, abaixo, muito se assemelha ao destino que levou àquele corpo encontrado a ter seu desfecho às margens do Tejo. Duas atrocidades da humanidade, portanto, nazismo e colonialismo, enterram essas duas pessoas. Benjamin ainda teve um direito que à essa figura escravizada fora negado: o direito à identidade, à uma história de sua vida. Se sem a possibilidade de um passado essa pessoa fora encontrada, resta-nos então imaginar que juntou-se à terra distante de sua casa, longe das pessoas que amava e de seus parceiros de luta; morrendo em busca de liberdade - assim como Benjamin.

Talvez, as tais circunstâncias que definiram o fim da vida do refugiado, soassem bastar como o tal desconhecido conector ao monumento e a ossada. Mas se o ponto de conexão estabelecido fosse apenas sua biografia enquanto vítima de uma das maiores barbáries da humanidade, por que especialmente escolhê-lo e não outro? Visto que, infelizmente, foram tantos os milhões de mortos desse e de muitos outros momentos de perigo da história, o que há em Walter Benjamin que possa melhor explicar sobre os que mantêm-se acima e os designados a perecerem abaixo?

³Tanto o foi, que seu corpo jaz na seção cemiterial de católicos batizados, e não como supostamente deveria, na seção dos indigentes - enquanto judeu que cometera suicídio. Para mais, ver o documentário *Quién mató a Walter Benjamin* (2005) de David Maus.

III

Pensava muito. Pensava sobre brinquedos, sobre ruas e vielas, sobre o vidro, sobre as drogas, sobre Baudelaire, sobre o Messias; sobre arte, sobre aura, sobre contar histórias, sobre colecionar, sobre colecionar histórias, sobre a história, sobre modernidade⁴. Mas sobretudo, pensava à “meia noite do século”⁵ sobre revolução.

O berlinense Walter Benjamin era em si uma constelação: filósofo, romântico, radialista, de origem judaica, contador de histórias, crítico de literatura e arte, colecionador, materialista histórico dialético e escritor. Somente um pensamento suficientemente heterodoxo poderia ser capaz de comportar a tamanha diversidade de suas ocupações. Seus ideais abrigam uma infinidade de contradições, que por serem dessa natureza, geraram incompreensões de seus pares intelectuais, ao passo que possibilitam grande abertura para a presença de seus conceitos no século XXI. A teologia judaica, o romantismo alemão e o materialismo histórico dialético⁶ são três grandes pilares de sustentação de suas análises do mundo e, são vistos da melhor maneira, condensados em seu último trabalho realizado em vida.

⁴Sobre os textos do autor: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (1913- 1932), *Livro das Passagens* (1927-1940), *Experiência e pobreza* (1933), *Sobre o Haxixe e Outras Drogas* (1926), *Teses sobre o conceito de História* (1940), *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (1937), *Eduard Fuchs, colecionador e historiador* (1937), *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1935).

⁵O conceito “a meia noite do século” é muito utilizado por Benjamin e foi apropriado do escritor Victor Serge (1890-1947). Refere-se à um tempo limite de urgência e que tem grande possibilidade de interrupção.

⁶A tese de que a teologia judaica, o romantismo alemão e o materialismo histórico dialético são os três grandes pilares do pensamento benjaminiano é defendida pelo filósofo e pesquisador Michael Löwy. Para mais conferir o livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* (2005) de Michael Löwy.



Figura 8 - Possível trajeto que Walter Benjamin teria feito se tivesse sobrevivido, conectando Portbou (ESP) à Lisboa (POR). Foto: Frame do Google Maps. Fonte: Acervo pessoal

Possivelmente incompleto em decorrência de sua morte e repleto de tempo-de-agora⁷, as *Teses sobre o conceito da História* (1940) é um curto texto onde são apresentadas elaborações a respeito de uma visão revolucionária da História tal qual a conhecemos. Partindo de suas assumpções do materialismo histórico dialético e contrapondo-se a um panorama positivista da história, Benjamin levanta uma série de conceitos sobre o fazer histórico e os deveres de alguém comprometido a analisá-los através da perspectiva daqueles que, assim como ele, foram vítimas das barbáries da humanidade, realizando assim, uma história que viria a chamar de *a contrapelo*.

Em um bilhete enviado para sua amiga pessoal e assim como ele, intelectual alemã, Gretel Adorno, juntamente com o original das teses (que mais tarde, ironicamente, tornaria-se a versão publicada), Benjamin conta a respeito da obra que fizera:

A guerra e a constelação que a gerou. Levou-me a pôr no papel ideias das quais posso dizer que andavam comigo, ou melhor, de mim próprio escondidas, há perto de vinte anos [...] Não preciso te dizer que nem de longe penso na publicação destes apontamentos, e muito menos na forma em que tos mando. Iriam abrir todas as portas aos mais inflamados equívocos. (BENJAMIN, 2012, p. 169)⁸.

Como muito bem previu o autor, sua abordagem heterodoxa e disruptiva, de fato, abriu espaço a algumas incompreensões que suscitam, até hoje, debates dos mais variados a respeito da gênese de seus pensamentos. Ainda assim, não só é possível encontrar seus conceitos nos trabalhos dos mais diversos autores de sua época, como Hannah Arendt, Gershom Scholem, Bertold Brecht e Theodor Adorno⁹, como também suas concepções sobre a História permanecem cada vez mais presentes nas produções filosóficas, históricas e artísticas de nossos tempos.

Walter Benjamin não teve tempo de responder a imensa maioria das perguntas que levantou, e muito menos esmiuçar boa parte dos conceitos trazidos em suas teses. Cabendo, portanto, aos que arriscam-se adentrar a complexa teia de pensamento do filósofo, articular de algum modo suas ideias à luz do presente, para o presente.

⁷O conceito de tempo-de-agora ou *Jetztzeit* é, segundo Michael Lowy, um "autêntico instante que interrompe o contínuo da história, que lhe parece visivelmente inspirado em um 'amalgama' entre experiências surrealistas e temas da mística judaica". (LÖWY, 2005, p.15).

⁸Correspondência à Gretel Adorno de 7 de maio de 1940.

⁹Obras desses autores a respeito de Benjamin: ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottmann. 6ª reedição. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: A História de uma Amizade*. Tradução Geraldo Gerson de Souza, Natan Norbert Zins e J. Guinsburg. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. BRECHT, Bertold. *Arbeitsjournal, primeiro volume 1938-1942*, ed. Werner Hecht, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, p. 294) [ed. bras.: Diário de trabalho, Rio de Janeiro, Rocco, 2002].

IV



Figura 9 - Padrão dos Descobrimentos, pormenor (1940).
Foto: Mário Novais. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/biblarite/albums/72157606234802424>



Figura 10 - Escavação no Campo das Cebolas (2016), pormenor.
Foto: João Pedro Pincha.
Fonte: <https://observador.pt/2016/05/21/campo-das-cebolas-ir-busca-o-carro-ao-parque-por-uma-escadaria-pombalina/>

A constelação benjaminiana define, por fim, o destino dessa outra linha invisível que criará um vínculo explicativo aos termos que definem a relação entre monumento e ossada, acima e abaixo. Contudo, por se tratar de uma constelação, não se resume apenas à seleção de um aspecto específico de sua vida ou obra, e sim de todas as imagens que, juntas, compõem a cena de seu pensamento revolucionário sobre o mundo. Imagens que partem, portanto, de sua necessidade de escrita ainda que no instante de perigo, por causa do instante de perigo; de sua condição de refugiado que o levou precocemente à morte; de suas teses sobre o conceito da História, condensadoras de vinte anos dos mais variados pensamentos; e, também, de tantos outros textos que escreveu ao longo de sua vida com a intenção de se pensar a interrupção deste mundo para criação de um outro.

As obras, situações e circunstâncias benjaminianas, serão as responsáveis por conceituar a história *acima-abaixo* e alguns dos termos entrelaçadores (Exibir/transmitir, Vencedor/vencido, História/história, herança/tradição, luta/guerra, lembrar/esquecer, tempo/espço) do Padrão dos Descobrimentos com o corpo encontrado. Além disso, encontram lugar para desvendar-se em Walter Benjamin, tanto a criação desse fio como uma ação educacional, quanto seu percurso enquanto história - passando por diversas imagens e tempo-espço distintos.

3 sobre identificação afetiva:

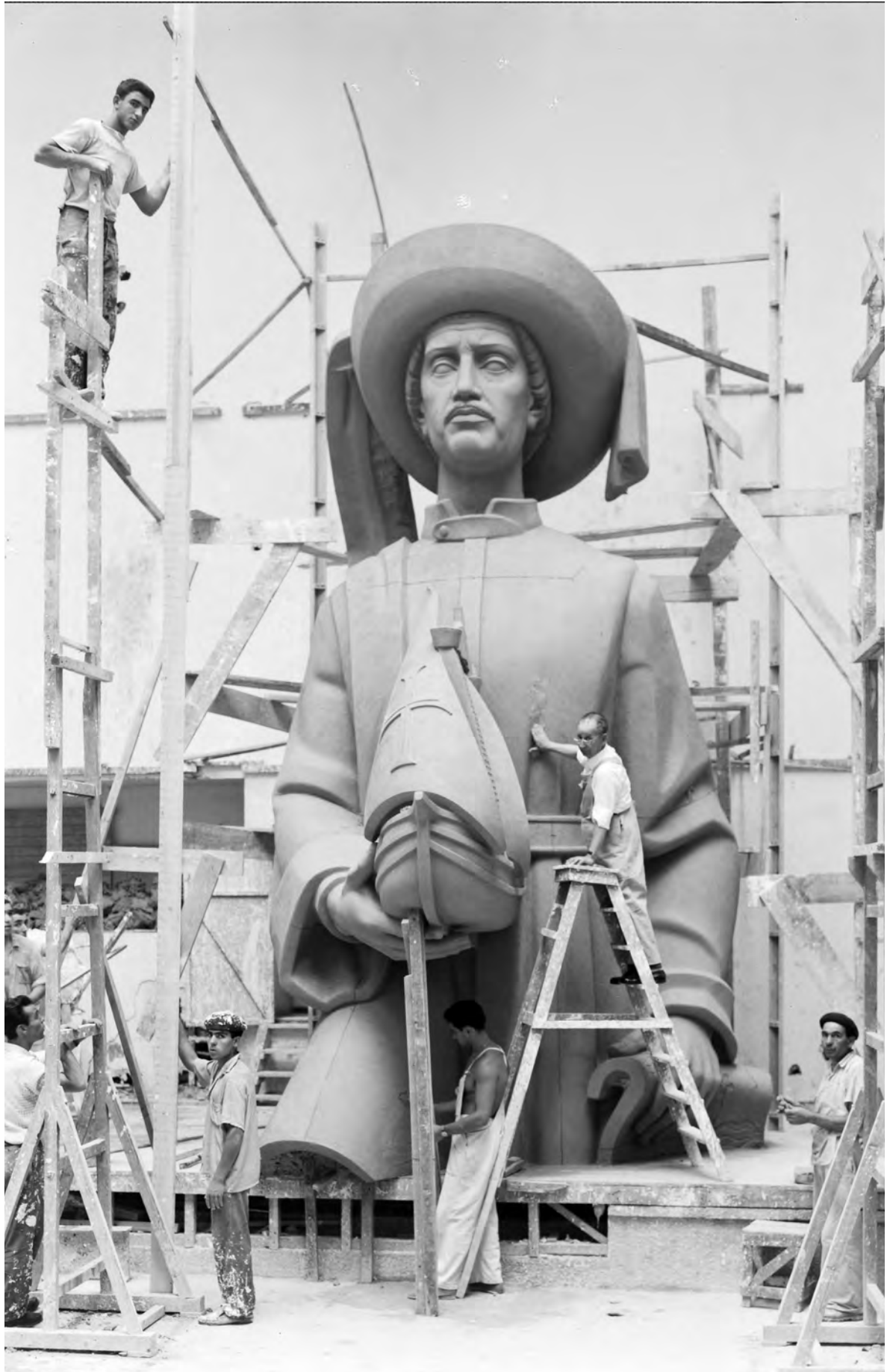


Figura 11 - Grupo escultórico do Padrão dos Descobrimentos - pormenor do Infante D. Henrique (1940).
Foto: Mário Novais. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/albums/72157606234802424>

I

Infante Dom Henrique e a inauguração da primeira versão do monumento em sua homenagem, Padrão dos Descobrimentos, eram separados historicamente por quatrocentos e oitenta anos. Quatrocentos e oitenta anos soam, à qualquer lembrança, como uma eternidade. Àquela altura, os quase cinco séculos não haviam sido capazes de turvar a memória de quem ele foi, carregando consigo, até aquele momento, seu nome, sua história e seus feitos - levando à construção de um monumento em seu tributo que o mesmo nunca pôde conhecer.

Uma homenagem realizada tantos anos após a morte de Infante de Sagres, já evidencia, portanto, a força de sua presença no imaginário de todos aqueles que nutriam gloriosamente o passado colonial português. No entanto, é somente com a concretização do monumento, que a figura do conquistador expande-se para um caráter substancialmente maior do que sua memória até aquele momento. Se antes registros, documentos, biografias e lendas eram representantes das lembranças de Dom Henrique na terra, o monumento é propriamente seu retorno à vida.

Ainda que debaixo da terra há demasiado tempo, é através do Padrão que a figura do conquistador transmuta, de pertencente a um magnânimo passado remoto para um abrigo de sua vida no presente. No agora, simbolicamente vivo na superfície, o Infante viverá mais uma vez todas as imagens, ações e conceitos de sua época, não somente atizando a lembrança de seus feitos como uma glória do passado, mas inscrevendo, no presente, tudo aquilo que o circundava em seu tempo. Sua imagem não vem, portanto, sozinha. Não somente porque figuram abaixo do conquistador tantas outras personalidades pertencentes ao espaço-tempo colonial, mas porque, além de sua glorificação individual, gravam-se às margens do Tejo, também, a glorificação de seus ideais. Ideais que tão bem conhecemos: extrativismo, escravização, catequização, colonialismo e genocídio. Por fim, ideais da barbárie.



Figura 12 - Frontal do túmulo do infante Dom Henrique 1394 - 1460, no Mosteiro da Batalha (1994).
Fonte: <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/309647/>

A sobrevivência lúcida desses ideais ao longo das centenas de anos que separam homenagem e homenageado, nos faz pensar se algum dia a barbárie ou qualquer uma dessas ações de fato chegaram a cessar. Decerto, ainda que permanecessem acontecendo, a construção do Padrão dos Descobrimentos atestou a necessidade de instauração de, se não o retorno desses ideais, ao menos a reafirmação de sua glorificação. O que nos resta é tentar desvendar quais agentes teriam interesses em trazer de volta, ou perpetuar através de um monumento, tais ideais de barbárie à superfície.



Figura 13 - Imagem retirada do catálogo do Padrão dos Descobrimentos (1960), pormenor.

Fonte: <https://padraodosdescobrimentos.pt/wp-content/uploads/2019/03/Brochura-Padr%C3%A3o-dos-Descobrimentos-1960.pdf>

II

Quatrocentos e oitenta anos também separaram a morte de Infante Dom Henrique à vida do responsável por prover os meios para a realização de sua monumental homenagem: Antônio de Oliveira Salazar¹⁰. O primeiro-ministro de Portugal, ao comemorar o V Centenário da morte do conquistador, 22 anos após a primeira versão do monumento¹¹, corrobora em sua fala para glorificação da vida e legado do homenageado - portanto, também, à todas as causas que o cercavam:

Completar-se-ão em 1960, 500 anos sobre a morte de Dom Henrique e o meio milênio decorrido é por si justificação bastante para comemorações especiais. Nada mais justo que entre os actos comemorativos se conte um monumento condigno que celebre a pessoa do infante e a sua obra. O Infante de Sagres é, não só um dos maiores vultos da história nacional, como certamente o português de maior projecção do mundo. O curso da história e da civilização ocidental não seria o que foi sem ele, ou, o que é o mesmo, sem os descobrimentos dos portugueses, que se devem na máxima parte ao seu esforço e engenho. (CATÁLOGO..., 1960, p. 3).

¹⁰António de Oliveira Salazar (1889 — 1970) - ditador militarista e ex-Presidente do Conselho de Ministros de Portugal.

¹¹O Monumento foi realizado inicialmente em 1940, com materiais precários e de forma desmontável, em ocasião da Exposição do Mundo Português. Vinte anos depois, em comemoração do aniversário de 500 da morte de Infante Dom Henrique, foi construído de forma definitiva, de armação e concreto.

INSPIRADAS NAS ESTÁTUAS TUMULARES, VIVEM ESTAS IMAGENS



Figura 14 - Imagem retirada do catálogo do Padrão dos Descobrimentos (1960), pormenor.

Fonte: <https://padraodosdescobrimentos.pt/wp-content/uploads/2019/03/Brochura-Padr%C3%A3o-dos-Descobrimentos-1960.pdf>

De fato, tal como disse Salazar, o curso da história e da civilização ocidental não seria o que foi sem a figura de Infante Dom Henrique, assim como de tantos outros conquistadores portugueses. O que nos difere de seu pensamento, no entanto, é justamente a compreensão de que esse “esforço e engenho” não é, como defende o ditador, de forma alguma, positivo ou digno de glorificação - já que foi esse mesmo esforço o fundante de um dos maiores genocídios da história da humanidade: o colonialismo. Frente a isso, como seria capaz de existir a remota possibilidade de condecoração, tal qual fez Salazar, de uma figura cristalizadora de um período de tamanha barbárie?

Temos por nós, aqui e ao longe, o direito - da ocupação, da conquista, da descoberta, da ação colonizadora, da fazenda e sangue dos portugueses regando a terra por todas as partes do mundo, cultivando solo, desbravando a floresta, comerciando, pacificando, instruindo. É a vontade do povo; é o imperativo da consciência nacional. (SALAZAR, 1931 *apud* SARAIVA, 2018, p. 13).

A possibilidade da condecoração de Dom Henrique existe à Salazar porque seus pensamentos são efetivamente os mesmos. Essas centenas de anos que os separavam historicamente poderiam parecer suficientes para a diluição de tamanhos equívocos sobre a humanidade, mas a verdade é que se alimentou durante todo este tempo, geração após geração, por meio de ações tais quais a de Salazar, a compreensão de que esse processo opressivo, imperialista e rumando à um progresso sem fim, seria o vitorioso.

Na percepção de Salazar, não só o curso da civilização ocidental nada seria sem os grandiosos esforços de Infante Dom Henrique, como também ele próprio devia, ao conquistador, tudo aquilo que acreditava e defendia. De modo que o ditador encontrava na figura do navegador, a gênese de sua própria ideologia. Carregando para si, a missão e o dever de ser o herdeiro dessa tradição. De uma tradição do vencedor da História.



Figura 15 - Página do Álbum da Exposição do Mundo Português - 1139, 1640, 1940, (1940), pormenor.
Fonte: <https://www.livraria-trindade.pt/uploads/produtos/6lbumdaexposiodomundoportugus1940.jpg>

A construção do monumento pode ser pensada, dessa forma, como a reafirmação de tal tradição ideológica herdada de Dom Henrique por Salazar. Uma reafirmação que se deu através de um fazer histórico específico.

Enquanto líder político e ocupante de uma posição estrutural, Salazar foi agente da história dezenas de vezes, intervindo diretamente na vida de milhões de pessoas e na própria trajetória de Portugal. Todavia, na ocasião da elaboração do monumento, sua presença na História não se deu apenas enquanto agenciador da mesma.

Antes que Benjamin e suas perspectivas da História possam estabelecer finalmente uma relação com monumento/Dom Henrique/Salazar, será necessário lembrar que o próprio autor não esclareceu as muitas definições que pautou em suas *Teses sobre o conceito da História*. Portanto, por vezes será necessário ao longo de todo este percurso, a utilização das palavras daqueles que de alguma forma, somam para a construção de bases mais sólidas a respeito de seus conceitos da história.

Assim sendo, para compreender, a essa altura, qual teria sido a outra presença na História que teria tido Salazar (em ocasião da construção do monumento), os pensamentos de Michel Rolph Trouillot, historiador haitiano, evidenciam melhor alguns dos conceitos de Walter Benjamin sobre história. Em seu livro *Silenciando o passado* (1995), o historiador define o uso da palavra “história” como tendo um duplo sentido, significando “tanto os fatos em questão quanto uma narrativa sobre estes fatos; tanto “o que ocorreu” quanto “aquilo que se diz ter ocorrido.” Deste modo:

Tendo os seres humanos duas ações frente a história, participando não apenas como atores (o que ocorreu), mas também como narradores (aquilo que se diz ter ocorrido). (TROUILLOT, 2016, p. 21).

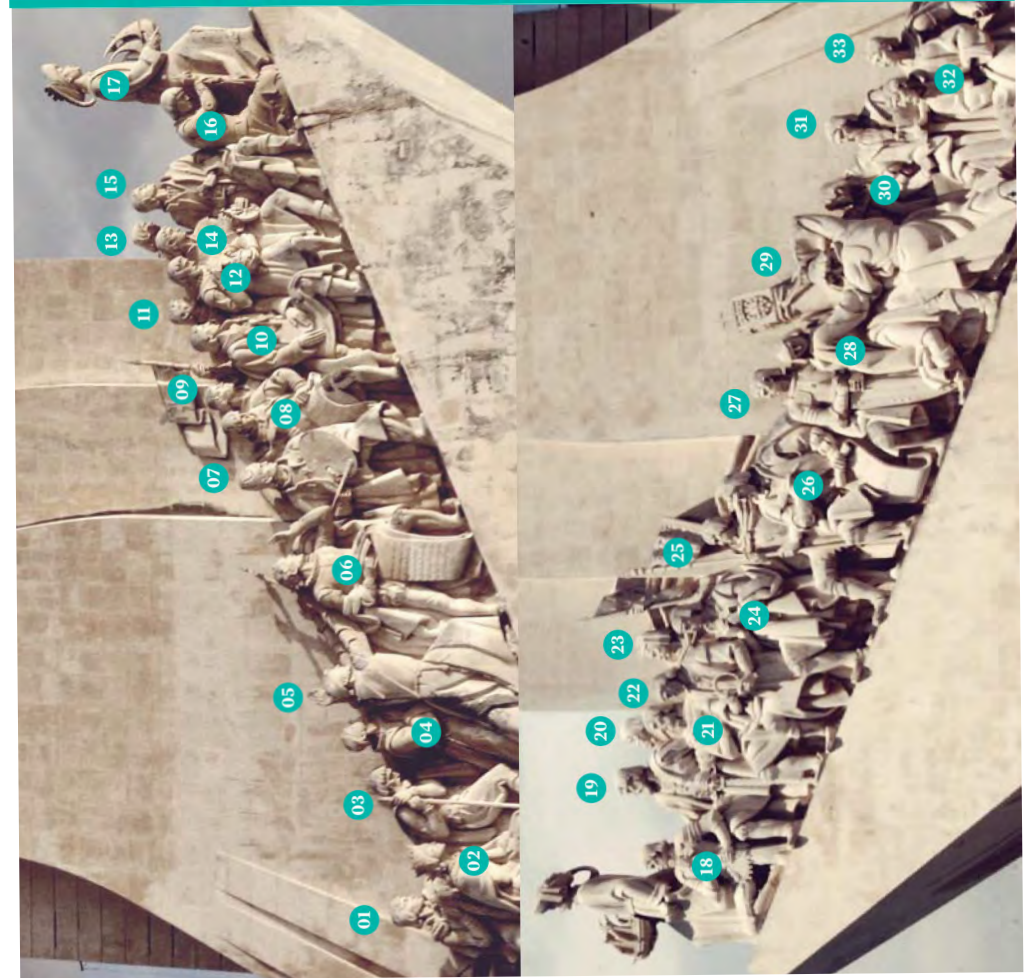
Eis a segunda presença de Salazar na História. Quando o ditador português (re)inscreve o passado colonialista nas margens do rio Tejo, condensando seus muitos pensamentos reacionários em um monumento em homenagem ao navegador Infante Dom Henrique, decerto fez história como agente, mas também agiu enquanto narrador. Com o Padrão dos Descobrimentos, Salazar atuou como historiador, contando uma determinada história a respeito daquelas pessoas e de seus ideais. Ao tecer um fio que conectaria seu presente fascista imperialista com o passado colonial de Infante Dom Henrique, o ditador eternizou, de pedra e concreto, uma visão que glorificava e exaltava esses aparentes distintos momentos da civilização humana - separados por quase cinco séculos - mas que na realidade, eram pertencentes à uma mesma ideologia: *da ocupação, da conquista, da descoberta, da ação colonizadora*.

A assumpção de Salazar como o construtor e historiador de uma narrativa gloriosa que reafirma a barbárie para aquele presente - e, portanto, o monumento não só como documento dessa história, mas como viabilizador de seu acontecer - é um dos conectores de Walter Benjamin com a trajetória dos que possuem o *poder* de acima permanecerem (e o *direito da ação colonizadora*) e aqueles designados a perecerem abaixo.

IV

(...) Qual é, afinal, o objeto de empatia do historiador de orientação historicista? A resposta é, inegavelmente, só uma: o vencedor. Mas em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores. (BENJAMIN, 2012, p.12).¹²

¹²Trecho retirado da tese VII



PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

01 INFANTE D. PEDRO Filho de D. João I	02 D. FILIPA DE LENCASTRE Mãe do Infante D. Henrique	03 FERNÃO MENDES PINTO Escritor	04 FREI GONÇALO DE CARVALHO Dominicano	05 FREI HENRIQUE DE COIMBRA Franciscano	06 LUIZ VAZ DE CAMÕES Poeta	07 NUÑO GONÇALVES Pintor	08 GOMES EANES DE ZURARA Cronista	09 PERO DA COVILHÃ Viajante	10 JÁCOME DE MAIORCA Cosmógrafo	11 PÉRO DE ESCOBAR Piloto
12 PEDRO NUNES Matemático	13 PÉRO DE ALENQUER Piloto	14 GIL EANES Navegador	15 JOÃO GONÇALVES ZARCO Navegador	16 INFANTE D. FERNANDO Filho de D. João I	17 INFANTE D. HENRIQUE O Navegador – filho de D. João I	18 D. AFONSO V Rei	19 VASCO DA GAMA Navegador	20 AFONSO BALDAIA Navegador	21 PEDRO ÁLVARES CABRAL Navegador	22 FERNÃO DE MAGALHÃES Navegador
23 NICOLAU COELHO Navegador	24 GÁSPAR CÔRTE-REAL Navegador	25 MARTIM AFONSO DE SOUSA Navegador	26 JOÃO DE BARROS Escritor	27 ESTEVÃO DA GAMA Capitão	28 BARTOLOMEU DIAS Navegador	29 DIOGO CÃO Navegador	30 ANTÓNIO DE ABREU Navegador	31 AFONSO DE ALBUQUERQUE Governador	32 FRANCISCO XAVIER Evangelizador	33 CRISTOVÃO DA GAMA Capitão

Figura 16 - Folder atual do Padrão dos Descobrimentos com a descrição de suas figuras (2019), pormenor. Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/wp-content/uploads/2019/05/Afc_PD_FoiGera1520x130.pdf

Para Benjamin, a feitura da história se dá através de um processo empático entre aquele que conta algo e aquele que é o objeto do contar. A essa ação, ele nomeia identificação afetiva, *Einführung*¹³. O primeiro olhar de Infante Dom Henrique sobre os mares, o sopro dos ventos nas velas de uma nau ou o pisar em um chão estrangeiro eram, à Salazar, o princípio da criação de tudo aquilo que ele acreditava e defendia em seu presente. O ditador só foi capaz de construir uma narrativa épica das glórias coloniais desse passado português, justamente porque olhava para as histórias de Infante Dom Henrique tal como fossem de seu próprio pai. Afetivamente, identificava-se enquanto herdeiro do mesmo, enquanto sucessor de sua tradição colonialista.

Neste momento, é necessário ressaltar qual seria o caráter dessa identificação. Por certo que não se daria simplesmente em um campo de identificação pessoal, tal como “Salazar veria em Infante Dom Henrique a si mesmo, seu próprio retrato,” e isto bastaria. A *Einführung*, apesar de ser tão afetiva, como se fosse meramente pessoal, não se limitaria a isso, dando-se sobretudo como uma identificação no campo ideológico. O historiador, para Benjamin, em seu processo de criação de um linha conectora entre seu presente com algum passado, tem grande simpatia com a tradição ideológica de um determinado grupo, privilegiando em sua narrativa determinada ideologia.

No entanto, se essa narração acontece partindo de um sentimento afetivo com os ideais de algum determinado grupo, o que acontece, nessa narrativa, com aqueles que não são o objeto de simpatia do historiador? Trouillot, considera que pertence também a narração dos fatos, aquilo que nela não se consegue ver e ouvir - seus silêncios:

Primeiro, fatos jamais são desimportantes, com efeito, tornam-se fatos apenas porque importam em alguma medida, por mínima que seja. Segundo, fatos não nascem iguais; a produção de indícios é sempre também a criação de silêncios. (TROUILLOT, 2016, p. 62).

Naquela ocasião, enquanto historiador, como um contador de história, Salazar tomou decisões na construção de sua narrativa, privilegiando aqueles com os quais se identificava, selecionando seus ideais em comum e condensando-os em forma de monumento. Foi por meio dessa comemoração, que o retorno definitivo do navegador, e de sua ideologia, deu-se à superfície como marca de uma história única, esplendorosa e de muitas conquistas e, justamente por isso, repleta de silêncios.

A própria construção monumental, tal como seu catálogo de relançamento (1960), não fazem qualquer menção a nenhuma outra das partes correspondentes ao lado oposto da epopeia marítima colonial portuguesa, ou seja, aos que não foram dignos da simpatia de Salazar: as vítimas. As lacunas visíveis e vácuos sonoros dessa narrativa do monumento, são preenchidas simbolicamente pelas atrocidades cometidas no período colonial: os epistemicídios culturais, as milhões de almas e vidas roubadas, junto às explorações e esgotamentos ambientais. Esse silêncio paira como uma borracha na história das vítimas daqueles que têm o afeto de Salazar, apagando suas trajetórias no passado e perpetuando seus corpos debaixo da superfície no presente.

¹³Traduzido como identificação afetiva por Michael Löwy em Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história".

Portanto, têm o poder e virtude de existir em superfície, exercendo seu direito à posse, domínio e controle sobre corpos, terras e culturas, aqueles que sabemos os nomes e fazemos de suas vidas uma glória eterna, aqueles tal como Infante Dom Henrique e Salazar. São estes os que permanecem vivos ainda que mortos, perpetuados no imaginário dos que estão no presente. São eles os vencedores da História: aqueles que a escrevem e nela estão representados.

Para o filósofo e estudioso da obra benjaminiana, Michael Löwy, em seu livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"* (2005), onde analisa tese por tese sobre o conceito da História, o termo “vencedor,” constantemente empregado por Benjamin, não se refere exclusivamente aos que ganharam as batalhas ou as guerras comuns, mas sim “aos vitoriosos da ‘guerra das classes’¹⁴, em que um dos campos - a classe dirigente - não cessou de vencer os oprimidos.” (LÖWY, 2005, p. 71). Deste modo, para Benjamin, essa classe dirigente não chama-se vencedora necessariamente porque ganha as batalhas através dos massacres opressivos na humanidade e sim consagra-se vencedora graças a História hegemônica e aos que com ela se identificam afetivamente. É na História que tragédias de uns são narradas como vitórias de outros, possuindo o poder de nutrir para as futuras gerações a simpatia com essa classe. No entanto, ainda que responsável por afirmar eternamente como vencedor um determinado grupo, esse espaço garantido na História só pode se dar porque os agentes feitores da mesma já são, em vida, os vencedores da luta de classes à qual fala Benjamin e, logo, os possuidores do poder de contar e ser ouvido.

Isso nos mostra que a importância e visibilidade de certos grupos dependem dos responsáveis que produzem certa história. E:

Se assim pensarmos, essa produção de narrativas históricas envolveria a desigual contribuição de grupos e pessoas concorrentes, que teriam acesso desigual aos meios dessa produção. (TROUILLOT, 2016, p. 18).



Figura 17- Mulheres posam em frente a caravela exposta em ocasião da Exposição do Mundo Português (1940). Foto: Casimiro Vinagre. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/albums/72157606234802424/page1>

¹⁴Traduzido como *identificação afetiva* por Michael Löwy em *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*.

Acima e abaixo, vencedores e vencidos são concorrentes da disputa de classes, produzindo, portanto, histórias distintas já que identificam-se com tradições passadas conflitantes entre si. Mesmo que ambos produzam narrativas, é a história dos vencedores - realizada pelo conquistador da vez, detentor dos meios oficiais de sua produção, tal como Salazar enquanto primeiro-ministro de Portugal - que vive e respira no nosso presente. Difunde-se por meio dos nomes das ruas e avenidas de nossas cidades, dos livros escolares e, claro, dos monumentos, uma história dos vencedores que, em razão disso, torna suas principais figuras e seus ideais, vivos na superfície. Enquanto as narrativas construídas pelos herdeiros de uma tradição dos oprimidos, dos vencidos, estão para nós no presente assim como os mesmos estão inscritos na difundida narrativa vencedora: ausentes, apagados, silenciados. Salazar, isto posto, escreve uma história dos vencedores enquanto narrador, porque afetivamente identifica-se com a ideologia daqueles que o antecederam nas mesmas funções e espaços de poder.

Já esta história vencedora, que é capaz de glorificar os massacres como conquistas e, assim sendo, que aviva o vazio e silêncio daqueles que nela não constam, têm a Walter Benjamin um nome: chama-se historicismo - uma história com H maiúsculo; uma história hegemônica. O trecho que abre essa seção, correspondente da tese VII sobre o conceito da História, utiliza-se desse termo para designar a orientação de um historiador que realiza história partindo daqueles que vencem a luta de classes.



Figura 18 - Apresentação de hip-hop para o Campeonato Interclasse da Escola Estadual Infante Dom Henrique, na cidade de São Paulo (2018).
Fonte: <http://infantedomhenrique.blogspot.com/>

V

O historicismo limitou-se a estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas um fato, por ser causa de outro, não se transforma por isso em um fato histórico.(BENJAMIN, 2012, p.20)¹⁵.

O historicismo é um fazer história do curso, do prosseguimento, do avançar para onde quer que isso venha a dar. Dos dias que se sucedem, de um fato após o outro e o outro e o outro. Do “era uma vez”¹⁶. Há uma pretensão em tentar especular quais foram as principais necessidades que as *Teses sobre o conceito da História* clamavam, mas talvez a urgência por uma interrupção desse fluxo contínuo e nexo causal da história, viesse a ser uma delas, daí seu caráter revolucionário. Estas abordagens benjaminianas, sobre o historicismo, partem de uma brutal oposição a sua existência e prática nas ciências humanas.

A pensar essa oposição, a filósofa benjaminiana, Jeanne Marie Gagnebin em seu livro *Lembrar, escrever, esquecer* (2009), vê nas teses uma:

(...) recusa clara ao ideal da ciência histórica que Benjamin, pejorativamente, qualifica de historicista e burguesa, ciência esta que pretende fornecer uma descrição, a mais exata e exaustiva possível, do passado. (GAGNEBIN, 2009, p. 40).

Desta análise da autora, parte também a possibilidade de dois momentos para pensar o historicismo na concepção de Walter Benjamin. Um em seu conteúdo e outro em sua forma. Segundo Gagnebin, para o filósofo existe:

(...) uma cumplicidade entre o modelo dito objetivo do historicismo, nós diremos hoje o paradigma positivista, e um certo discurso nivelador, pretensamente universal, que se vangloria de ser a história verdadeira e, portanto, a única certa e, em certos casos, a única possível. Sob a aparência da exatidão científica (que é preciso analisar com circunspeção), delinea-se uma história, uma narração que obedece a interesses precisos. (GAGNEBIN, 2009, p. 40).



Figura 19 - infante Dom Henrique no Padrão dos Descobrimtos (1997), pormenor. Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00009750

¹⁵Trecho retirado do Apêndice A.

¹⁶Termo usado por Walter Benjamin enquanto crítica ao historicismo. Visto na tese XVI.

O positivismo apontado por Gagnebin é, para Benjamin, a base estruturante dessa história de identificação com o vencedor e culmina, como tinha de ser, na história universal ¹⁷. Com seus preceitos de evolução e progresso, o positivismo conceitua a história com H maiúsculo - uma história totalizante, hegemônica e controladora que, enquanto única possível, tem como *interesse preciso* assegurar ideologicamente seus ideais dominantes para as próximas gerações, garantindo assim a manutenção eterna de seus lugares de/no poder. Para tal, necessita reprimir, através dos silêncios gerados por sua unicidade, a existência do contar dos vencidos - tornando enterrados, juntamente com seus corpos, todos seus ideais de resistência e revolução.

O conceito de progresso positivista, enraizado dentro do fazer historicista, é, de fato, um assunto recorrente à Benjamin e grande foco de suas críticas. Em principal, essa aversão ao progresso viria, pois, seria em seu nome que essa elite dominante, historiadora do historicismo, cria ao longo dos anos as mais impensáveis justificativas para a manutenção da posição de alguns na superfície e outros debaixo da terra. Ficcionando, portanto, através desse modo de contar a história, justificativas para a barbárie.

Encontra-se aí a razão para tamanho antagonismo de Walter Benjamin à essa história hegemônica, que não vê qualquer embaraço, por exemplo, no encontro de um corpo negro escravizado abandonado a esmo à centenas de anos, sem direito a passado, sem salvação no futuro. À tradição historicista, a vida dessa pessoa desenterrada por acaso em Alfama, somada às milhões de almas perdidas pelo colonialismo, seriam uma pequena e inevitável consequência do progresso para a evolução humana. Nada significando, portanto, as tantas histórias que nunca puderam ser contadas (que permanecem enterradas) se comparadas com a grandiosa epopeia marítima de Infante Dom Henrique que, como em um conto de fadas, torna-se o herói responsável por mudar o curso da história para sempre.

¹⁷Termo usado por Walter Benjamin enquanto crítica ao historicismo. Visto na tese XVII.



Figura 20 - Escavações do Campo das cebolas, em Alfama - Lisboa, (2018)
Fonte: Frame do filme *Rotas da escravidão* (2018)

VI

A ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. (BENJAMIN, 2012, p. 17)¹⁸.

¹⁸Trecho retirado da Tese XIII

Tendo o positivismo, e suas concepções evolucionistas de progresso, como bases conceituais do historicismo, sua instauração no mundo dá-se à Benjamin pela criação de um tempo homogêneo e vazio. Homogêneo porque, como assim descreve Ganegbin (2013, p. 96) em seu livro *História e narração em Walter Benjamin*, é “esse tempo indiferente e infinito, que corre, sempre igual a si mesmo, que passa engolfando o sofrimento, o horror, mas também o êxtase e a felicidade”. Um tempo que acaba por pasteurizar todas as dores e alegrias, inscrevendo-as em uma cronologia causal, ano após ano, massacre após massacre, como justificativa da evolução da humanidade. Homogêneo porque contempla, passivamente, os horrores e conquistas de forma igual.

Ademais, um tempo que se encontra vazio, pois não é preenchido pelo tempo de urgência do presente, pelas experiências humanas transformadoras. Porque se cala “frente a cadeia de fatos que aparece diante de seus olhos, que incessantemente amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés” (BENJAMIN, 2005, p. 87). Vazio pelo o que lhe falta: em seus silêncios, encontram-se as tantas milhares de histórias perdidas das vítimas da barbárie.

Esse historicismo - positivista, vazio e pasteurizador - assim o é porque precisa criar uma lógica que seja capaz de justificar aquilo que deveria ser inadmissível à humanidade. Para isso, se apresenta tal como uma linha do tempo que vemos na escola: cronologicamente, postula datas, nomes e conquistas, um atrás do outro, de modo a nada nos contar de fato sobre aqueles que nos antecederam, apenas *descrevendo* enquanto vitória, os destroços produzidos pelos vencedores.

CRONOLOGIA DA EXPANSÃO PORTUGUESA

1418Madeira **1427**Açores **1434**Cabo Bojador
1444Cabo Verde **1460**Guiné **1471**Mina
1475S. Tomé e Príncipe **1483**Congo
1483Angola **1488**Cabo da Boa Esperança
1497Natal **1498**Quelimane **1498**Índia Calecute
1498Melinde **1500** Madagascar
1500Terra Nova **1500**Brasil Porto Seguro
1502Cananea **1505**Ceilão **1507**Ormuz
1509Damão **1509**Malaca **1511**Pegu
1512Molucas **1512**Timor **1514**Rio da Prata
1514Rio de Cantão **1516**Rio Ganges
1525Ilhas Palau



Figura 21 - Folder atual do Padrão dos Descobrimentos - cronologia da expansão portuguesa (2019), pormenor.
Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/wp-content/uploads/2019/05/Afc_PD_FolGeral520x130.pdf

VII

Este exemplo a respeito da linha do tempo escolar enquanto forte representante do historicismo em nossas vidas não se dá à toa. Parte fundamental para compreender como acontece o historicismo, está na maneira a qual ele é transmitido. Ora, se a história é feita por meio de uma identificação afetiva que objetiva a perpetuação no presente de ideologias e ações do passado, ela necessita de certos veículos para que possa ser passada adiante. São, portanto, através das celebrações dos vencedores - vistas em linhas do tempo na escola ou monumentos pela cidade - que a imensa maioria das pessoas, ainda que sendo da classe oprimida, se identifica com uma narrativa que almeja designá-las para debaixo da terra, gerando uma identificação não com o antecessor direto de sua luta, mas sim com seu próprio opressor.

Deste modo, a criação de uma história historicista, intenciona necessariamente, ainda que de forma velada, a transmissão de uma maneira de se enxergar o mundo que seja capaz de reprimir as possibilidades de libertação e revolução daqueles que são os vencidos da luta de classes no presente - ao mesmo tempo que visa garantir o poder para aqueles que já o detêm. É nesse processo de transmissão de uma geração para outra, que vemos como o fazer Histórico e os veículos responsáveis por perpetuar seus ideais hegemônicos estão completamente prescritos em uma prática educacional.



Figura 22 - Comemorações henriquinas - reconstrução do Padrão dos Descobrimentos (1960).
Foto: Amadeu Ferrari. Fonte: <https://padraodosdescobrimentos.pt/galeria/comemoracoes-henriquinas/>

A exemplo do Padrão dos Descobrimentos, podemos pensar que Salazar, ao narrar uma determinada história a partir da implantação do retorno definitivo das concepções colonialistas portuguesas, visava não só a perpetuação de uma tradição hegemônica da barbárie, mas sobretudo, *instruir* a população à assimilar enquanto comum o silêncio em torno das tantas narrativas recalçadas do passado que, a luz daquele presente, poderiam ameaçar a manutenção de uma ordem que o privilegiava. Para isso, educou a população primeiramente a partir da mostra poética histórica, *Exposição do Mundo Português* (1940) - onde o Padrão dos Descobrimentos fora construído pela primeira vez, de forma improvisada - e depois com sua instalação definitiva de concreto armado, em ocasião do V Centenário de morte de Infante Dom Henrique, em 1960. Sendo, portanto, atos transmissionais educacionais como estes, reafirmados durante anos, os responsáveis por nutrir a identificação com ideais vencedores. Essa narração educacional, através da construção do monumento, instaurou naquele momento não só a volta definitiva de Infante Dom Henrique, mas também o ensino da indiferença em relação à história das vítimas do período colonial.

Eis talvez, uma das maiores crueldades do processo de transmissão, e mais um motivo para atuar ao lado de Walter Benjamin na oposição direta ao modelo historicista. A História hegemônica não é apenas ensinada para que os detentores do poder agora, possam corresponder-se com o passado que fala à sua ideologia do presente, mas sobretudo, tem a finalidade de ensinar aos vencidos a esquecerem-se de si próprios. Nutrindo empatia não com uma história vencida que busca a emancipação de seu presente, mas sim com a tradição justamente responsável por aprisioná-los, por designá-los sempre para debaixo da terra.

4 sobre o transmitir: me ensinam a esquecer de você



Figura 24 - *White Buffalo antes da colonização*. Foto: John Nicholas Choate.
Fonte: <https://carlisleindian.historicalsociety.com/images>



Figura 23 - *White Buffalo depois da colonização*. Foto: John Nicholas Choate.
Fonte: <https://carlisleindian.historicalsociety.com/images>

I

Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencional nela. (BENJAMIN, 2012, p. 128) ¹⁹.

¹⁹Trecho retirado do texto Eduard Fuchs, colecionador e historiador.

A primeira vez que li este trecho de Walter Benjamin, acendeu como em um flash, alguns fragmentos de uma história que um dia ouvi ser contada, em ocasião do Encontro Científico do Mestrado Profissional PROF-ARTES da UNESP, realizado em 2019 na cidade de São Paulo.

Esta história, decerto, já havia sido relevante para mim no instante em que a ouvi, posto que fui capaz de recordá-la e aqui a contarei. Porém, percebo que só efetivamente pude compreender seu cerne quando a mim revelou-se em conexão com o trecho acima. Em minha mente, a conexão entre as duas é tão bem estabelecida que torna-se impraticável sua separação. Elas misturam-se e fundem-se de tal modo a criar uma nova imagem, agora única.

Essa relação instantânea em lembrar-se de uma imagem de seu passado, condensando-a a um pensamento ou situação do presente, é o que Benjamin chamou de imagem dialética. Em uma de suas muitas definições sobre o conceito, o autor diz:

A imagem dialética é um relâmpago em forma de cone que atravessa todo o horizonte do passado. (...) Na medida em que o passado se concentra no instante – na imagem dialética –, ele entra na memória involuntária da humanidade. (BENJAMIN, 2012, p. 179).

Deste modo, como ajuda a explicar Ganegbin, a imagem dialética é o “encontro súbito entre dois (ou mais) acontecimentos que, de repente, são (com)preendidos pela interrupção da narração e se cristalizam numa significação inédita” (GAGNEBIN, 2013, p. 105). Ou seja: uma imagem que, de modo instantâneo e involuntário, aparece em nossas mentes atravessando passado, presente e futuro, relacionando aparentemente distintos acontecimentos que, juntos, solucionam questões do aqui e agora. Para citar a própria alegoria benjaminiana, a imagem dialética aparece tal qual o processo de revelação de uma fotografia, mas que tendo sua imagem gravada no passado, só encontrou os químicos capazes de revelar-se de fato, no presente, logo, em seu futuro:

(...) o passado depositou imagens comparáveis às que foram fixadas numa chapa sensível à luz. “Só o futuro tem reveladores suficientemente fortes para fazer emergir a imagem em todos os seus pormenores (...). (BENJAMIN, 2012, p. 184).

Ainda que a imagem dialética possa requerer um coletivo para poder ser apreendida pela humanidade, tal como postulava Benjamin, essa minha revelação, mesmo que individual, e ainda com a duração de

um instante, foi capaz de transformar-se em uma memória involuntária, que já não sou capaz de esquecer. E portanto, também por esta razão, não deixarei de compartilhá-la. Além disso, a escrevo porque acredito ser por meio dessa imagem cristalizada, que passei a questionar sobre a crueldade de construções educacionais que geram a empatia do oprimido com seu opressor e, também, sobre a necessidade de buscar possíveis caminhos alternativos à essa transmissão.

II

Esta história, portanto, não é uma transcrição; e sim uma memória. Na sala em que estávamos, o teto alto e os espaços vazios projetavam a voz de qualquer um que falasse. Atrasada como sempre, consegui chegar a tempo de ouvir ecoar da metade para o fim as palavras da professora doutora musicista Ethel Batres, da Guatemala. Prontamente, sua eloquência e didática me cativaram de tal forma, que mal me lembro de escutá-la em espanhol. Passando por exemplos de sua professoralidade, seus conhecimentos sobre culturas ameríndias e críticas ao currículo escolar, sua fala buscava pensar os processos de decolonização da escuta, as políticas públicas para o ensino

formal e os cânones artísticos coloniais. Ainda que me arrependa amargamente do fato de ter perdido o início daquela conversa, muitas dessas reflexões construídas podem ser encontradas em um texto seu desenvolvido naquela ocasião para a Revista CLEA, número 8. No entanto, a história por ela narrada naquele dia, que aqui contarei enquanto lembrança, não consegui encontrar registrada em nenhum outro lugar, temendo a mim mesma, tê-la puramente imaginado.

Recordo-me de muitas de suas palavras, sobretudo das divertidas interações por ela proporcionadas. Me lembro de rasgarmos uma partitura de Beethoven ou Mozart, ao som de um grande “VIVA!”. Também de quando apresentou uma cerâmica incógnita para muitos pesquisadores. Objeto que, abaixo do manto colonial, era lido por uns como ocarina e por outros enquanto recipiente para armazenar água. Desvelando-se dessa definição exclusiva - ou um ou outro - a peça era na verdade os dois (por que não?): um instrumento musical que ao se colocar água, emitia um som tal como o de uma ocarina.

Divertida e entusiasmada, em um dado momento, tomou um tom mais sóbrio para a discussão. Em minha memória, a imagino levantando e indo sentar-se à beira da mesa, ou talvez quem sabe, de pé, perpassando as cadeiras espalhadas que tentavam preencher as lacunas da sala. Ainda que dificilmente isto tenha acontecido, apenas a enxergo assim em minha memória. Minha atenção naquele instante

redobrava-se. Então, começo ouvi-la contando a tal história que, registrada naquele dia em minha mente, revelou-se mais tarde com os pensamentos de Walter Benjamin.

A memória se passa na altura em que Ethel terminava de aprender a ler e escrever em sua língua materna, o espanhol. Na escola, todas as crianças, assim como ela, estavam aprendendo essa mesma língua. A língua que falavam com seus pais, que ouviam no rádio, que viam nas placas das ruas e que, portanto, significava suas vidas.

Junto dela nesse aprendizado, Ethel conta que se lembra muito bem de uma garotinha em especial. A menina vinha de um pouco longe, todos os dias, para alfabetizar-se assim como ela. Mas recorda-se particularmente dela porque era um pouquinho diferente das outras alunas e alunos. Vestia roupas diferentes, falava um pouco diferente, comia comidas diferentes e se comportava também um pouco diferente. A todo tempo, a pequena Ethel questionava a si mesma, sem nunca perguntar àquela coleguinha ou a qualquer outro, o porquê dessa diferença.

Neste momento, lembrando de si criança, a musicista começa interpretar para nós, algumas dessas perguntas que passavam em sua mente aos 8 anos de idade: “Essas roupas lindas... Por que essas roupas? Esse jeito de falar... Por que fala desse jeito esquisito? Essas comidas... De onde vem essas comidas?” Com a pulga atrás da orelha,

mas tímida para perguntar, permaneceria por muito tempo sem saber a resposta para essas dúvidas.

Ethel faz uma pausa após essa introdução e começa a nos contar sobre alguns dos exercícios e temas que aprendia na escola e, partindo disso, narra uma situação específica a qual se lembra muito bem.

Em um dos tantos exercícios de ditado que fazia, Ethel recorda de um singularmente. O dia em que sua professora lhe contou uma historinha, sobre um povo que há muito tempo pisou nos lugares que agora ela pisava, que habitou os espaços que agora eram de sua casa, de sua escola, de seu parque favorito. A professora falava sobre o povo maia. Sobre suas divertidas festas, múltiplas línguas, músicas alegres e como contavam ótimas histórias para dormir. Mas foi com profunda tristeza, que a educadora apresentou às crianças que, dada a colonização, os maias não mais existiam na Guatemala.

A partir disso, explicou os diversos motivos que levaram isso a acontecer, entre eles, a conquista dos colonizadores, a escravização desses indígenas, a sua conversão ao catolicismo e as tantas doenças trazidas da Europa para as Américas. As mesmas explicações que aprendemos nos livros didáticos.

Por fim, a professora ditou algumas frases sobre essa história contada, sendo uma delas a seguinte: “Os maias não mais existem na Guatemala”. Desse modo, Ethel, sua diferente coleguinha e todos os seus outros amigos, escreveram repetidamente para fixação em suas apostilas:

“Os maias não mais existem na Guatemala”

Muitos anos se passaram sem que Ethel ao menos se recordasse da garotinha, do ditado e de seus dizeres. Esta memória, descansando em sua mente a arrebatou de repente em um futuro distante de quando aconteceu. A medida em que cresciam suas pesquisas sobre o pensamento decolonial e a prática colonialista nas escolas, percebeu-se em posse da requerida resposta para a pergunta que permeava sua infância. Tinha, anos mais tarde, encontrado a razão para o porquê das lindas e diferentes roupas de sua coleguinha de escola; do porquê de sua fala esquisita e com sotaque carregado; do porquê de sua comida cheirosa e com diferentes ingredientes.

Figura 25 - Três pessoas do Povo Laguna antes da catequização.
Foto: John Nicholas Choate. Fonte: <https://cartisindian.historicalsociety.com/images>



Neste momento, de volta a sala do simpósio, Ethel, com um ar sombrio, revela a todos que a ouviam a resposta encontrada: A garotinha de sua escola se vestia diferente, falava diferente e comia diferente, porque era uma garotinha maia.



Para ler e falar espanhol, a menina percorria de seu vilarejo à escola, um longo caminho, com a esperança de adquirir um tal *conhecimento* que em teoria pudesse garantir à ela uma vida que entendia-se como sendo melhor da que viviam seus pais.

A sala em silêncio e meus olhos cheios de lágrimas. Ethel direciona seu pensamento para uma crítica ao currículo escolar e sobretudo, ao papel do professor. Em síntese, nos perguntando: “O que ensinou a professora à garotinha maia?”

Ethel começa a aprofundar suas críticas, mas já não consigo me concentrar em ouvi-la, nem em respondê-la. Abalada, a pergunta continua ressoando em mim. Imagino uma cena. Vejo essa garota, a frequentar aquele espaço escolar à ela muito diferente, gravando em seu caderno, repetidas vezes, este ensinamento transmitido pela professora:

“Os maias não mais existem na Guatemala,
Os maias não mais existem na Guatemala,
Os maias não mais existem na Guatemala
Os maias não mais existem na Guatemala”

Figura 26 - Três pessoas do Povo Laguna depois da catequização.
Foto: John Nicholas Choate. Fonte: <https://carlisleindian.historicalsociety.com/images>

Figura 27 - Crianças esquimãs antes da catequização na escola Carlisle Indian School.
Foto: John Nicholas Choate. Fonte: <https://carlisleindian.historicalsociety.com/images>



Quando voltava para casa, como forma de assimilação daquilo que aprendeu durante o dia, a imaginei sentando com seus pais, irmãos e irmãs, abrindo seu caderno com tantas frases repetidas e, na língua colonial em que ouviu esses dizeres, reproduzia o que havia aprendido durante o dia. Sua família, sem saber ao certo o que dizia, sem decifrar o significado daquele aprendizado, admirava-se com sua pronúncia e habilidade. No entanto, ao dizer repetidas vezes essa mesma frase, a garotinha, agora em posse dessa língua, via-se impossibilitada de lê-la, pois compreendia por fim aquilo que lhe foi passado. Esforçou-se mais uma vez, para repetir aqueles escritos, mas não conseguia. Então em voz alta, olhou para sua família, contou até três e disse o que havia aprendido na escola naquele dia:



Figura 28 - Crianças esquimós depois de catequização na escola Carlisle Indian School.
Foto: John Nicholas Choate. Fonte: <https://carlisleindian.historicalsociety.com/images>

“Nós maias não mais existiremos na Guatemala”

Figura 29 - Tom Torlino do Povo Navajo antes da catequização.
Foto: John Nicholas Choate. Fonte: <https://carlisleindian.historicalsociety.com/images>



III

Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela.



Figura 30 - Tom Torlino do Povo Navajo depois da catequização.
Foto: John Nicholas Choate. Fonte: <https://carlisleindianhistoricalsociety.com/images>

“O que ensinou a professora à garotinha maia?”

Depois de tudo que vimos, do Padrão dos Descobrimentos à ossada encontrada em Alfama, de Salazar e sua identificação afetiva e, especialmente, da maneira com que o historicismo é transmitido, não teríamos qualquer dificuldade em esboçar uma resposta para a pergunta de Ethel. Porém, na altura em que a ouvi, essas concepções eram a mim desconhecidas. Ainda que tivesse me emocionado muito com a narração, sentindo sua imensa potência a ponto de partilhá-la sempre que podia, ainda não havia encontrado nitidamente os químicos para revelar sua essência.

Foi apenas meses depois, no instante em que li este trecho benjaminiano de *Eduard Fuchs: colecionador e historiador (1937)* (prelúdio para a tese V), que condensou-se uma límpida imagem daquela garota em minha mente - suas roupas destacavam-na dos demais colegas, sentada em sua carteira, olhando para a apostila. Ouvindo atentamente, escrevia linha por linha daquilo que à ela era transmitido pela professora. Dado momento, apercebendo-se que a repetição das frases haviam completado uma página inteira, tentou virar a folha para continuar a escrever, mas ao fazê-lo, desapareceu.

Agora, a sala preenchida com alunos iguais, tinha uma carteira vazia. Enfim pude responder a pergunta de Ethel: a professora ensinou-a a esquecer.

Figura 31 - Estudantes do Povo Navajo antes da catequização.
Foto: John Nicholas Choate.
Fonte: <https://carlisleindian.historicalsociety.com/images>



A cada “Os maias não mais existem na Guatemala”, a garota transparecia-se, até não mais ali estar. Com ela, desapareceria também a imagem daqueles que a antecederam. Porque o tempo não é linear e progressivo, como clama o historicismo e, portanto, o passado não cessou; o passado tem volta, e, exatamente por isso, também pode desaparecer.

Na ocasião em que apresentava aos alunos a triste notícia que os maias não mais existiam na Guatemala, a professora listava as várias razões que culminaram no extermínio de línguas, culturas e almas indígenas. Dentre elas, a vitória dos colonizadores. Contudo, se este processo foi tão doloroso como intencionou a educadora com seu pesar, teriam os indígenas maias aceitado essa derrota e seu triste destino e, deste modo, abstiveram-se de resistir à ação colonial, ainda que perdendo?

Neste momento, faz-se necessário retomar o materialismo histórico dialético de Benjamin e seus aprendizados com Marx, que compreende a história da humanidade como a história da *luta* de classes. Regimes violentos de exploração, tal como o colonialismo, foram a todo momento percorridos por muita luta, disputa, combate e confronto. Deste modo, a fim de não apenas possuir a chance de narrar a história, como vimos, os oprimidos lutam também pela possibilidade de vida sob a terra para si mesmos e para aqueles que os sucederão. Portanto, não. Os indígenas maias, como todas as classes que

Figura 32 - Estudantes do Povo Navajo depois da catequização.
Foto: John Nicholas Choate.
Fonte: <https://carlisleindian.historicalsociety.com/images>





Figura 33 (esquerda) e Figura 34 (direita) - Sheldon Jackson, Harvey Townsend e John Shields antes e depois da catequização respectivamente. Foto: John Nicholas Choate. Fonte: <https://carlisteindian.historicalsociety.com/images>



sofrem com a opressão e exploração, em nenhum momento deixaram de lutar.

Ainda que a professora tentasse transmitir a ação colonizadora em toda sua barbaridade, ela a conta omitindo ou desconhecendo essa luta dos que à revelia, teimaram em resistir. Nota-se que, mesmo tentando pontuar o horror colonial, a educadora não deixa de realizar em sua prática, a perpetuação de violências coloniais tais como as realizavam também os muitos conquistadores espanhóis na Guatemala.

Isso porque, foi por meio da luta política de resistência dos povos maias, com as milhares de vidas, histórias e nomes enterrados na terra - e com aqueles que ousaram narrar suas histórias para os que vieram depois - que aquela garotinha maia poderia estar ali, viva sob a superfície. Viva e vestindo aquelas roupas, comendo aquela comida e falando daquele jeito. E é porque sua professora desconhece esses processos de resistência e a brava permanência sob a terra dessas etnias maias, que não a reconhece como indígena naquele presente. Deste modo, praticando uma das maiores violências do colonialismo: o ensinamento pela negação de si. Ao passo que a garotinha vai aos poucos desaparecendo no presente, aquele passado de luta que havia traçado o caminho para que ela ali estivesse também se esvai, porque não consegue encontrá-la, não se vê intencionado por ela.

Figura 35 - Crianças do povo Pueblo antes da catequização.
Foto: John Nicholas Choate. Fonte: <https://cartlisieindian.historicalsociety.com/images>



Ao aprender - na língua que outros tantos indígenas tiveram que forçadamente saber - que ela, sua família e cultura não pertencem ao presente e, portanto, não serão vistas no futuro guatemalteco, também esquece da memória de um passado revolucionário que clama por ser resgatado; que quer ver-se intencionado no presente de alguém. Nas palavras de Ganegbin “A lembrança do passado desperta no presente o eco de um futuro perdido do qual a ação política deve, hoje, dar conta.” (GAGNEBIN, 2013, p. 69).

O historicismo se perpetua porque compreende a importância do reconhecimento do passado esquecido para uma promessa de transformação no presente. E é assim, temendo a fúria e revolta de todos os descendentes que se reconhecessem empaticamente naqueles que resistiram e lutaram, que transmite o desaparecimento, o fim.

Não são somente os detentores do poder que são os herdeiros de todos aqueles que um dia foram vencedores. A própria educadora, distante das instâncias de poder, não teria motivos para identificar-se empaticamente com uma narrativa colonial, mas ainda assim o faz. Isso porque, como apresenta Batres (2019, p. 71) de modo geral, agora em seu texto, a transmissão da tradição colonialista não se dá apenas pelo trabalho de um único profissional.



Figura 36 - Crianças do povo Pueblo depois da catequização.
Foto: John Nicholas Choate. Fonte: <https://carlisleindian.historicalsociety.com/images>

Existe um “sistema político institucional” que opera para que isso ocorra: os ministérios públicos da educação e cultura de um país, os currículos escolares, os planos e programas de estudos universitários, os materiais educativos e, em especial, a formação de professores. Portanto, sua professora, responsável por cristalizar na musicista essa dura memória sobre a prática colonialista educacional e que, aqui, interpreto também enquanto historicista, é só um dos muitos exemplos de transmissão colonial.

Isto posto, assimilamos que o processo histórico calca-se na ação educacional para existir. Na mesma medida em que a educação não se desvencilha de modo algum de uma prática histórica que, portanto, necessita definir uma identificação com algum passado que se pretende intencionar naquele presente. A professora de Ethel, apenas respondeu a uma educação que a ela também foi transmitida, educando seus alunos, por meio de uma tradição que na verdade não a pertence.

Dois apuros surgem, no entanto, ao educador que identifica-se com a tradição do vencedor. O primeiro, é que na ilusão de que se está construindo a memória de um aprendizado significativo e transformador, ensina ao outro, e a si mesmo, a esquecer-se. E por essa razão, o segundo - igualmente cruel - consiste no desaparecimento de todo o passado de luta e resistência que não consegue encontrar-se no presente de seus sucessores, porque estes, ensinados a esquecer, agora não mais existem.



Figura 37 - Caçar pulgas.

Fonte: <https://blog.cobasi.com.br/wp-content/uploads/2020/10/pulga-em-cachorro.png>

5 sobre o contrapelar: preciso te procurar

I

Por isso o materialismo histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2012, p. 13)²⁰.



Depois de aplicar um anti pulgas, ainda que a propaganda do produto prometa resultado imediato e especialistas não recomendem a prática, não basta esperar que os parasitas pulem enfileirados, um por um: você deve caçá-los. A tarefa não é simples. Seu cachorrinho irá se mexer, resmungar e pode até te morder. Por parte das pulgas, ainda que lentas, elas farão questão de se esconder, evitando a todo custo seu fim. Para poder achá-las, é necessário acalmar o animal, prometé-lo alguns petiscos e bem devagar, com um pente fino e com muito cuidado, escová-lo a contrapelo. Somente contra a direção do pêlo é que se abrirão os espaços necessários para enxergar com nitidez onde escondem-se as pulgas que estão a causar tanta coceira em seu bichinho.

A transmissão da tradição historicista, fazendo o presente esquecer-se de si ao mesmo tempo que desaparece com o passado, não cessa com um simples antipulgas. Para interromper esse processo educacional, é necessário fazer uma história que observe atentamente a abertura de novos espaços, não antes vistos a olho nu, na esperança de ali encontrar aquilo que estava escondido. Eis o historiador benjaminiano: um caçador de pulgas.

Para Michael Löwy (2005, p. 74), a história a contrapelo benjaminiana pode ser analisada a partir de dois caminhos. Pelo campo histórico e/ou político:

- a) histórico: trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos (...).
- b) político (atual): a revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, “o sentido da história”, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente.

Deste modo, a história a contrapelo - histórica - busca identificar-se com aqueles que lutaram e resistiram à serem designados para baixo, tendo os vencidos, enquanto objeto de empatia. Bem como, opondo-se a versão oficial da história, esperar o encontro com a narrativa não apenas daqueles que foram recalçados e desprezados pela História, mas também os propositalmente esquecidos.

Já de forma a atuar politicamente no presente, a história a contrapelo visa interromper o fluxo dessa tradição que guia a humanidade à barbárie através de um tempo homogêneo e vazio. De modo a distanciar-se da história hegemônica, nada contracorrente e ainda intenciona paralisar seu fluxo. Benjamin considera essa interrupção papel fundamental para a transformação do presente e necessária para garantir que haverá um futuro à humanidade:

Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência. (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 94).



Figura 39 - Foto turística no fim da linha de trem para Auschwitz-Birkenau (2018).
Fonte: <https://www.abc.net.au/news/2019-03-21/auschwitz-museum-urges-people-to-stop-balancing-on-train-tracks/10923408>



Figura 38 - Fim da linha de trem para Auschwitz-Birkenau (1940-1945). Foto: Stanislaw Mucha.
Fonte: <https://pt.aleteia.org/2018/11/07/quer-ver-como-era-auschwitz-de-verdade/>

A história a contrapelo procura a cesura do tempo. Interrompe a transmissão de identificação com o vencedor, do progresso evolucionista, da perpetuação dos ideais de um passado reacionário no presente e, acima de tudo, interrompe o esquecer. Ao passo que, puxa também, os freios de emergência da locomotiva do sistema capitalista.

Na época de Benjamin, a discussão acerca das conexões entre o modo de vida capitalista e o esgotamento dos recursos naturais, juntamente com a crise climática, ainda engatinhava. Mas o medo, agora para nós muito próximo, da extinção da humanidade que viaja nesta locomotiva, foi, de alguma forma, antecipado pela urgência de interrupção a qual clama o autor. Deste modo, a história a contrapelo é também uma forma drástica de oposição ao capitalismo e a todas as ideologias que de alguma forma, contemplam esse sistema de esgotamento, como o liberalismo e a social democracia. Portanto, enxerga no marxismo e em um revolucionário materialismo histórico dialético, o plano metodológico para que essa interrupção de fato se dê.



Sendo Benjamin um pensador muito mais heterodoxo, e por isso, mais radical do que seus colegas materialistas, pensava, juntamente com o marxismo, outras duas teorias: o messianismo judaico e o romantismo alemão. Assim, “utilizava a nostalgia romântica do passado como método revolucionário de crítica do presente” e “salvação messiânica” (LÖWY, 2005, p. 15, 17). Seu pensamento materialista histórico, portanto, era tal como uma imagem dialética, concebida especialmente para aquele presente e profundamente original, ainda que advinda de três perspectivas que a princípio soassem incompatíveis.

Tal materialismo histórico dialético, embebido dessas referências, portanto, teria a difícil tarefa de parar com a transmissão historicista através da história a contrapelo. No entanto, como de fato opor-se a uma ação histórica educacional que é universal e hegemônica, e opera através de um sistema político institucional utilizador de estratégias educacionais descritivas, lineares, pasteurizadas e celebrativas?

Ainda que seja complicado (e ninguém disse que procurar por pulgas não seria), Löwy (2005, p. 131) explica que a esse tempo historicista “de progresso, “feito à imagem e semelhança do espaço,” reduzido a uma linha “absoluta, infinita,” Benjamin opõe o tempo da memória, o tempo da “rememoração orgânica,” que não é homogêneo.” O processo de lembrar, especialmente, seria a saída para a prática de uma contação de história a contrapelo e, portanto, o caminho para a interrupção da transmissão historicista e de seus ideais de barbárie.





Figura 40 - Queima de fogos na abertura da *Exposição do Mundo Português* (1940).
Foto: Mario Novais. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/albums/72157606234802424/page1>

II

A celebração ou apologia está empenhada em encobrir os momentos revolucionários do curso da história. Ela almeja intensamente a produção de uma continuidade, e dá importância apenas àqueles elementos da obra que já fazem parte da influência que ela exerceu. Escapam a ela os pontos nos quais a tradição se interrompe e, com isso, escapam-lhe as asperezas e saliências que oferecem um apoio àquele que pretende ir além. (BENJAMIN, 2009, p.516)²¹.

²¹Trecho retirado da *Passagens* (N, 9a, 5).

Para o historicismo, o jogo não é uma questão de participação. Arrogante e presunçoso, à ele a vitória deve sempre ser garantida e, por isso, assim eternamente o faz. Por outro lado, os bons perdedores - receptivos e reconhecedores dos méritos daqueles que os venceram - só existem em contos moralistas do “era uma vez”. Ninguém que é violentado, açoitado e reprimido pela derrota, celebra, em nome do jogo, a vitória de seu combatente.

Acima e abaixo. Entre o monumento Padrão dos Descobrimentos e a pessoa encontrada em Alfama, quem tem seu passado celebrado no presente? E quem tem sua história ainda mais fundo enterrada a cada presente que não se reconhece como presente intencionado por ela?

Para Benjamin (2005, p. 65), obviamente, a comemoração é exercida para aquele que venceu e ainda vence. A fim de agradecer as figuras do passado pelas grandes conquistas realizadas, os herdeiros da tradição dos vencedores celebram as vidas e carreiras de seus antecessores, por meio de um “cortejo de triunfo” que os conduz (a marcharem) por cima dos que jazem por terra”.

A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais (...). Sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas, também, à corveia sem nome de seus contemporâneos. Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. (BENJAMIN, 2005, p. 70).

Os bens culturais, segundo a tese VII de Walter Benjamin, são conduzidos pelos contemporâneos empáticos da tradição vencedora acima das vítimas de sua barbárie. Deste modo, o monumento do Padrão dos Descobrimentos, ainda que historicamente e espacialmente distante do corpo enterrado, navega por cima deste e em um mar de cadáveres de suas vítimas. E assim o faz, por responsabilidade dessa “corveia sem nome,” que perpetua a transmissão dos ideais vencedores e, assim, celebra a garantia de sua vitória eterna. Lê-se, por corvéia sem nome, o transmissor, o historiador, o professor. Aquele que ainda pertencente à classe oprimida, identifica-se afetivamente com a tradição hegemônica e, sem perceber, carrega a celebração de uma tradição que o silencia e enterra.

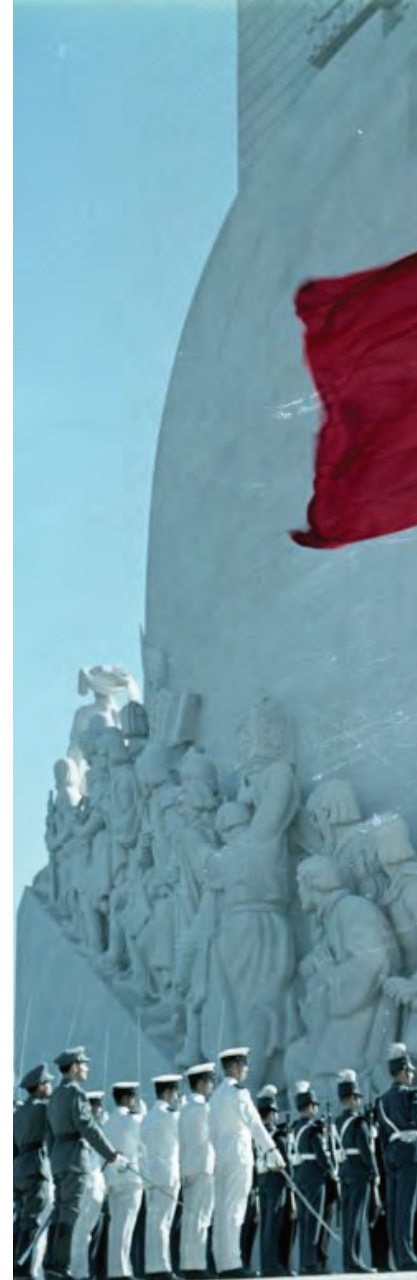




Figura 41 - Comemorações henriquinas - reconstrução do Padrão dos Descobrimentos (1960), pormenor
Foto: Amadeu Ferrari. Fonte: <https://padrãodosdescobrimentos.pt/galeria/comemoracoes-henriquinas/>

Essa celebração, por sua vez, apresenta-se vazia. Isso porque glorifica as maiores atrocidades dos vencedores, marchando sobre a brutal indiferença às dores de suas vítimas. Uma celebração condensada em um documento da cultura hegemônica é incapaz de arrancar da contemporaneidade “a transmissão da tradição ao conformismo” (BENJAMIN, 2005, p. 65). Deste modo, a comemoração dos vencedores torna-se um dos maiores atos educacionais do esquecer e desaparecer, pois impede qualquer chance de liberdade aos vencidos da vez.

Porém, há na história a contrapelo uma oportunidade de oposição à comemoração dos vencidos e, assim sendo, ao impedimento de uma tradição do esquecer. Uma possível brecha para a realização de uma *autêntica perspectiva histórica* e, portanto, à prática de oposição da ação histórica de glorificação do vencedor:



Figura 42 - *Padrão dos Descobrimentos* (1940), pormenor
Foto: Mario Novais. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/11582612263>

{Exemplo de autêntica perspectiva histórica :
Aos que virão a nascer [poema de Brecht].
Esperamos dos que virão a nascer
não o agradecimento pelas nossas vitórias,
mas a rememoração das nossas derrotas.}
Isto é consolação: a única consolação que pode existir
para aqueles que já não têm esperança de consolo.
(BENJAMIN, 2012, p. 186).



Figura 43 - *Barco encontrado nas escavações do Campo das Cebolas*, em Alfama (2016), pormenor
Foto: Diário de Notícias PT. Fonte: <https://www.dn.pt/sociedade/o-cais-e-o-barco-revelados-pelas-obras-no-campo-das-cebolas-5558991.html>

É com ajuda do belo trecho do poema de seu amigo Bertold Brecht, que Benjamin mostra o caminho para a realização desse outro fazer história, em oposição a transmissão pela comemoração. Em toda sua simplicidade e humildade, aquele que luta e resiste, inconsolável pela vida de sobrevivente, não pede aos que virão a nascer por homenagens de suas conquistas, mas sim que se lembrem de suas derrotas para que elas não mais ocorram no futuro que virá. Portanto, encontra-se aqui a principal tarefa dos que identificam-se com os que resistem: lembrar.

Jeanne Marie Gagnebin propõe, desta forma, uma distinção entre a atividade de comemoração e a de rememoração. “Firmada nas celebrações de Estado, com paradas e bandeiras,” a atividade de comemoração é uma ação vazia, que “desliza perigosamente para o religioso” (GAGNEBIN, 2009, p. 55), e conseqüentemente pertence aos vencedores. Já a rememoração “abre-se aos brancos, aos buracos, aos esquecidos, ao recalcado (...), aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras.”

Logo, se o Padrão dos Descobrimentos é a celebração e registro da barbárie, o corpo encontrado não tão distante do monumento - sem nome, sem história, sem imagem - é o rastro, a ruína dessa barbárie. E, por assim ser, é o foco da história a contrapelo, que deve a essa pessoa, o direito a sua rememoração.

Aquele historiador, educador das grandes conquistas, celebrador de uma tradição vazia e violenta, confronta-se agora, com a figura de um educador, historiador e artista que é o narrador benjaminiano, “muito mais humilde, bem menos triunfante” (GAGNEBIN, 2009, p. 55), que busca, sobretudo, colecionar o vestígio. Segundo a autora:

Esse narrador sucateiro não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação (...). O narrador e historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo - principalmente - quando não conhecemos nem seu nome nem sentido. (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

6 sobre o lembrar: a gente não gosta de lembrar



Figura 44 - Horizonte para o Oceano Atlântico no Padrão dos Descobrimentos, em Belém, Lisboa.(2022) Foto: Frame de tela do aplicativo Google Maps. Fonte: Acervo pessoal

Figura 45 - Horizonte para o Oceano Atlântico na zona portuária próximo ao Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, Brasil (2022).
Foto: Frame de tela do aplicativo Google Maps. Fonte: Acervo pessoal

I

Nem ao menos sei o nome do sítio arqueológico em que foi encontrada. Talvez a especulação mais assertiva fosse o Campo das Cebolas. Presumo, assim, que encontraram seu corpo entre as ruínas de um forte do século XVIII e artefatos multiculturais da China, Itália, Índia e de tantos outros lugares. Uma mulher de *algum* lugar da imensa África, que viveu durante *algum* período da colonização, que foi encontrada em *algum* momento da década 2010, em *algum* campo arqueológico da região de Alfama, em Lisboa. Esses possíveis vestígios de sua história só chegariam até mim através da série documental *Rotas da escravidão* (2018) e desde então, nada mais pude encontrar a respeito de sua história. Apenas que, deixada para trás, restou a ela no presente, um passado repleto de lacunas, envolto em “*alguns*”.

O oceano Atlântico, ao passo que separa em um desenho triangular geográfico três continentes - Europa, África e América - é também a ponte responsável por uni-los nesses “*alguns*” de incertas lembranças. Foi por seu passado de travessia do esquecimento - ou como é popularmente conhecido, tráfico escravagista - que existem hoje, similaridades e repetições de muitas histórias cheias de vazios em cada parte distante que ele separa. É a vivência afro diaspórica que possibilita, por exemplo, à nossa imagem do corpo enterrado em Alfama atravessar esse oceano, no agora, em conexão com a outra ponta do triângulo: as Américas.

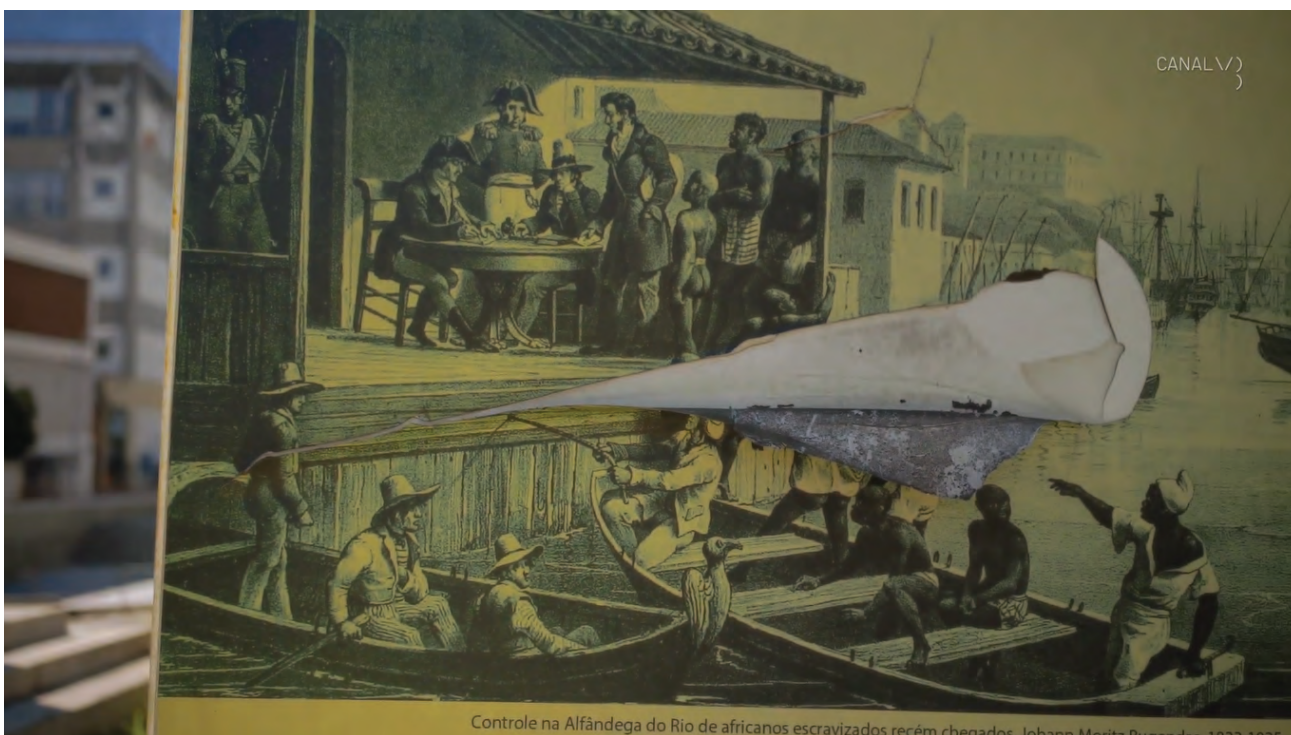


Figura 46 - Frame do vídeo *WHAT IS LEFT OF THE SUGAR CUBES?*, onde é possível ver o cartaz apresentando a história do Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, Brasil (2019). Fonte: https://site.videobrasil.org.br/pt/canalvb/video/2229613/Thierry_Oussou_21a_Bienal

II

Comissionado pela 21ª *Bienal de Arte Contemporânea Sesc_VideoBrasil*, o artista beninense Thierry Oussou, desenvolveu em sua estadia no Brasil um videodocumentário a respeito do trabalho de pesquisa em torno do Instituto dos Pretos Novos (IPN). A obra *WHAT IS LEFT OF THE SUGAR CUBES?* (2019), em livre tradução “O que resta dos cubos de açúcar?”, configura parte de uma importante imagem para o historiador benjaminiano: aquilo que restou.

Especulam-se que houveram no Cais do Valongo, na cidade do Rio de Janeiro, entre os séculos XVIII e XIX, de 30 a 40 mil escravizados²² recém-chegados enterrados em um espaço denominado Cemitério dos Pretos Novos. Hoje, as 28 ossadas encontradas pelo Instituto dos Pretos Novos, apanham o abandonado e começam a traçar um esboço para a construção de uma outra memória desse passado.

²²Informação encontrada no livro *A flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro* (2017) de Júlio César Pereira.

O trabalho de Oussou detém-se, desta forma, na coleta visual arqueológica desses restos do processo colonial. Encontrando na matéria fóssil das vítimas da cana-de-açúcar, do ouro, do café, e de tantas outras matérias, o resquício óbvio desse período colonial no presente e, também, o princípio da ação de lembrar. É por meio das imagens desses poucos rastros, que o artista questiona, com a ajuda de relatos dos trabalhadores do IPN, o que possui o direito à preservação no Brasil.

As fortes imagens das ossadas são retratadas pelo artista, ainda que duras de serem vistas. São expostas menos em um olhar científico e mais para explicitude do estado de deterioração desses corpos no presente e, logo, da precariedade em torno do apoio governamental à pesquisa de memória envolvendo esses mortos. Essa história, recalcada no presente enquanto ruína, faz-se prova da dificuldade de trabalhos como os dos profissionais do IPN e, conseqüentemente, da difícil tarefa de todos aqueles que têm o compromisso de ensinar e fazer lembrar aquilo que fora descartado e propositalmente esquecido.



Figura 47 - Escavação no Campo das Cebolas (2016), pormenor. Fonte: <https://observador.pt/2016/05/21/campo-das-cebolas-ir-buscar-o-carro-ao-parque-por-uma-escadaria-pombalina/>

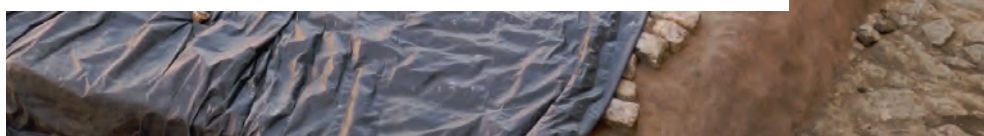


Figura 48 - Frame do vídeo WHAT IS LEFT OF THE SUGAR CUBES? (2019).
Fonte: https://site.videobrasil.org.br/pt/canalvb/video/2229613/Thierry_Oussou_21a_Bienal

A ação a contrapelo mostra-se, desta forma, não apenas como um ato *contra a concorrente* do sentido hegemônico e historicista, mas também, em sua impossibilidade de mover-se para trás. Recebendo uma imensa força contrária do fluxo de um rio, o narrador benjaminiano é impedido de voltar àquilo que se diz ter ficado para trás e que não se quer que volte. Fazendo perceber claramente qual passado tem direito à comemoração e permanência na superfície e qual passado é destinado ao subsolo da História.

Dentro deste pensamento, sobre conservação e histórias que não têm permissão para serem lembradas, é que o artista relaciona - em um corte seco e abrupto - o trabalho dos pesquisadores do IPN, com uma outra imagem de precariedade do patrimônio brasileiro: as ruínas do prédio do Museu Nacional - UFRJ, após seu incêndio em 2018.

Abaixo e abaixo. De um lado desse subsolo da História, vemos pessoas que, outrora, carregavam um universo inteiro de subjetividade enquanto pedaços de ossos e resquícios no presente de uma barbárie responsável por findá-las. De outro, nos deparamos com o representante institucional da ação do lembrar, o guardião das coisas todas da memória, o Museu, agora em processo de fossilização, transformando-se no resto, naquilo que sobrou da ação do rememorar em nosso país. Com um tom assustadoramente pessimista, a relação entre essas sobras parece apontar para a impossibilidade do fazer do narrador benjaminiano.



Figura 49 - Escombros e trabalho de resgate dentro do prédio do Museu Nacional, Rio de Janeiro (2019).
Fonte: https://site.videobrasil.org.br/pt/canalvb/video/2229613/Thierry_Oussou_21a_Bienal



Figura 50 - Frame do vídeo WHAT IS LEFT OF THE SUGAR CUBES?, Cais do Valongo (2019).
Fonte: https://site.videobrasil.org.br/pt/canalvb/video/2229613/Thierry_Oussou_21a_Bienal

III

Em uma aula sobre arte ameríndia, discutia com meus alunos do 3º ano do Ensino Fundamental, a respeito de uma terra bem comprida que hoje conhecemos como nossa casa, mas que outrora era chamada Pindorama. Apresentando um paralelo estatístico com a quantidade de diversidade de etnias indígenas que existia há um bom tempo atrás (antes da colonização), com a quantidade que existe no presente, comecei a perguntá-las se sabiam o que poderia ter ocorrido para os números drasticamente diminuírem. Responderam-me que europeus haviam invadido essas terras e que talvez as guerras entre eles, fossem responsáveis pela baixa dos números apresentados. Partindo disso, decidi fazer outra pergunta às crianças, perguntei: O que vocês sabem sobre escravidão?

Os rostos engajados, murcharam. Os olhares participativos, desviaram-se de mim. Um silêncio pairou na classe. Percebi que conheciam essa palavra e um pouco de seu significado, por isso, mantive minha pergunta e aguardei por alguma resposta. A aluna, Leide (9), então, decidiu quebrar o silêncio dizendo: “Ah professora, nem me fale! Não quero nem entrar nesse assunto! É muito triste.” E foi completada por sua colega Giovanna (9) “É que maltratavam muito os índios e os negros. A gente não gosta de lembrar.”

Não quero entrar nesse assunto, a gente não gosta de lembrar.

As falas de Leide e Giovanna apresentam uma outra dificuldade da prática a contrapelo: a dor do lembrar.

O trabalho de rememoração não encontra percalços para existir apenas devido ações estruturais e políticas, mostra-se também impedido porque ninguém deseja lembrá-lo. Pensemos que, apesar da dificuldade para coletá-lo, quando esse passado é finalmente em parte recuperado e, por isso, intenciona ver-se no presente, como de fato contá-lo? Como contar sobre um trauma que preferíamos que nunca tivesse existido? Como ouvir algo que gostaríamos de nunca ter lembrado? Ou melhor, como narrar aquilo que é, na realidade, inenarrável?

Posto que o processo histórico é necessariamente empático, não é de se espantar a dor das crianças ao tratar de um assunto que, de fato, como disseram as alunas, é triste e carrega muito sofrimento. É difícil ouvir histórias como essas pois, tal como a figura do *Anjo da História* de Walter Benjamin:

O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado.(...) Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. (BENJAMIN, 2005, p. 87).

É por empatia aos destroços, que de alguma forma, as crianças sofrem com a percepção de que não poderão voltar para salvá-los de tamanho horror. Agora neste presente, estão imóveis a observar o passado que não tem volta, com a certeza de que nada do que façam despertará esses mortos ou impedirá suas tragédias. A escuta sobre a barbárie apresenta-se enquanto um processo de entristecimento, ainda mais quando sente que não há ação no presente que possa salvá-la.

No entanto, narrar ao próximo as histórias esquecidas - ainda que duras - e escutá-las, são ações que se apresentam fundamentais como a única saída para a quebra da transmissão do esquecimento. O passado de identificação afetiva com o vencido é, deste modo, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2013, p. 106), "aquilo que nunca conseguiremos realmente dizer e, por isso mesmo, aquilo que nos proíbe de nos calarmos ou de nos esquecermos."

Essa ação paradoxal - de rememoração benjaminiana - embora mostrando uma angústia frente ao passado, ainda é uma ação dialética (e materialista histórica). Por este motivo, não compreende o passado enquanto finalizado e datado, tal como a narrativa historicista, mas sim em constante transformação. Dessa forma, não cabe mais a esse passado mover-se sozinho para operar sua própria mudança. São os herdeiros de sua tradição no presente (em seu futuro) que ressignificam esse passado no agora. Em outras palavras, mesmo imobilizados pela tempestade que sopra, ainda que não gostando de lembrar, os que contam e ouvem a história a contrapelo, reconhecem nas lutas de resistência daqueles que os antecederam a oportunidade de transformar suas vidas no presente, ao passo que intencionam, de alguma forma, honrar essas almas perdidas. A rememoração, portanto, é uma ação que apresenta várias dificuldades para acontecer, mas sua prática é fundamental para "puxar os freios de emergência."

Deste modo, a prática a contrapelo faz-se difícil porque trabalha com o que restou; impossibilitada de preencher as lacunas do esquecimento, espera fazer alguma diferença no presente com o pouco que consegue apreender das vidas que foram perdidas. Também, é impelida por uma força hegemônica constante (sistema político institucional) que teme a narração daquilo que, aos vencedores, precisa desaparecer. Por fim, porque o processo de lembrar dói na alma, já que não consegue comemorar um passado de tanta violência e teme não ser capaz de salvar o que passou. Mas como já dito, a rememoração é uma ação que apesar de, deve ser feita "por amor ao passado e a seus sofrimentos esquecidos (...), mas igualmente, de maneira ainda mais perigosa, por amor ao presente e a à sua necessária transformação." (GAGNEBIN, 2013, p. 104)



Figura 51 - Frame do vídeo *WHAT IS LEFT OF THE SUGAR CUBES?*, pormenor do Cais do Valongo (2019).
 Fonte: https://site.videobrasil.org.br/pt/canalvb/video/2229613/Thierry_Oussou_21a_Bienal



Figura 52 - Trabalhadores no sítio arqueológico do Campo das cebolas.
 Fonte: Frame do filme *Rotas da escravidão* (2018)

IV

De volta ao trabalho de Thierry Oussou, a relação apresentada pelo artista entre as ossadas do Cemitério dos Pretos Novos e as ruínas do Museu Nacional, ainda que denuncie a situação precária e de impossibilidade da preservação do patrimônio no Brasil, é capaz de fornecer também instrumentos para assegurar a ação do lembrar para além de sua tristeza e, assim, fazer imaginar a transformação do presente. Nesses momentos difíceis e sem saída para a ação do narrador empático ao vencido, Walter Benjamin defende uma “organização do pessimismo”²³:

²³O termo é emprestado do membro do grupo surrealista Pierre Naville, e pode ser visto em seu trabalho *A revolução e os intelectuais* (1928).

Uma história que assim o instrui (com o objetivo de adquirir uma alta opinião a respeito de suas próprias forças) não o entristece; ao contrário, ela lhe fornece armas. (BENJAMIN, 2009, p. 523)

WHAT IS LEFT OF THE SUGAR CUBES?, assim como o trabalho desenvolvido por todos os relacionáveis ao Instituto dos Pretos Novos e também aos (re)construtores do Museu Nacional, são produções que, mesmo explicitando a dureza em sucatear aquilo que sobrou, produzem armas para os vencidos lutarem a guerra de classes no presente. Apesar dessa imagem explicitar a violência, ela figura nesse cenário também o equivalente a ferramenta²⁴. Apresentando-se como uma oportunidade de enxergar esse trabalho tão difícil do narrador, com o olhar da esperança de que a educação de uma história a contrapelo possibilitará não uma angústia paralisante, mas o exercício de imaginar a mudança e o ímpeto para que essa transformação aconteça. Portanto, movimentando dialeticamente a dor da lembrança em ação para o/no presente.

Frente a isso, o artista explora especialmente a ação a contrapelo, quando em dado momento do vídeo, dá-se foco a um fóssil completo articulado descoberto no Cemitério dos Pretos Novos.

²⁴“A arte, meus amigos, não é um espelho do mundo, e sim, uma ferramenta para consertá-lo”. Frase atribuída ao poeta russo Maiakovsky.

Como toda ação de coleta de lembranças de um passado apagado, a história desse corpo no presente figurava uma série de especulações, cercan-do-se de vários alguns e talvez. Como é possível ler descrito em uma matéria realizada pela National Geographic:

Negra, foi capturada e escravizada em algum lugar da África, prova-velmente na Costa Ocidental, e trazida ao Brasil no início do século 19, quando tinha entre 20 e 25 anos. (...) Fragilizada pela longa viagem (...) chegou ao Brasil quase morta. Talvez tenha passado alguns dias no lazareto, onde os escravos desembarcados com algum tipo de doença faziam quarentena. Talvez tenha sido levada direto para o seu destino final, o Cemitério dos Pretos Novos. (VILELA, 2018).



Figura 53 - Frame do vídeo *WHAT IS LEFT OF THE SUGAR CUBES?*, pormenor mão de Bakhita (2019).
Fonte: https://site.videobrasil.org.br/pt/canalvb/video/2229613/Thierry_Oussou_21a_Bienal

Foi assumindo os vazios existentes e tentando instaurar uma possível nova história para o corpo, sem essa descrição de morte do trecho acima, que o artista direciona a história desse corpo para uma ação realizada no presente: sua nomeação póstuma. A ossada, agora não apenas uma ossada, passa a levar um nome, tornando-se no presente Josefina Bakhita - nome da primeira santa negra canonizada, padroeira dos escravizados, que em árabe, significa “bem aventurada”. Essa ação de nomeação, segundo a pesquisadora Simone Pondé Vassallo²⁵, conota um sentido mais profundo para a memória dessa ossada:

Para os próprios membros da equipe arqueológica, Bakhita não é apenas uma ossada inerte, ela é dotada de agência. Ela muda os rumos da pesquisa arqueológica e do próprio instituto, ao mesmo tempo em que “grita” para os visitantes todos os horrores que ocorreram ali. Personificada, Bakhita tem nome, sexo, idade, voz, religião e capacidade de ação. (VASSALO, 2018, p. 55).

Quando, em seu trabalho, Oussou explicita o ato de nomeação do corpo, demonstra que a rememoração não se faz apenas através de um traçado puramente científico e arqueológico de sua história. O lembrar é empático e, por isso, também denota carinho e amor pelas vidas perdidas dessas pessoas. Infelizmente, jamais saberemos fatos substanciais sobre essa mulher: de como era o lugar de onde vinha, o que a fazia rir, ou até mesmo seu verdadeiro nome. No entanto, chamá-la de Bakhita no presente é *a única consolação que pode existir para aqueles que já não têm esperança de consolo*.

Será justamente a nomeação de Bakhita, o princípio da ação de rememoração para/com sua história e, portanto, um exemplo de como dá-se a narração a contrapelo. É este ato que abre a possibilidade de conferi-la não apenas o lamento de sua morte, mas a chance de uma nova vida no presente. Agora, como Bakhita, respira sob a terra através dos estudos em torno de sua vida, que não só contribuem para denunciar “todos os horrores que aconteceram naquele local” (VASSALO, 2018, p. 55), mas também transforma a vida dos *herdeiros* do que restou dos cubos de açúcar.

²⁵Simone Pondé Vassallo é professora adjunta do Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF)



Figura 54 - Frame do vídeo *WHAT IS LEFT OF THE SUGAR CUBES?* (2019).
Fonte: https://site.videobrasil.org.br/pt/canalvb/video/2229613/Thierry_Oussou_21a_Bienal

Essa ação de rememoração da história de Bakhita - por meio do trabalho arqueológico dos pesquisadores do Instituto e também do videodocumentário do artista Thierry Oussou - constrói ferramentas educacionais para que a classe herdeira de todos os enterrados possa se ver no presente intencionada por esse passado, de modo a atuar dando continuidade à luta de seus ancestrais e impedindo a locomotiva violenta do esquecimento, que persiste em querer designá-los abaixo e, assim, enterrar ainda mais ao fundo os mortos.

É assumindo um compromisso com os vestígios do que sobrou do colonialismo, que a obra de Oussou suscita também uma responsabilidade ética com a memória do passado e, deste modo, com as vítimas do processo colonial. Quando apresenta Bakhita - viva na superfície do agora - o faz por carinho e afeto a sua história. Mas para além disso, busca, dentro do possível, fazer jus a sua vida perdida, mexendo com sua história violenta para a construção de um presente livre.

Compreendemos não ser possível salvar sua alma do passado que a aprisionou, mas quem sabe, na narração de sua história a contrapelo, exista a oportunidade de concretizar no presente aquilo que o passado não conseguiu. Ou, de forma ainda mais radical, praticar uma história não apenas sobre esses mortos, mas para a salvação desses mortos.

V

A travessia do Atlântico se instaura mais uma vez.

A princípio, gritam-se as semelhanças entre a pessoa desenterrada em Alfama e Bakhita: negras africanas capturadas, resistentes de um regime, mortas pela barbárie, enterradas sem direito ao luto, enterradas sem direito a um nome. Talvez, bastassem esses pontos conectivos para justificar a entrada de Bakhita na vida dessa outra mulher encontrada na distância de um oceano. Porém, ao tratar daquilo que foi esquecido, quem sabe seja melhor relacioná-las, sobretudo, em suas diferenças; naquilo que há na história de uma e que não se consegue encontrar na outra.

Assim, vemos Bakhita como convidada a viver no presente pela ação inventiva de sua nomeação póstuma. Ainda que morta, recebe no agora o direito daquilo que em vida lhe foi negado, o direito a um nome, sexo, idade, voz, religião e capacidade de ação. Já na ossada encontrada em Portugal, apenas uma pincelada de “alguns e talvez” de sua história não dá conta daquilo que sua presença torna explícito no presente. O que encontramos nela, além de seus vazios, é um grande dilema ético envolvendo aquele que pretende contar sua história e o modo com o qual, respeitosamente, essa história pode ser contada.

Nesse momento, devemos nos perguntar: estaria a pessoa encontrada condenada a ter sua trajetória para sempre perdida? E se lembrada, tal como aqui faço, contada em pedaços a partir de sua morte e da barbárie de sua vida; negligenciando sua subjetividade? Existe chance de reparação e justiça no presente quando a reduzimos em palavras como corpo; ossada; fóssil?



Figura 55 - Frame do vídeo *WHAT IS LEFT OF THE SUGAR CUBES?*, pormenor de Bakhita (2019).
Fonte: https://site.videobrasil.org.br/pt/canalvb/video/2229613/Thierry_Oussou_21a_Bienal

Figura 56 - Pessoa encontrada em escavação no sítio arqueológico do Campo das cebolas. Fonte: Frame do filme *Rotas da escravidão* (2018).

7 sobre o reparar: em busca de uma ética para seu passado

Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer. (BENJAMIN, 2012, p. 11)²⁶.

²⁶Trecho retirado da tese VI.



Figura 57 - Membros das ossadas encontradas no Cemitério dos Pretos Novos setorizados em caixas (1996).
Fonte: <https://pretosnovos.com.br/museu-memorial/cemiterio-dos-pretos-novos/>



Figura 58 - Reconstrução caravela na Exposição do Mundo Português (1940) Foto: Mario Novais.
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/albums/72157606234802424/>

A prática da rememoração, enquanto oposição à comemoração historicista, busca a construção de uma história que não idealiza de forma glorificante um passado que nunca existiu. A prática a contrapelo é uma ação para retomar a memória esquecida e, sobretudo, salvaguardar os mortos. Mas como contar uma história que entende que deve “convidar os defuntos à mesa”²⁷, sem que isso expanda ainda mais o esquecimento ao qual já se encontram? Ou que perpetue, no presente, as violências às quais aquelas pessoas foram submetidas ao longo de suas vidas?

Na tentativa de traçar trajetórias responsáveis para essas dúvidas, é preciso buscar uma prática de narração que seja ética. Um contar e educar que, de alguma forma, impeça a perpetuação da vitória do *inimigo* (classe dominante e seus ideais de esquecimento e desaparecimento), ao mesmo tempo que intencione uma segurança para os mortos e, quem sabe (de forma mais esperançosa), sua redenção no presente.

²⁷Em qualquer época, os vivos descobrem-se no meio-dia da história. Espera-se deles que preparem um banquete para o passado. O historiador é o arauto que convida os defuntos à mesa. Trecho visto no livro das Passagens (BENJAMIN. 2009, p. 523).

Saidiya Hartman, escritora estadunidense e professora de literatura, aborda em seu texto *Vênus em dois atos* (2008) questões sobre a ética do lembrar. Através da ausência de informações sobre o passado de duas personagens escravizadas assassinadas, a autora evidencia a “escassez de narrativas africanas sobre o cativo” e como a escravização exacerba a pressão e a gravidade de tais questões, nos perguntando:

Quais são os protocolos e limites que moldam as narrativas escritas como contra-História, uma aspiração que não é um profilático contra os riscos decorrentes ao reiterar discursos violentos e representar novamente rituais de tortura? (HARTMAN, 2020, p. 18).

Partindo disso, busca outro tipo de produção de narrativas históricas da escravização, que muito assemelham-se (ainda que não sendo referenciado) à feitura do narrador sucateiro benjaminiano. “Uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito. É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo.” (HARTMAN, 2020, p.30). Uma história, podemos assim dizer, que compreende que os mortos não estão a salvo quando seu passado é envolto em esquecimento.

As Gentes



Figura 59 - obra *História Natural?, pormenor*, (2016), de Rosana Paulino. Técnica mista sobre papel. 28,5 x 38,0 cm.
Fonte: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf

II

Por qual nome gostaria de ser chamada? Quais amores carregou ao longo de sua vida? Como era seu rosto quando sorria? Poderíamos imaginar as mais inventivas respostas para essas perguntas, tendo a imagem da ossada de Alfama em nossas mentes. No entanto, também poderíamos trazer estas mesmas questões a todos os outros fósseis não identificados, todos aqueles que os olhos são cobertos por tarjas, todos os sem rosto no presente. Perguntas como essas devem ser sempre feitas a se tratar da rememoração do passado de alguém, isso pois a “subjetividade é parte integral do evento e de qualquer descrição satisfatória dele.” (TROUILLOT, 2016, p. 55). Mas como o fazer? Como narrar quando os rastros de suas identidades foram apagados e não há mais como encontrá-los? Por que correr o risco de “sujeitar os mortos a novos perigos e a uma segunda ordem de violência?” (HARTMAN, 2020, p. 19).



Figura 60 - Pessoa encontrada em escavação no sítio arqueológico do Campo das cebolas.
Fonte: Frame do filme *Rotas da escravidão* (2018)

A fotografia desse corpo desenterrado existe guardada em algum lugar. Pode-se encontrá-la no documentário *Rotas da Escravidão* (onde a conheci), em alguma página muito longínqua da internet ou até mesmo nos registros fichados dos achados arqueológicos do Campo das Cebolas. Essa imagem existe sim em algum lugar, mas não aqui. Este trabalho não é um dos espaços em que se possa vê-la. Essa omissão é uma escolha ética, baseada em algumas outras perguntas, como: Que direito tenho - ao reviver sua existência nesse presente, evocando-a a todo instante enquanto “corpo e ossos,” associando-a à barbárie responsável por matá-la - de apresentar como sua única representação imagética, este seu estado atual de fossilização? Se não sou capaz de reduzir qualquer antepassado meu a imagem de seus ossos, porque o faria com alguém cuja a história me identifico afetivamente?

Impossibilitada de dar a ela um nome e sabendo das dificuldades da realização da ação a contrapelo, sinto que a única forma de preservar algum tipo de segurança à sua história, tentando ao máximo não reencenar a violência que sofrera em vida, seja a não exposição de sua imagem neste trabalho. Ainda que esta ação soe como mais um silêncio para sua história, a apresento, como pontua Hartman, enquanto uma “contenção narrativa” e “recusa em preencher as lacunas e dar fechamento” (HARTMAN, 2020, p. 29) a certas histórias. Em seu lugar, insiro uma outra imagem que não a de seu retrato.



III

Essas figuras sem rosto, da artista visual paulistana Rosana Paulino (1967) estão aqui presentes não porque melhor representam a figura em Alfama, mas sim porque explicitam visualmente a impossibilidade de sua representação digna no presente.



Figura 61 (esquerda acima) - *Paraíso Tropical* (2017), pormenor. Obra de Rosana Paulino. Impressão digital sobre papel, linoleogravura e colagem..48.5 x 33 cm. Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/wp-content/uploads/2019/04/S%C3%ADtio-Exp-AV-Folha-de-Sala-PT_preview.pdf

Figura 62 (direita acima) e **Figura 63** (centralizada abaixo) - *Atlântico Vermelho* (2017), pormenores. Impressão digital sobre tecido, recorte, acrílica e costura. 127 x 110 cm. Fonte: https://padraodosdescobrimentos.pt/wp-content/uploads/2019/04/S%C3%ADtio-Exp-AV-Folha-de-Sala-PT_preview.pdf



Figura 64 - *Paraíso Tropical* (2017), obra de Rosana Paulino.
Impressão digital sobre papel, linoleogravura e colagem. 48.5 × 33 cm.
Fonte: https://miro.medium.com/max/1842/1*fD0nJvTOu1rVyz-z51iHIQ.jpeg

Os pormenores dos trabalhos *¿História natural?* (2016), *Paraíso Tropical* (2017) e *Atlântico Vermelho* (2017) aqui presentes, contêm imagens apropriadas²⁸ pela artista de mulheres negras e indígenas com um recorte do vazio no lugar de seus rostos. Na ausência de suas feições, a artista explicita a condição de “não pessoas” (informação verbal)²⁹ dessas figuras para o arquivo histórico. Com a impossibilidade àquele que vê de investigar quem foram essas pessoas e suas trajetórias de vidas, este recorte ao anonimato dos fotografados negam a particularidade de cada uma de suas histórias, apresentando para nós, aqui neste trabalho, exatamente qual seria o impasse do narrador a contrapelo: a dificuldade de rememoração daquele passado repleto por recortes negativados das subjetividades de seus agentes.

²⁸Segundo a artista Rosana Paulino, “as fotos usadas no trabalho são, em sua maioria, de cartões postais”. Fala para a publicação da Exposição Atlântico Vermelho no Padrão dos Descobrimentos. Disponível em: https://padraodos-descobrimientos.pt/wp-content/uploads/2019/04/S%C3%ADtio-Exp-AV-Folha-de-Sala-PT_preview.pdf.

²⁹Fala da artista Rosana Paulino para vídeo de divulgação da exposição Atlântico Vermelho. Disponível em: <https://vimeo.com/307066620>

Sem a chance de explorar quem foram os retratados, esse vazio de seus rostos fala a privação do direito de representação negra no presente e as lacunas da memória sobre as vidas dos escravizados. Já quando não há o completo vazio de seus rostos, seus espaços são preenchidos por azulejos portugueses ou estudos de botânica com crânios, que segundo a pesquisadora Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua (2018, p. 158), sugerem respectivamente “a presença portuguesa como invasora e responsável pela perda de suas identidades,” assim como “a necessidade da ciência de classificar e de hierarquizar o mundo (...)”

Paulino, portanto, nos apresenta nessas colagens de preenchimentos e lacunas a violência da não identidade e o questionamento acerca da ética do uso das imagens de arquivo que retratam as figuras racializadas. Sem seus rostos, como há de existir possibilidade para se contar suas histórias como de fato merecem? Como representá-las em sua completude de modo digno?

É similarmente ao embaraçamento de impossibilidade que traz Rosana Paulino, que Saidiya Hartman parte, assim como Benjamin, do pessimismo dessa ação para a inquietação, propondo uma narração que “excede as ficções da história.” (HARTMAN, 2020, p. 25). Uma narração que reconhece que não basta traçar uma contra-narrativa. Deve-se trabalhar em pensar seu formato. Para além de assumir a dor das vítimas esquecidas, saber que para minimamente respeitá-las, é preciso pensar em uma forma do contar que busque “liberar essas vidas das obscenas descrições que primeiro as apresentaram para nós.” (HARTMAN, 2020, p. 21):

Mas eu quero dizer mais do que isso. Eu quero fazer mais do que recontar a violência que depositou esses traços no arquivo (...) sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração. (HARTMAN, 2020, p. 15).



Figura 65 - *Sem título* (2017), obra de Rosana Paulino.
Impressão digital sobre tecido e costura. 29,0 × 58,0 cm.
Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/wp-content/uploads/2022/02/3-1.jpg>

IV

O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas?(...) um encontro secreto está marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma fraca força messiânica, à qual o passado tem pretensão. (BENJAMIN, 2005, p.48)³⁰.

³⁰Trecho retirado da Tese II.

O que esperam os mortos de seus sucessores na história? Para o narrador benjaminiano, os que já foram esperam dos que virão a rememoração. Com a intenção de frear a barbárie e continuar a lutar pelo fim da opressão no presente, lembremos das vidas dos que nos identificamos e das lutas que deles herdamos.

Benjamin pontua, no trecho acima da *Tese II*, uma outra missão esperada pelo passado, e que também deve corresponder a expectativa dos contadores de histórias no presente. Uma *fraca força messiânica* é depositada por este passado naquele que narra, com a intenção de que este não somente conte sobre uma história enterrada, mas de forma misteriosa e comprometidamente ética, o redima.

Para isso, esse passado das vítimas, intencionado em nosso presente, vislumbra a dialética e, portanto, precisam de nós, os que coletam suas histórias - os que a contrapelo da História buscam modificar o agora e garantir também que estes mortos estejam a salvo de novas violências. Cabendo então a rememoração estabelecer um pacto ético que exprima, ainda que minimamente, uma reparação através da memória à violência de suas histórias.

Todavia, esta é uma tarefa impossível. O Anjo da História sabe ser inexequível voltar para salvar esses mortos e recolher seus destroços e, enquanto narrador, também vê como impossível a representação dessas histórias que se apresentam vazias sem “preencher suas faltas e sufocar seus silêncios.” (GAGNEBIN, 2013, p.63). No entanto, essa impraticabilidade paralisante do contar sobre os oprimidos, pode ser o princípio da ação a contrapelo. A angústia que ela causa movimenta, paradoxalmente (narrar o inenarrável; possibilitar o impossível), a ação de contar histórias outras e, formalmente, também realizar uma história diferente da hegemônica que somos ensinados. Como defende Hartman:

A tarefa de escrever o impossível (não o fantástico ou o utópico, mas ‘histórias tornadas irreais e fantásticas’) tem como pré requisitos o acolhimento ao provável fracasso e a prontidão para aceitar o caráter contínuo, inacabado e provisório desse esforço, particularmente quando as disposições do poder ocluem o próprio objeto que desejamos resgatar. (HARTMAN, 2020, p.33).

É esse entendimento da narração a contrapelo enquanto esforço, assumindo seu *provável fracasso*, que abre caminhos para a criação de um outro formato do narrar. Narrar, deste modo, uma história que seja sobre os que estão abaixo e que se distancie, ao máximo, do modo historicista de narração. Uma história que afasta-se da descrição linear idealizada da barbárie responsável - por meio da prática opressiva do esquecimento - pela criação dos vazios. Dessa forma, com a *tarefa de escrever o impossível*, tal narração de *histórias tornadas irrealis e fantásticas*, talvez se faça a maneira mais ética de alcançar a salvação desse passado. Assim, como também diz Hartman:

A perda dá origem ao anseio e, nessas circunstâncias, não seria exagerado considerar as histórias como uma forma de compensação ou mesmo como reparações, talvez o único tipo que nós iremos receber. (HARTMAN, 2020, p. 17).

Por meio dos adentramentos do passado vencido em nossas vidas, percebemos o caráter *messiânico* da narração que, de alguma forma, procura redimir e salvaguardar esses mortos - para que não sofram com o desaparecimento e reencenação de suas dores no presente - ao mesmo tempo que garante aos seus sucessores, nós, uma existência em um futuro diferente; melhor.

Ainda que extremamente romântico e com tonalidade profética, a redenção messiânica na narração não apresenta-se como um esforço divino ou a espera de algo mágico - um salvador, que proporcione a salvação de todas as mazelas do mundo. Do oposto, a ação de narração não está na espera (até porque a espera leva ao curso da locomotiva para o desastre), mas justamente na sua execução interruptiva. Isso pois, nas palavras de Michael Löwy a respeito da *força messiânica*: “somos nós os Messias, cada geração possui uma parcela de poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la.” (LÖWY, 2005, p. 51). Está depositado, então, na produção de *histórias irrealis e fantásticas* - prática de uma rememoração ética do passado - a possibilidade da redenção a qual clama Benjamin. Ainda que seja uma ação difícil, dolorosa e impossível, como diz Hartman (2020, p. 31):

(...) necessidade de tentar representar o que não podemos, em vez de conduzir ao pessimismo ou desespero, deve ser acolhida como a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo por um futuro liberto.

V

Em seu livro *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval* (2019), Saidiya Hartman apresenta o desenvolvimento do narrar através da imaginação e o exercício ficcional da história, tendo como ponto de partida fotografias (e seus pormenores) de jovens negras na Nova Iorque do início do século XX. A autora reconstrói, através de pesquisas e, também, de invenções, suas trajetórias enquanto revolucionárias políticas e transgressoras de gênero. No ensaio *An Unnamed girl, a speculative history*, Hartman justifica a necessidade de contar histórias esquecidas pela potência da narração enquanto espaço de reparação:

Durante décadas, fui obcecada por figuras anônimas, e muito do meu trabalho intelectual foi dedicado a reconstruir a experiência do desconhecido e recuperar vidas menores do esquecimento por meio de pesquisa de arquivo e imaginação. Era a minha maneira de reparar a violência da história, elaborando uma carta de amor a todos aqueles que foram feridos e, sem que eu tivesse plena consciência disso, contando com o inevitável desaparecimento que me aguardava. A reviravolta que experimentei ao olhar para a imagem dela me convenceu de que eu tinha que seguir em frente, mesmo que eu duvidasse que algum dia a encontraria. (HARTMAN, 2019, p. 40)³¹.



Figura 66 - African American girl nude, reclining on couch (1889), pormenor. Foto: Thomas Eakins. Fonte: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/an-unnamed-girl-a-speculative-history>

³¹Tradução da autora. Original "For decades I had been obsessed with anonymous figures, and much of my intellectual labor was devoted to reconstructing the experience of the unknown and retrieving minor lives from oblivion through archival research and imagination. It was my way of redressing the violence of history, crafting a love letter to all those who had been harmed, and, without my being fully aware of it, reckoning with the inevitable disappearance that awaited me. The upheaval I experienced looking at her image convinced me that I had to go forward, even if I doubted that I would ever find her."

É nesse espaço imaginativo “do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido” (HARTMAN, 2020, p. 30) e formalmente disruptivo para “além do que podia ser pensado dentro dos parâmetros da História” (HARTMAN, 2020, p. 26), que a rememoração inventiva, por Hartman nomeada de *irreais e fantásticas*, seja o mais rente à beira da redenção messiânica dessas vidas. Está na imaginação, portanto, a potência para o exercício do lembrar e honrar as histórias que outrora foram esquecidas. Os vazios e lacunas; projetos políticos de esquecimento e desaparecimento; e a tristeza e dor da lembrança, suspendem-se na imaginação, porque nela um outro mundo - impossível de se existir na realidade - pode acontecer.

Somente em um narrar imaginativo, que se é possível dar nome no presente a alguém que antes teve esse direito negado. Ou conceber um ensaio visual que, explicitando a precariedade da pesquisa sobre memória, paradoxalmente repara esse apagamento. Bem como, transformar o vazio do anonimato de faces recortadas em espelho, dando “possibilidade de projeção do espectador nesses corpos e rostos esvaziados.” (BEVILACQUA, 2018, p. 16).

É possível, por fim, através de um narrar inventivo, fechar os olhos e imaginá-la viva. Fechar os olhos e ver nossa figura de Alfama e todas as outras vidas esquecidas levantando e tomando forma, passando a ter carne, respirando e sentindo as frequências de seus corações; fechar os olhos e ouvir o som das vozes que cantam as canções que não se ouviam mais; fechar os olhos e enxergar, finalmente, seus rostos únicos e particulares a olhar um presente no qual pertencem no acima e a violência que os designou abaixo não mais existe; por fim, é possível abrir os olhos e se dar conta de que a rememoração das vidas esquecidas acontece no imaginar e, justamente por isso, deve ser feita no real, ainda que de forma *inacabada e provisória*.

Será somente através da ação a contrapelo que poderemos assegurar a existência desse mundo outro que pensamos, através da presença afetiva de todos os que lutaram e resistiram para que isso, por fim, se tornasse uma realidade. E eis a redenção benjaminiana: “a realização do possível da promessa anterior.” (GAGNEBIN, v 1, 1985, p. 16).



Figura 67 - Infante Dom Henrique em restauro do Padrão dos Descobrimentos.
Fonte: Frame do filme *Rotas da escravidão* (2018)

8 sobre o imaginar: de salto em salto a arte para você



Figura 68 - Túmulo de Walter Benjamin em Portbou (2020). Foto: Agustí Ensesa.
Fonte: https://www.lavanguardia.com/files/content_image_desktop_filter/uploads/2020/08/05/5faa5836ba653.jpeg



Figura 69 - Trabalhadores no sítio arqueológico do Campo das cebolas.
Fonte: Frame do filme *Rotas da escravidão* (2018)

I Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paragem. Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ela cristaliza e se transforma numa mônada. (...) Nessa estrutura, ele (narrador) reconhece o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido. (BENJAMIN, 2012, p. 19)³².

³²Trecho retirado da Tese XVII

A rememoração tem por tarefa, segundo Benjamin, a construção de constelações que ligam o presente e passado. Essas constelações, esses momentos arrancados da continuidade histórica vazia, são mônadas, ou seja, são concentrados da totalidade histórica (...). (LÖWY, 2005, p. 131).

(a mônada) prefigura o todo, a totalidade salva, a história universal da humanidade libertada, em suma, a história da salvação. (BENJAMIN, 2009, p. 138).

A mônada (conceito emprestado do filósofo Leibniz³³) é, para Benjamin, uma ação do pensar; “é uma intensiva infinitude de ideias” (BENJAMIN, 1994, p. 224); quebra do tempo, suspensão dos espaços físicos e concentração em mosaico de imagens distintas que criam novas relações. São essas características que fazem da mônada um conceito caro à quem rememora as histórias esquecidas. Ao narrador a contrapelo, cabe a impossibilidade de redenção das vidas desse passado vencido. E, talvez, o único espaço que reste à brusca retirada dos esquecidos da conformidade do fluxo contínuo da História, seja através de um pensamento que condensa o passado e presente em uma mônada; que gera imagens dialéticas.

Mas como opera esse narrar que pretende gerar uma constelação de imagens? Através de Saidyia Hartman e suas conexões benjaminianas, podemos intuir qual caminho percorre o narrador com seu pensar monádico: a narração pela imaginação ou, como diz a professora, pela criação de *histórias irreais e fantásticas*. É preciso caminhar para a imaginação do pensamento porque, para inventar possibilidade àquilo que se faz impossível - ou seja, para de alguma forma reparar - é necessário que a rememoração suspenda aquilo que torna a prática de reparação inviável no presente e, é justamente isso que faz a cristalização do pensamento em mônada. O inverso também faz-se verdadeiro, a mônada só consegue suspender a *continuidade histórica vazia do historicismo* - e, dessa forma, criar uma *oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido* em nosso presente - porque ela acontece, assim como intui aquilo que a forma (narração *irreal*), no espaço da imaginação.

³³Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) filósofo alemão “Como se sabe, a mônada - conceito de origem neoplatônico - segundo Leibniz é um reflexo de todo o universo.” (LÖWY, 2005, p. 138).



Figura 70 - *As riquezas dessa terra* (2017). Obra de Rosana Paulino. Impressão digital sobre tecido, recorte, acrílica e costura. 96,0×110,0cm. Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/wp-content/uploads/2022/02/5.jpg>

A construção de espaços de reparação e sua relação com a imaginação, não só é vista em Hartman e Benjamin. Em articulação³⁴ com as ideias dos autores, a filósofa e artista brasileira Denise Ferreira da Silva (2019, p. 37), em seu livro *A dívida impagável*, realiza uma pergunta crucial para a prática do pensar reparação e imaginação:

O que precisará ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo outramente?

Neste trabalho, a escritora debate a impossibilidade de caminhos, no mundo tal como o conhecemos, para o fim da violência total que extermina identidades e populações lgbtqi+, refugiadas e - em especial - racializadas. Apresenta, frente a isso, o imaginar criativo como pontapé inicial para a possibilidade de construção de outro mundo possível; um mundo próximo daquele que sonha o narrador benjaminiano em sua prática.

O que para ela precisa ser renunciado para que esse pensar opere, não distingue-se tanto das definições de Walter Benjamin sobre o historicismo. Ferreira da Silva aponta que este espaço da imaginação possui *capacidade criativa radical* porque, nele, não há contaminação daquilo que vem a chamar de bases ontoepistemológicas do pensamento moderno. Portanto, há no imaginar a suspensão daquilo que impede a salvação do passado no aqui e agora. Para a autora, são estes os parâmetros que devem ser renunciados: a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade.

II

³⁴Saidiya Hartman e Denise Ferreira da Silva participam do grupo *Practicing Refusal Collective*, fórum internacional feminista negro de artistas e acadêmicos dedicado a iniciar diálogos sobre negritude, violência anti-negro e futuridade negra no século XXI.

A filósofa define essa tríade, como:

a) separabilidade, isto é, a ideia de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação e modalidade).

b) determinabilidade, a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas pelas formas da intuição.

(...) c) sequencialidade que descreve o Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como a trajetória do Espírito.

(FERREIRA da SILVA, 2019, p. 39).

Nos é possível, isto posto, associar certas necessidades do historiador benjaminiano - em romper as definições de espaço tempo linear e cronológico; o curso progressivo, evolucionista; o passado estanque que não se reconhece em relação o presente - com as ideias que a autora conceitua como constituintes dessas bases ontoepistemológicas do pensamento no mundo como o conhecemos; do que ela chama Mundo Ordenado³⁵.

Se assim pensarmos, podemos considerar que essa mônada, proposta por Benjamin, na qualidade de *constelação carregada de tensões* e imagens, quebra radicalmente com os parâmetros do Mundo Ordenado conceituado por Ferreira da Silva e com as bases do historicismo do vencedor no pensamento benjaminiano. Portanto, uma vez renunciados esse preceitos na prática da rememoração, abre-se à possibilidade, por meio da imaginação, de acalantar as feridas da lembrança, ao passo que projeta uma outra organização do mundo; um mundo onde a vida e suas coisas não estejam separadas umas das outras, mas implicadas³⁶ em uma relação dialética. Pois, como diz Benjamin no livro das *Passagens*, "onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada" (BENJAMIN, 2009, p. 518).

Mas qual forma assumiria esse processo de contar? Qual o caminho para conceber de forma prática a construção de uma realidade distante das concepções de barbárie e próximas das ações de emancipação? Bem, se cabe à imaginação a suspensão das noções aprisionadoras de separabilidade, sequencialidade e determinabilidade, nos convém perguntar sobre qual realização humana seria capaz de operar, tanto no campo simbólico quanto político, para criação/invenção daquilo que ainda não foi visto existindo nesta terra. Benjamin, mais uma vez, não nos dá uma resposta nítida, mas decerto, aponta para bons caminhos.

³⁵O Mundo Ordenado, segundo Denise Ferreira da Silva, é o mundo em que vivemos e pertencemos, o mundo dos vencedores, um mundo "diante do qual decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravos, é tão improvável quanto incompreensível.". (FERREIRA da SILVA, 2019, p.37).

³⁶Ferreira contrapõe o Mundo Ordenado com o Mundo Implicado, "quando o social reflete o Mundo Implicado, a socialidade não é mais nem causa nem efeito das relações envolvendo existentes separados, mas a condição incerta sob a qual tudo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes atuais virtuais do universo". (FERREIRA da SILVA, 2019, p.46)

III

A história se decompõe em imagens, não em histórias. (BENJAMIN, 2009, p.518)³⁸

³⁸Trecho retirado da Passagem [N 11, 4].



Figura 71 - *Musa Paradiasiaca* (2018). Obra de Rosana Paulino. Impressão digital sobre tecido, tinta e costura. 102 x 96 cm
Fonte: <https://vitruvius.com.br/index.php/jornal/agenda/read/7668>

todos os pactos com o mundo. Quando a primeira bomba soou naquele dia, soubemos imediatamente que já havíamos morrido, que o pacto que sustentava, ainda que precariamente, cada uma de nossas vidas se havia quebrado para sempre.

21 DE NOVEMBRO DE 2021

PERDEMOS TUDO DE NOVO. É a terceira vez que isso acontece desde que veio o tempo. Os dias são longos, quase infinitos. Caminhamos indefinidamente pelos túneis, expulsas de todos os lugares, sempre à sombra, sempre juntas. Aqui embaixo, a vibração do mundo pode ser perturbadora. Há aquelas entre nós que ainda sonham voltar à superfície, sonham em retomar o mundo e devolver a ele a integridade que parecia ter antes. Há também, entre nós, aquelas que zombam das saudosistas, e insistem que o mundo, afinal, nunca foi íntegro e que, de algum modo, nós estivemos sempre aqui.

Nós estivemos sempre aqui, de fato. Os túneis em que agora vivemos foram feitos pelas primeiras de nós que percorreram este território — pessoas escravizadas, fugindo das chibatadas daqueles que pretendiam ser seus senhores. Com o passar dos anos, os caminhos foram se abrindo e multiplicando, como um labirinto subterrâneo, uma infraestrutura ancestral cravada na terra sob os pés brancos daqueles que, pela força de suas armas, se impuseram como senhores do mundo.

94

Figura 72 - Scan da página 94 do livro *Ŋ VÃO NOS MATAR AGORA* (2022).
Fonte: Acervo pessoal.

PERDEMOS TUDO DE NOVO. É a terceira vez que isso acontece desde que veio o tempo. Os dias são longos, quase infinitos. Caminhamos indefinidamente pelos túneis, expulsas de todos os lugares, sempre à sombra, sempre juntas. Aqui embaixo, a vibração do mundo pode ser perturbadora. Há aquelas entre nós que ainda sonham voltar à superfície, sonham em retomar o mundo e devolver a ele a integridade que parecia ter antes. Há também, entre nós, aquelas que zombam das saudosistas, e insistem que o mundo, afinal, nunca foi íntegro e que, de algum modo, nós estivemos sempre aqui. (MOMBAÇA, 2021, p. 94).

Essas palavras poderiam ter sido dela, de nossa figura encontrada em Alfama. No passado, sob a superfície, poderia ser artista, poetizando ficções sobre a relação que estabelecia com a vida que levava. Abaixo, não menos poeta, consciente do poder que a designou aos túneis subterrâneos e, ainda mais alerta, para a urgência de emergir desse espaço e fazer tremer essa estrutura, rememorava sua vida e a de outras, narrando-as a quem quisesse ouvir.

Este trecho poderia muito bem pertencer a ela, mas não pertence. Poderia ter sido feito por ela porque abre, a quem lê com sua imagem em mente, a condição de sua expulsão em um passado e silenciamento em nosso presente. Poderia ter sido dela porque provoca, também, essa existência subterrânea dos que *sempre estiveram lá* e que, sem inocência, percebem que suas histórias, no antes e no agora, foram/são “fundamentadas na ideia de catástrofe” (BENJAMIN, 2009, p. 515). Assim, em nosso presente, de forma anacrônica, as palavras do trecho misteriosamente poderiam ter sido suas, mas não foram. Será partindo desse mistério, em que uma escrita do agora tem a capacidade de perfeitamente encaixar-se na voz de uma pessoa que vivera há mais de trezentos anos atrás, que podemos experimentar como condição do narrar a contrapelo a decomposição de imagens.



Figura 73 - Espaço onde foi encontrada a ossada no sítio arqueológico do Campo das cebolas. Fonte: Frame do filme *Rotas da escravidão* (2018).

Antes de precipitações, vamos à autoria do texto. A carta acima, 21 DE NOVEMBRO DE 2021, foi realizada pela escritora e artista *indisciplinar* nordestina Jota Mombaça, e pertence ao seu livro *Ñ VÃO NOS MATAR AGORA*. A artista estabelece este trabalho enquanto barricada e arma política que reflete, em articulação com as reflexões de Denise Ferreira da Silva, as possibilidades de luta e limites sociais dos corpos negros e, em especial, gênero não conforme, para findar o mundo tal como o conhecemos e buscar os caminhos de instauração de um outro viver. Os escritos dessa carta³⁷ e de outros textos, foram realizados no início do período de isolamento da pandemia de Covid-19, na cidade onde tudo se converge, Lisboa. Mas Mombaça (2021, p. 91) data suas cartas para dali um ano. Isso porque essa escrita é, segundo ela em nota, um *exercício de memórias do futuro*:

Este texto resulta de um exercício de escuta das memórias do futuro, um trabalho sobre as tendências da política contemporânea, sobre a continuidade e os modos de atualização do genocídio negro ao longo da história moderno-colonial, mas também sobre a dimensão espiritual de nossa fugitividade e sobre a força de nossas fragilidades integradas.

Na ocasião em que a artista notifica o leitor sobre as tensões que procurou criar em seu trabalho, nos apresenta, também, uma forte relação com a maneira do pensar constelacional; o pensar através de mônadas. Como vimos, a mônada é fruto de um fazer rememorar que visa contar uma história pelo olhar dos vencidos, suspendendo as bases estruturantes do fazer hegemônico. O pensamento monádico organiza a história, como prefigura Benjamin, não de modo a descrever as lembranças, mas as decompondo em imagens (dialéticas), com o objetivo de salvar os vivos da perpetuação da barbárie ao passo que redime, na ação imaginativa, seus antecessores.

³⁷Esta carta correspondde ao capítulo 5 intitulado *Vejo o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas* p.91-101.

Quando o pensar é monádico, a forma de sua ação tem grande possibilidade disruptiva de - ao ter condensado em si várias imagens que, juntas, suspendem nossas concepções de espaço e tempo - conceber uma imagem dialética ou, como diz Walter Benjamin, criar uma imagem que é a dialética na imobilidade:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. - Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. - Despertar. (BENJAMIN, 2009, p. 504).



Figura 74 - Trabalhador recolhendo restos de cerâmica chinesa nas escavações do Campo das Cebolas
Fonte: Frame do filme *Rotas da escravidão* (2018)

O trabalho de Mombaça, como exercício de projeção apocalíptica, ainda que lançado ao futuro, acessa nossa figura, encontrada debaixo do solo de Lisboa, em uma relação disruptiva com o tempo, tal como o faz a imagem dialética.

A iminente possibilidade que se tem, de imaginar as palavras que Mombaça escreve saindo da boca de nossa figura desenterrada, não surpreende aquele que compreende o passado, presente e futuro implicados entre si e pertencentes a um todo. O que o trabalho da artista faz em relação a nossa mulher encontrada, é saltar; *saltar como um tigre*³⁸ em todas as direções. Suas palavras fazem saltar para um futuro, onde vislumbra ficcionalmente a “chegada do tempo”. A chegada do tempo pela terceira vez. Com ele, a guerra ou talvez a degradação ambiental levaram a refugiarem-se nos subsolos do mundo todas aquelas como a artista, e também como nossa figura de Alfama; todas as oprimidas pela História e pelo Tempo vencedor. As cartas ficcionais de Mombaça saltam para frente porque compreendem que nesse futuro próximo distópico, o passado lá estará, implicado e sempre presente nas ações de luta.

E, por isso, também faz saltar para trás - para um passado que não fora redimido, que conseguiu depois de tanto tempo renegado, vislumbrar nas palavras de Jota Mombaça o que sempre quis ser dito mas não encontrava espaços para fazer ecoar. São estes saltos que fazem nossa imagem de Alfama, portanto, relatar misteriosamente através das palavras da artista, sua experiência no subsolo.

Assim, é na tese XIV de Walter Benjamin em articulação com a carta de Jota Mombaça e a trajetória da figura desenterrada, que nos é apresentada qual seria a tal realização humana capaz de operar - tanto no campo simbólico, quanto político - para a suspensão dos paradigmas que impossibilitam a redenção no real: a linguagem. Responsável por criar/inventar aquilo que ainda não foi visto existindo nesta terra e, exatamente por isso, abrindo as portas para o imaginar de novas configurações de mundo.

Está na linguagem, na produção poética de Mombaça, por exemplo, a chance de um outro fazer, *pensar e viver*. Um outro fazer *imaginado* que se entrega às próximas gerações pela ação do criar. Como nos disse Benjamin, é na linguagem que *encontramos as imagens dialéticas autênticas*. E são justamente elas que proporcionam a sobrevivência dos que teimam não serem designados para baixo; a salvação daqueles que estão por vir e, ainda, de forma misteriosa, a redenção para nossos ancestrais aos quais somos empáticos. É justamente na imagem dialética, e sua presença nas linguagens da literatura e artes, que existe a chance de um rememorar inventivo, que suspenda os parâmetros historicistas de esquecer e fazer desaparecer e que, desta forma, não opere para a reencenação de violências do passado e sim para a construção de outro mundo.

³⁸Metáfora benjaminiana presente na tese XIV no contexto de saltos históricos temporais e espaciais. Ver: (BENJAMIN, 2012, p.18).

IV

Elas (obras de arte) ensinam-lhe como a sua função é capaz de sobreviver ao seu criador e de fazê-lo deixar para trás as suas intenções; e como a recepção pelos contemporâneos é parte integrante do efeito que a obra de arte exerce hoje sobre nós próprios, e como este último assenta no encontro não apenas com a obra, mas também com a história, que permitiu que ela chegasse aos nossos dias. (BENJAMIN, 2012, p. 128)³⁹.

³⁹Trecho retirado do texto Eduard Fuchs, colecionador e historiador.

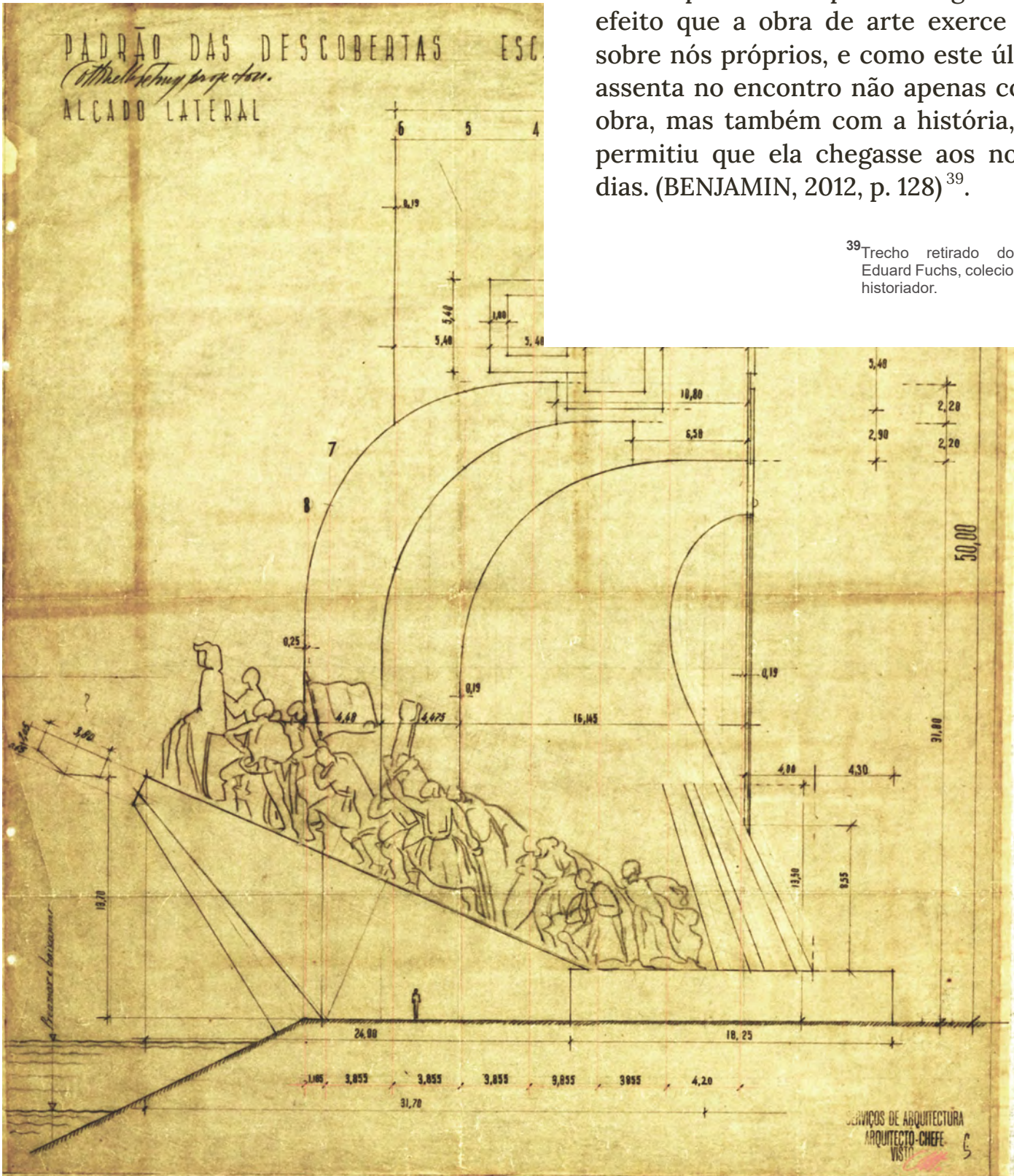


Figura 75 - Croqui Padrão dos Descobrimentos (1940). Fonte: <https://padraodosdescobrimentos.pt/>

Com a arte, conclui-se talvez uma das pretensões benjaminianas mais audaciosas: a sobrevivência da existência de algo através do outro. Neste trecho do texto *Eduard Fuchs: Colecionador e historiador* (1937), o filósofo aponta a qualidade dialética das obras de arte, tal como sua chance de salto de tigre, em seu brusco arranque do fluxo contínuo e historicista do presente. Ao intuir isso, atribui como pertencente ao trabalho de arte, algo externo à ele, que será justamente sua conexão com o mundo: a recepção dos contemporâneos de um tempo histórico com essa produção. Dessa maneira, formula que tanto as *intenções de seu criador quanto sua função*, estarão a depender daquilo que uma sociedade - ou quem sabe, apenas uma pessoa - extraia em contato com a obra de arte em sua época e, sobretudo, tempos depois. Ainda que produzida em determinada época histórica e pertencente a um específico contexto, a recepção arranca-a de seu espaço no passado e a faz saltar nos tempos presentes, modificando-a, ressignificando-a e, acima de tudo, fazendo-a sobreviver.

É a pensar a sobrevivência da obra de arte, que uma rememoração com espaços de imaginação pode também fazer sobreviver, de uma forma justa, as tantas histórias esquecidas pela narrativa hegemônica historicista. Uma rememoração que, deste modo, compreende a ação da arte e seus trabalhos enquanto fundamentais para a materialização da lembrança no mundo. Intencionando no lembrar, a sobrevivência das vidas e lutas esquecidas - não por meio de comemorações idealizantes pasteurizadas, mas de trabalhos poéticos dialéticos que salvam.



Figura 76 - Autor do Padrão dos Descobrimentos Leopoldo de Almeida e grupo de operários - pormenor do Infante D. Henrique (1940). Foto: Mário Novais. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/albums/72157606234802424>

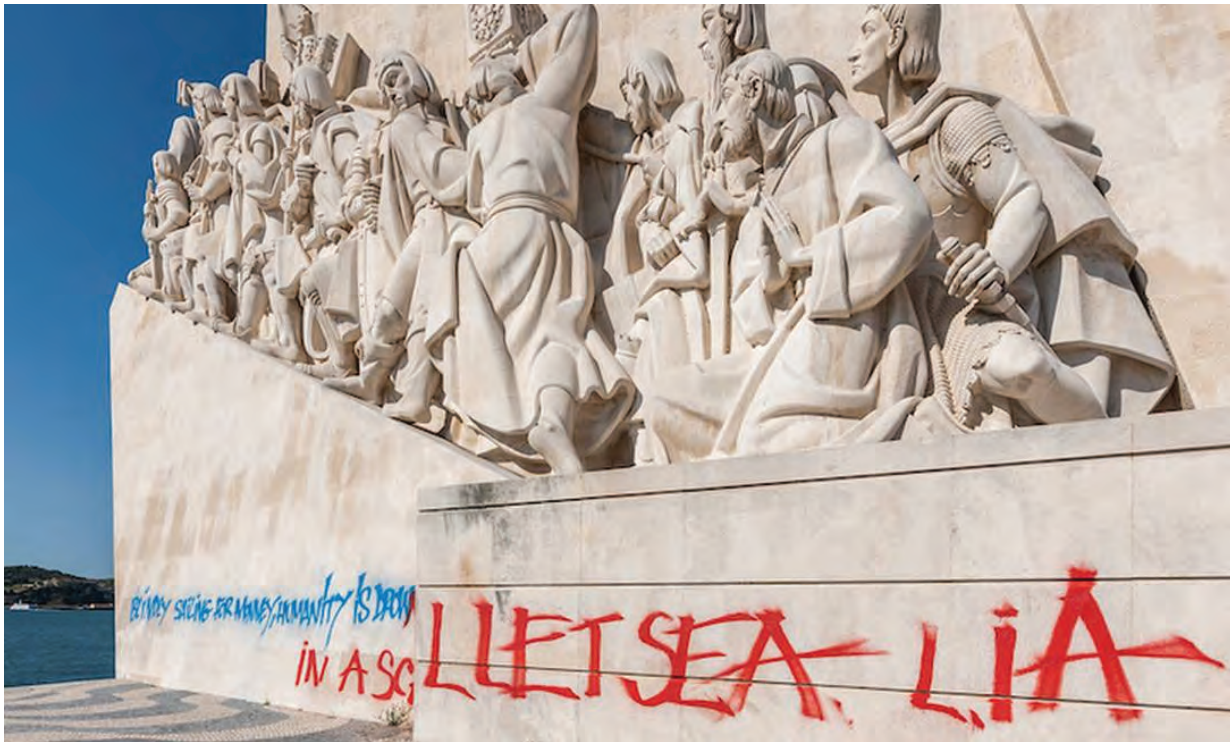


Figura 77 - Padrão dos Descobrimentos pixado com a frase "Velejando cegamente por dinheiro" (2021).

Foto: Divulgação da prefeitura de Lisboa. Fonte: <https://ogimg.infoglobo.com.br/in/25148007-420-70a/FT1086A/E8Xhcm8XsAUvkEg.jpg>

A obra de arte, desta forma, diferentemente do documento de cultura do historicismo, está viva não pela transmissão positivista e evolucionista de uma história que a precede, mas pelo oposto. Sobrevive porque, enquanto imagem dialética, condensa uma abertura no presente à novas reflexões sobre si e sobre a sociedade daqueles que irão recebê-la; assume seu caráter *ambíguo*, fazendo tensionar ao máximo às contradições e limites de outro tempo histórico com aquele presente a qual é vista; e, especialmente, toca nos corações, porque, na tentativa de construção de um passado que eticamente lida com a dor e violência das vítimas, possibilita esperança (e consolo) àqueles que lutam por um mundo emancipado no agora.

Será também a arte, a responsável por - dialeticamente - concluir e deixar em aberto, os tantos fios costurados ao longo deste trabalho entre a educação; história; arte; a celebração historicista do Padrão dos Descobrimentos; a pessoa desenterrada próxima dali no distrito de Alfama e, claro, a constelação benjaminiana de pensamentos e todos aqueles que pretenderam pensar um presente livre intencionado por um passado lembrado e redimido.



Figura 78 - Artista Rosana Paulino em frente a série *Paraíso Tropical* (2017) na exposição *Atlântico Vermelho* (2017). Foto: frame do vídeo *Atlântico Vermelho*, de Rosana Paulino | *Memória Futura*. Fonte: <https://vimeo.com/307066620>

V

No ano de 2017, os trabalhos aqui apresentados, *Paraíso Tropical* (2017); *Atlântico Vermelho* (2017) e *¿História natural?* (2016), entre muitos outros de Rosana Paulino, integraram a exposição *Atlântico Vermelho*, na cidade de Lisboa - mostra individual da artista dividida em quatro seções: *História natural?* (livro de artista), *O Negro* (costuras), *Paraíso Tropical* (gravuras) e *Gabinetes de curiosidade* (instalação). A exposição partiu da dor da violência colonial para fazer pensar, na contemporaneidade, todos “os malefícios; todas as cicatrizes que a escravidão deixou em ambos os países.” (PADRÃO..., 2018, 0min 20s). O local da mostra, portanto, não poderia ser outro (para nós) senão Portugal.

Daquele porto de Lisboa, saiam as caravelas que, rumando à África, capturavam vidas e subjetividades e as destinavam às Américas; ao Brasil; ao Cais do Valongo. Se a obra do artista Thierry Oussou nos fez pensar sobre a viagem triangular de nossa figura encontrada em Alfama - que, de África à Portugal, navegou aqui do Atlântico em conexão com Bakhita e o Cemitério dos Pretos Novos - a apresentação de Rosana Paulino, neste momento, nos ajuda a encerrar essa viagem aqui traçada. A artista faz retornar ao porto de Lisboa as imagens dessas e de tantas outras mulheres com histórias esquecidas, de volta ao lugar de onde partiu o primeiro ímpeto da barbárie colonial.

Já Infante Dom Henrique, ao observar o mar, avista, menos impetuoso ao sentir sua corrosão interna, a chegada forasteira dessas imagens de Paulino, impossíveis de serem representadas. Sem rostos, suturadas com carinhos - são transpassadas por um coração que “devolve a elas humanidade” (PADRÃO..., 2018, 2min 47s) - no mesmo espaço físico ocupado pelo coração simbólico de Salazar. A artista instaura no agora da superfície de Lisboa, imagens dialéticas e suas histórias que, outrora e em definitivo, foram designadas para debaixo da terra. Mas que no agora, por meio da exposição, podem jogar com as contradições de uma sociedade dita “pós-colonial,” escancarando o racismo gerado pelo o *que sobrou* do colonialismo e imperialismo português.



Figura 79 - *Padrão dos Descobrimentos* em reforma (2016). Foto: Luis Pavão.
Fonte: <https://visao.sapo.pt/visaoe7e/ver/2018-07-07-estas-sao-as-imagens-do-padrão-dos-descobrimtos-como-nunca-o-viu/#&gid=0&pid=1>

Assim estreou, no dia 14 de outubro de 2017, com forte simbolismo, a exibição *Atlântico Vermelho* na galeria de um dos nossos objetos de estudo, o Padrão dos Descobrimentos. A presença dessa exposição na materialização da ode naturalizada do colonialismo já nos direciona a pensá-la, depois de tudo o que vimos, enquanto exemplo de uma prática a contrapelo benjaminiana que pensa implicada, a história, educação e arte.

A princípio porque Rosana Paulino decompõe a história colonial em imagens que movimentam dialeticamente as tensões vistas nesse mundo, narrando à quem vê seu trabalho, através da memória, uma outra possibilidade de se compreender a história colonial e, conseqüentemente o mundo, partindo da visão daqueles que nele sempre foram oprimidos.

Para isso, a artista compreende a existência do monumento em pleno século XXI, como responsável por manter vivo no presente os ideais de seus homenageados e daqueles que o construíram - ideais de *ocupação, conquista, descoberta e da ação colonizadora*. Partindo de sua vida no agora, enxerga na exposição realizada no interior desse monumento (ainda que este seja um *documento da barbárie*), a possibilidade de enxergá-lo e interferir-lo disruptivamente no presente, tal como uma pixação; uma inscrição desestruturante de sua existência. Abrindo, deste modo, a possibilidade de receber a existência do Padrão dos Descobrimentos no presente com o olhar de nosso tempo. Um olhar decolonial e antirracista que atenda as questões mais urgentes da contemporaneidade.



Figura 80 - Padrão dos Descobrimentos entrada. Foto: Hugo Santos Silva.
Fonte: <http://www.visitbelem.pt/Default/pt/OQueVer/Monumentos/PadraoDosDescobrimentos>



Figura 81 - Série *História Natural?* (2016) na exposição *Atlântico Vermelho* (2017).

Foto: frame do vídeo *Atlântico Vermelho*, de Rosana Paulino | *Memória Futura*. Fonte: <https://vimeo.com/307066620>

Portanto, arrancando-o de sua contextualização histórica cronológica e fazendo-o servir às preocupações e lutas do aqui e agora, Paulino faz a existência do Padrão dos Descobrimentos *sobreviver aos ideais de seu criador* e, inclusive, ir contra seus ideais de intenção. Justamente por isso a exposição realizada se vê intencionada pelo passado das vítimas que não constam no monumento: os homens e mulheres indígenas e negros que foram sistematicamente escravizados ao longo de 400 anos pela barbárie a qual sauda o Padrão. Paulino então, vislumbra fazer com que as memórias dessas vítimas, através da arte - da linguagem -, sobrevivam para além da sua existência no tempo histórico.

As almas escravizadas que um dia forçadamente habitaram e perambularam às margens do Tejo, agora, encontram na exposição, um caminho através das imagens e narrativas nela apresentadas, para acharem-se no presente. Ao mesmo tempo em que este agora também se viu, de alguma forma, intencionado pela história de luta do passado dessas vidas. Paulino, com seu trabalho faz para nós, de alguma forma, o impossível. Por meio dos diálogos pela mostra suscitados, podemos vislumbrar, em nossa imaginação, a figura de Alfama, não mais enterrada, mas adentrando o Padrão dos Descobrimentos e o fazendo tremer por dentro.



Figura 82 - ROSANA PAULINO. *Parede de memória* (1994/2015), pormenor Patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha de algodão, fotocópia sobre papel e aquarela, 8 x 8 x 3 cm (cada). Foto: Claudia Melo. Fonte: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>

A arte apresenta-se assim, enquanto a possibilidade de ação no presente desse historiador, educador e artista, enfim, dessa figura do narrador benjaminiano. Inconformado com a tradição historicista de esquecimento e barbárie, o narrador que a contrapelo, vendo-se afetivamente nessas narrativas oprimidas perdidas do passado, ainda sabendo ser impossível restaurar essas vidas, atua à revelia da ordem hegemônica no campo da linguagem. Cria histórias que não apenas comunicam sobre os que se foram, mas constroem novos imaginários de luta no presente ao passo que declaram seu amor por aqueles que não poderão mais voltar de forma prática à vida.



Figura 83 - Placa da rua Poço dos Negros (2017). A rua leva este nome por ter sido no passado escravocrata colonial o espaço de valas onde eram enterrados os corpos de escravizados africanos. Fonte: <https://bitly.com/UPhDJu>

Sabemos bem que esta pessoa encontrada em Alfama poderia ser representada por tantas outras vidas perdidas pelas ações dos que acima tem poder. Um sopro dela está impresso em Bakhita e nas tantas vítimas da escravidão no Cais do Valongo; também nas valas clandestinas de Perus, em São Paulo, que escondiam os militantes políticos da ditadura militar; na escola catequizadora de Saskatchewan, no Canadá, nos 750 corpos de crianças indígenas descobertos; ou até mesmo nos ossos que pereceram no mesmo território colonial que ela, encontrados no Cemitério de Escravos Lagos, em Portugal. Por fim, assim como nossa figura, essas tantas outras vidas silenciadas, de tantos outros massacres da história, têm suas memórias como um feixe de luz tênue, mas muito potente, que pode existir no agora.

É na arte, na ação, por exemplo, de Paulino no Padrão dos Descobrimentos, que essas figuras não mais se veem confinadas em seus túneis, impossibilitadas de enxergarem um caminho para emergir do subterrâneo. Conseguem, finalmente, pela ação de criação de imagens do narrador, escrever nas paredes enquanto escalam para uma saída. Escrever que na superfície - respirando, amando, sofrendo e dançando - ainda existem pessoas tal como eles. Ainda existe quem lute pelo fim desse mundo Ordenado e pense na construção de um presente liberto da opressão; um presente novo que clama ações decoloniais, antirracistas, feministas e pró-lgbtqia+. Um presente da invenção de outros mundos impossíveis no real mas possíveis pelas imagens dialéticas de Rosana Paulino, Saidiya Hartman, Denise Ferreira da Silva, Thierry Oussou, Jota Mombaça, Ethel Batres e, claro, Walter Benjamin.



Figura 84 - Descoberta de vala clandestina do Cemitério de Perus (1990)
Foto: Marcelo Vigneron. Fonte: <https://acervo.fpabramo.org.br/index.php/vala-no-cemiterio-dom-bosco-no-bairro-de-perus-sao-paulo-sp-4-set-1990-credito-marcelo-vigneron>

conclusão (por fim)

Por fim e de volta ao começo: *acima e abaixo*. Quem são os que possuem o poder de viver sob a comum terra, com a infinita promessa de uma vitória? E quem são os designados a debaixo dela para sempre perecerem enterrados?

Foi partindo dessa questão que a construção do presente trabalho se deu. Buscando caminhos para pensar possíveis respostas, foi formada uma constelação de imagens entrelaçantes. A princípio do monumento Padrão dos Descobrimentos em Lisboa, seu encontro com a ossada de uma pessoa escravizada e uma aparentemente dispare conexão com Walter Benjamin; da identificação afetiva do ditador português Salazar com um suposto passado glorioso do colonizador Infante Dom Henrique; da história da educadora Ethel Batres com os perigos de uma educação que não empatiza com o vencido; da busca por pulgas nos cachorros do narrador benjaminiano às celebrações historicistas; da arte de Thierry Oussou com Bakhita e o fóssil encontrado em Alfama; das faces sem rosto de Paulino à uma história irreal de Hartman; de uma carta de Jota Mombaça para o futuro de Denise Ferreira da Silva; e por fim, de volta ao fóssil, de volta ao Padrão, a arte e linguagem implosiva como potência redentora.

Caminhos tortuosos e espinhosos que se guiaram sempre partindo da constelação de pensamentos do filósofo e também vítima da barbárie, Walter Benjamin. Em seus conceitos e trechos utilizados neste trabalho, encontram-se a chance de desdobrar alguns dos pensamentos entrelaçantes de todas as imagens escolhidas, com o objetivo de apresentar a implicação existente entre história, educação e arte, e a importância dessa compreensão para a construção de um mundo que seja diferente deste que vivemos; um mundo melhor.

Para isso, foi necessário iniciar a discussão envolvendo o processo empático de elaboração da história e que, por assim o ser, pede por uma identificação afetiva com certos ideais do passado ao qual pretende-se narrar. Derivando daí, o entendimento marxista de Walter Benjamin que pensa a história da humanidade enquanto história da luta de classes, portando, como luta entre os que oprimem e os que são oprimidos. Dessa maneira, cabendo àquele que se propõe narrar definir com qual classe ele enxerga intencionado em si, ou seja, pelo passado de quem ele tem afeição empática.

Fundamentado nisso, os conceitos de historicismo e de história a contrapelo, aparecem em oposição e choque. Isso porque atuam para a construção de um passado e ação no presente de maneiras conceituais e formais totalmente opostas.

Discorreu-se, dessa forma, sobre o historicismo como aquilo que define a história como linear e progressiva, engalfando as maiores violências em nome de uma evolução e progresso. Com isso, vê neste processo de transmissão educacional desse passado, a garantia à glória eterna aos vencedores de outrora e, para os vitoriosos do presente, a permanência de suas posições de poder. Ensinando, portanto, aos que possuem poder a identificar-se com o passado que justifica as atuais violências que praticam no presente, mas da mesma forma, instruindo os oprimidos do agora a não revoltarem-se com as barbáries atuais. Isso porque estes não podem se lembrar das histórias das lutas que poderiam os salvar, se estas não foram à eles apresentadas. O que, por sua vez, também faz desaparecer esse passado, que não consegue se ver intencionado pelo presente.

Como brutal resposta a tal prática historicista, Walter Benjamin propõe uma análise de história que seja a contrapelo. Isso instaura o fazer história como o recolhimento dos destroços e restos que a História dominante propositalmente enterrou e descartou. Para esse fim, propõe a ação da narração dessas histórias não enquanto transmissão, mas como rememoração. Uma ação que assume o caráter educacional do contar para que este possa certificar um presente liberto, um futuro possível e um passado redimido.

Foi apresentado, desta forma, o processo rememorativo como uma prática calcada na impossibilidade de sua ação. Isso porque, a dor da lembrança de histórias de sofrimento dos oprimidos, os impedimentos de instâncias públicas e privadas e, sobretudo, a pretensão benjaminiana de redenção desse passado e salvação das vidas de suas vítimas - que sabemos, não tem volta no mundo como conhecemos - paralisam a ação de rememoração efetiva.

Todavia, levando isso em consideração, foi proposta a existência - dentro da forma de rememoração ética benjaminiana - da organização desse pessimismo de impossibilidade em uma ação possível no presente, através da imagem e da imaginação. A linguagem artística atuaria na construção de uma rememoração que visasse a não reencenação de violências da barbárie no contar.

Proporcionando, no espaço dialético que cria, a possibilidade de dar a essas figuras do passado direitos que lhe foram negados em vida. Uma vez que, no espaço da imaginação, há um salto temporal e espacial desse mundo, colocando em suspensão todos os fatores que organizam o conhecimento e nossas vidas, e que impedem a prática de rememoração de acontecer no mundo sensível. A característica dialética da linguagem e de sua produção é levantada, também, como possibilidade de rememoração e melhor forma de explicitar e lidar com as contradições que existem nesse mundo.

Por fim, este trabalho pretendeu ser muitos em um, implicar e salvar todos aqueles que conseguiram, no passado, enxergar-se por ele intencionado. Os caminhos que organizam a nossa vida para a construção de um futuro que garanta direitos de liberdade e emancipação a todos os que sempre foram designados abaixo não estão logo à frente. No entanto, como bem disse Walter Benjamin, “nem os mortos estarão a salvo se o inimigo vencer” e, por isso, independente do tempo que demore para findar o progresso opressivo da humanidade, qualquer um que pretenda fazer chegar esse mundo diferente do nosso, deve estar ciente que o mesmo não será possível sem a implicação das práticas políticas alinhadas à história, educação e arte.

Sabemos bem que esta pessoa encontrada em Alfama poderia ser representada por tantas outras vidas perdidas pelas ações dos que acima tem poder. Um sopro dela está impresso em Bakhita e nas tantas vítimas da escravidão no Cais do Valongo; também nas valas clandestinas de Perus, em São Paulo, que escondiam os militantes políticos da ditadura militar; na escola catequizadora de Saskatchewan, no Canadá, nos 750 corpos de crianças indígenas descobertos; ou até mesmo nos ossos que pereceram no mesmo território colonial que ela, encontrados no Cemitério de Escravos Lagos, em Portugal. Por fim, assim como nossa figura, essas tantas outras vidas silenciadas, de tantos outros massacres da história, têm suas memórias como um feixe de luz tênue, mas muito potente, que pode existir no agora.

É na arte, na ação, por exemplo, de Paulino no Padrão dos Descobrimentos, que essas figuras não mais se veem confinadas em seus túneis, impossibilitadas de enxergarem um caminho para emergir do subterrâneo. Conseguem, finalmente, pela ação de criação de imagens do narrador, escrever nas paredes enquanto escalam para uma saída. Escrever que na superfície - respirando, amando, sofrendo e dançando - ainda existem pessoas tal como eles. Ainda existe quem lute pelo fim desse mundo Ordenado e pense na construção de um presente liberto da opressão; um presente novo que clama ações decoloniais, antirracistas, feministas e pró-lgbtqia+. Um presente da invenção de outros mundos impossíveis no real mas possíveis pelas imagens dialéticas de Rosana Paulino, Saidiya Hartman, Denise Ferreira da Silva, Thierry Oussou, Jota Mombaça, Ethel Batres e, claro, Walter Benjamin.

referências

BATRES, Ethel. La partitura es la irrealidad de la música, como las políticas públicas son la ficción de la educación. **Revista CLEA**, Lagoa Santa (MG), n. 8, p. 71-88, 2019. Disponível em:

<https://www.redclea.org/wp-content/uploads/2020/05/REVISTA-CLEA-N%C2%B0-8-2%C2%B0sem.2019.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2021

BENJAMIN, Walter. A imagem dialética. In: **O anjo da História**. Organização e tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. Correspondência à Gretel Adorno de 7 de maio de 1940. In: **O anjo da História**. Organização e tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: **O anjo da História**. Organização e tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. Fragmentos sem título. In: **O anjo da História**. Organização e tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tiedemann, organização da edição brasileira Willi Bolle, colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos, tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da História. In: **O anjo da História**. Organização e tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da História. In: **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Organizado por Michael Lowy e tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

BENJAMIN, Walter. **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940**. Editado por Gershom Scholem e Theodor W. Adorno. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. Correspondência nº 126 para Florens Christian Rang - 9 de dezembro de 1923, p. 224.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **O vazio na obra de Rosana Paulino**. Catálogo Rosana Paulino: A costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FERREIRA da SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. Tradução de Amilcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Casa do Povo, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin ou a história aberta**. Prefácio a W. Benjamin, Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 25 nov. 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Wayward Lives, Beautiful Experiments**: Intimate Histories of Social Upheaval. Nova Iorque: W. W. NORTON & COMPANY, 2019.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS. **Atlântico Vermelho: Rosana Paulino**. Câmara Municipal de Lisboa. Portugal, 2017. Disponível em: https://padraodosdescobrimientos.pt/wp-content/uploads/2019/04/S%C3%ADtio-Exp-AV-Folha-de-Sala-PT_preview.pdf. Acesso em: 12 jan. 2022

PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS. **Catálogo do Padrão dos Descobrimentos 1960**. Ministério de Obras Públicas. Portugal, 1960. Disponível em: <https://padraodosdescobrimientos.pt/wp-content/uploads/2019/03/Brochura-Padr%C3%A3o-dos-Descobrimentos-1960.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2022.

PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS. **"Atlântico Vermelho" de Rosana Paulino**. [Lisboa], 18 dez. 2018. 1 vídeo (6 min 3 s). Disponível em: <https://vimeo.com/307066620>. Acesso em: 22 jan. 2022.

PEREIRA, Júlio César M. da S. **À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Garamond/IPHAN, 2017.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Rosana Paulino: a costura da memória**.

Curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery; textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma. São Paulo, 2018.

Disponível em:

http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANA_PAULINO_18.pdf. Acesso em: 12 jan. 2022.

QUIÉN MATÓ WALTER BENJAMIN. Direção: David Mauas. Produção de Miquel Alvarez e David Mauas. Espanha: FilmAffinity, 2005.

(1h15m58s). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=s3xiDTQXoYY>. Acesso em: 12 out. 2021.

ROTA DA ESCRAVIDÃO. Direção: Daniel Cattier, Fanny Glissant e Juan Gélas. Produção de La compagnie des Phares et Balises. França:

Kwassa Films, LX Filmes, 2018. Disponível em:

<https://canalcurta.tv.br/series/serie.aspx?serieId=577>. Acesso em: 17/01/2022

SARAIVA, Margarida Araújo Caldeira Pereira. **Qual a relação existente entre as opções de política externa e a durabilidade do salazarismo enquanto regime (1933-1968)?** Dissertação (Mestrado em Ciência

Política e Relações Internacionais) - Universidade Nova Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2007. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/69924/1/TESE%20FV_PDF%20S%20LOMB.pdf. Acesso em: 12 dez. 2021

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado: poder e a produção da história**. Tradução de Sebastião Nascimento. Curitiba: huya, 2016.

VASSALLO, Simone Pondé. Entre objetos da ciência e vítimas de um holocausto negro: Humanização, agência e tensões classificatórias em torno das ossadas do sítio arqueológico Cemitério dos Pretos Novos.

INTERSEÇÕES, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 36-66, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/35858/25625>. Acesso em: 20 fev. 2022.

A. apêndice (epílogo)

Em 2020, em decorrência do isolamento social devido a pandemia de Covid-19, realizei de forma online um curso intitulado História(S) da Arte, para um pequeno grupo de jovens interessados em arte. A proposta do curso era tecer reflexões críticas contemporâneas a respeito da historiografia da arte e conversar, por meio de uma perspectiva antirracista, feminista, decolonial e pró-lgbtqia+, a respeito de produções de arte de todos os tempos, que, de alguma forma, nos ajudariam a compreender um pouco as condições político-sociais do presente e a instigar práticas de transformação da nossa realidade.

Depois de nos encontrarmos duas vezes na semana ao longo de seis meses, surgiu de minha parte, enquanto educadora e artista, a necessidade de materializar algumas reflexões e caminhos traçados por essas conversas e estudos. Com o objetivo de apresentar a outros educadores parte dos conteúdos abordados no curso e conceitos que perpassassem a criação de uma outra abordagem da historiografia da arte, criei uma pequena publicação para educadores.

A obra *Algumas abordagens do plano de estudos para ensino de história da arte não formal de modo remoto que montei durante uma pandemia mundial*, é um complexo de pranchas expográficas de imagens, bibliografias, planos de aula e registros de 5 encontros realizados no curso História(S) da Arte. Com os títulos: *e essas tais HistóriaS da Arte aí?*; *Monalisa no Louvre, Monalisa na TV, Monalisa na sua meia*; *De roubo em roubo se faz um museu*; o “berço” da civilização e sua manta misógina; *do coração do Brasil: iorubá*; o trabalho perpassa por essas aulas apresentando novas abordagens do ensino da arte e mostrando a figura do educador de arte enquanto responsável pela criação e construção de história.

Esta publicação em questão, que aqui está anexada, foi o pontapé inicial para o desenvolvimento da minha pesquisa acerca da implicação intrínseca entre arte, história e educação. Se desenvolvo agora neste presente trabalho (título do trabalho) relações entre o pensamento benjaminiano a contrapelo e um pensar artístico educacional contemporâneo partindo da narrativa daqueles que foram vencidos pela historiografia hegemônica, só o posso fazer porque minha poética e prática como educadora fora permeada inicialmente por este desejo de apresentar um outro modo possível de se construir educação e de se pensar as rupturas que terão de ser feitas para a construção de uma outra realidade. Sobretudo, porque este curso foi desenvolvido em um momento conjuntural extremamente delicado: o da pandemia da covid-19.

Aflitos pela iminência de um vírus letal a atingir não só nós mesmos, como também aqueles que amamos, tivemos que assistir pela televisão a barbárie de um governo de extrema direita eliminar a partir de sua necropolítica mais de 600 mil habitantes brasileiros em um dos maiores genocídios da história do país. Assim como o Anjo da História benjaminiano, atônitos ao observar a destruição à nossa frente, sentimo-nos incapazes pelas medidas sanitárias a partir por confrontos mais diretos e cada vez mais desesperançosos quanto ao futuro que estaria por vir. De algum modo, o curso que realizei foi a maneira que encontrei enquanto artista e educadora, de contemplar esse pessimismo da realidade e agir no âmbito do impossível.

É claro que essa prática poética-histórica-educacional parece pouco dada à gravidade da conjuntura atual, mas quando sem forças nos sentirmos, lembremos mais uma vez da tarefa do narrador benjaminiano. O contar, criar e educar a contrapelo é difícil e opera no impossível, mas é seu trabalho o responsável por atizar a centelha da esperança para a construção de um outro mundo.



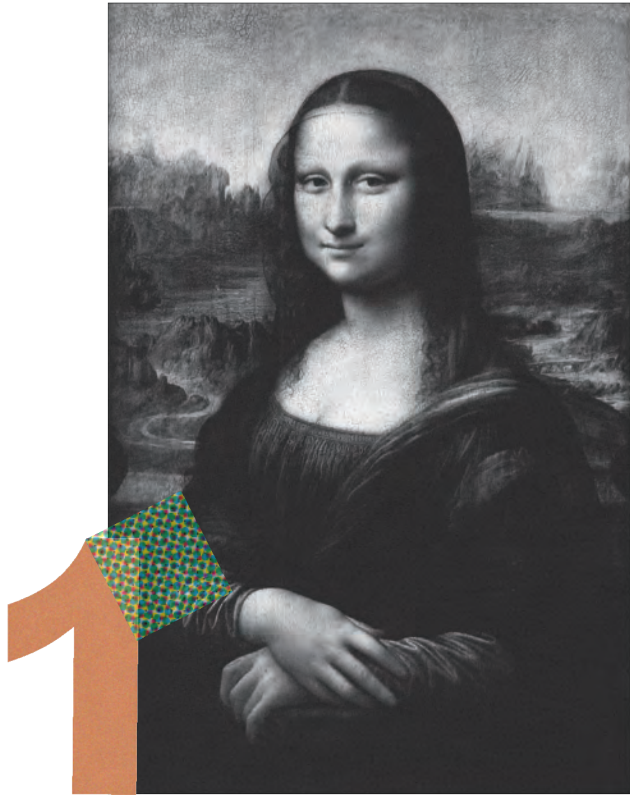
algumas abordagens do plano de estudos para ensino de história da arte não formal de modo remoto que montei durante uma pandemia mundial

Fernanda Pantuzzo de 2020

aos colegas de tantos encontros: Priscilla, Rafael e Raíssa
à minha companheira Gabriela

Aqui se encontram alguns percursos feitos por mim em encontros que venho desenvolvendo desde julho sobre HistóriaS da Arte. Partindo de uma análise contemporânea do passado, minha proposta com esse percurso foi construir repertórios poéticos através de múltiplas histórias que constituem o que entendemos por arte. Pensando coletivamente abordagens sociais, filosóficas e políticas que contemplem as necessidades das práticas poético-artísticas-educacionais na atualidade, necessariamente por meio de perspectivas antirracistas, decoloniais, feministas e pró - LGBTQIA+.





monalisa no Louvre
monalisa na TV
monalisa na sua meia



3

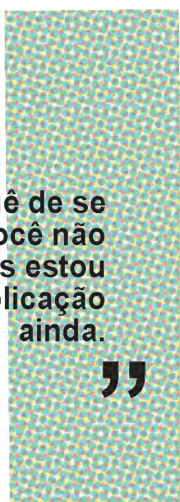


4

“

Eu não sei bem o porquê de se fazer isso. Eu sei que você não queria me machucar, mas estou pensando em uma explicação ainda.

”



Uma semana antes, pedi para que me enviassem uma foto de alguém que amavam muito, que sentiam muito carinho. Editei a foto, rasurando os rostos dessas pessoas, reinterpretando uma proposição feita por Gombrich, em “História da Arte”. Fiz a pergunta: *Vocês estabelecem relações de santidade com as imagens? Relações de adoração?* Todas as respostas negavam essa relação. Logo em seguida, ao apresentar os rostos dessas pessoas rabiscados, as reações foram diversas. Alguns ficaram chateados e outros logo perceberam meu ponto. Perguntei: *Como vocês estão se sentindo sobre isso?* Com isso, começamos a discutir como as imagens não significam para nós, na prática, apenas pixels sobre uma tela. Como são muito mais do que isso.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (5ª versão)



BERGER, John. Modos de ver

1. o que transforma tinta sobre madeira em obra prima?

um pouco sobre as condições histórico materiais que transformaram a pintura Monalisa, de Leonardo da Vinci, na “maior obra prima da humanidade”

se a relação do mundo para com a obra mudou ao longo dos anos, qual a nossa interpretação atual sobre a mesma?

a identificação da Monalisa como símbolo da cultura ocidental da sociedade de consumo e nossas percepções sobre ela não mais como pintura, mas como produto visual.

quantas imagens nós vemos por dia?

2. qual a nossa percepção das obras de arte em um mundo de suas reproduções técnicas massificadas?

como as reproduções se davam antes da fotografia e do cinema. Introdução ao ensaio de Walter Benjamin “A obra de arte na época de sua reprodução técnica”. Pensamentos sobre o aqui e agora do autêntico em contraposição à reprodução.

3. a magia está apenas no autêntico?

diálogo com as definições de valor de culto e valor de exposição.

como nós de fato nos relacionamos com as reproduções?

o caráter mágico que atribuímos às imagens que nos cercam. Ao rasurar nas fotografias os rostos de pessoas que amamos, que desconforto sentimos?

4. qual o tipo de situação que a Monalisa autêntica suscita no público?

a conceituação da aura: da sua destruição à fetichização.

a reprodução e o autêntico: por que obras valem milhões?

Os Bichos, de Lygia Clark, como uma ponte para a reflexão sobre a fetichização da aura e o processo capitalista reacionário no processo descrito por Benjamin como estetização da arte.

então as reproduções são ruins?

Discussão sobre a acessibilidade e socialização no processo de reprodução para a definição benjaminiana de politização da arte.

monalisa no Louvre
monalisa na TV
monalisa na sua meia
08



FRANCIS ALÿS
(1959, Antuérpia - vive e trabalha na Cidade do México)
projeto Fabíola, em desenvolvimento desde 1990
reproduções da pintura Fabíola Jean-Jacques Henner



quando o autêntico desaparece, o que sobra para o fetiche da aura?

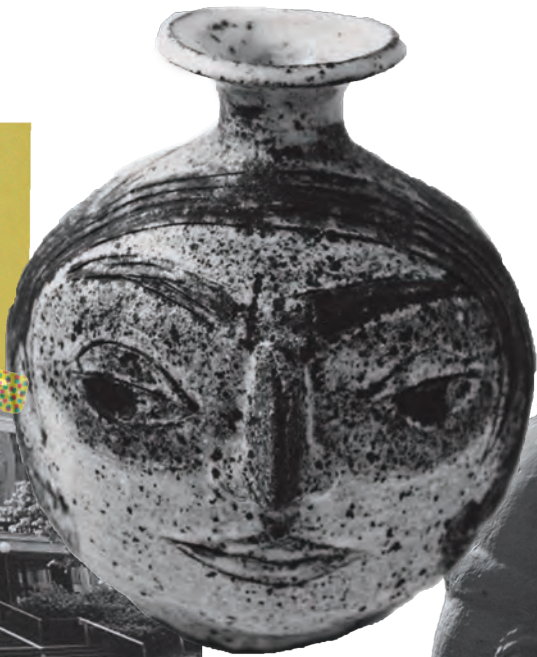
Francis Alÿs coleciona ao longo de 20 anos diferentes reproduções da pintura perdida de Frances Jean-Jacques Henner, Fabíola.

A instalação, que exhibe essa coleção como em um Salão do século XIX, tenciona memória e imaginário, retrato falado e telefone sem fio no processo de reprodução, não mecânica, de algo que já não tem mais seu referente.

Se a construção da aura e sua fetichização depende do aqui e agora do autêntico, quando este não mais existe, as reproduções tornam-se o referente, e dialeticamente, inspiram novas reproduções.

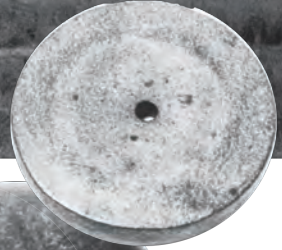


1

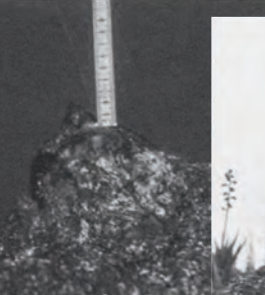


de roubo em roubo
se faz um museu

2



3



1. de que cultura é essa obra?

apresentação do trabalho *Double Face Pot*, da alemã Marguerite Wildenhain. Discussão sobre quais os traços que os lembraram tradições de outras culturas e o porquê. O trabalho apresenta identidade alemã? Pensamentos sobre a pasteurização da cultura ameríndia e a necessidade de à compreender como múltipla e igualmente complexa à outras.

como a artista se inspirou para realizar trabalhos com essa estética?

Pequena história do maior museu de etnologia do mundo, o Museu Etnológico de Berlim. Tencionar as condições materiais que levaram a artista a entrar em contato com outras culturas. A posse desses objetos como fruto de um processo violento unilateral colonialista e imperialista.

objetos que tem alma: estetizamos tudo?

O processo de estetização de produções materiais originárias incompreende que os objetos tem história e *agenciamentos*. Conceituação de agências. Finalizá-lo ao olhar da nossa cultura como um processo auxiliador de epistemicídios.

Apresentação de objetos da etnia Moche que se encontram em Berlim em contraposição com o trabalho em vídeo *ÑUQA KAUSAKUSAQ QHEPAYKITAPAS / I will outlive you*, de Cláudia Garay, peruana moche.

2. o que sobrou de história?

Apresentação da cultura pré-histórica do povo sambaquiereo, que ocupavam Santa Catarina à 5.000 a.C. Discussão sobre suas produções materiais: a pedra e o morro como base fundamental de sua cultura. Como eram feitas? Por que eram produzidas? Como se organizavam para produzi-las?

3. é possível essa conexão geográfica na contemporaneidade?

Exposição do 34º Panorama de Arte Brasileira do MAM e sua proposta de conexão da produção contemporânea com o legado dos sambaquieiros para a nossa cultura. Diálogos sobre as permanências de conexões estéticas com as produções e debate sobre o projeto de Cildo Meireles *Mutações geográficas: Fronteira vertical (Yaripo) e Fronteira Rio - São Paulo*.





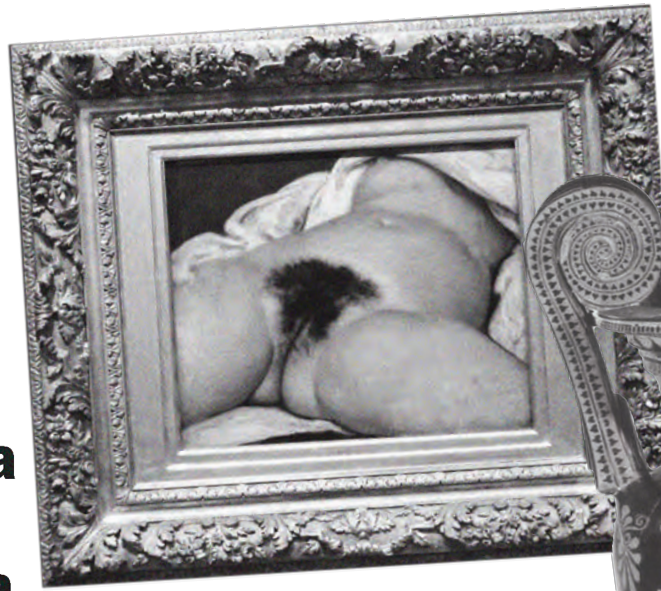
ALBERTO GUARANI
(1983, Aldeia Porto Lindo, MS - vive em Tanguá, RJ)
Guardiões da Memória, 2013-2017
vídeo
55 min

Nós somos a memória e a memória está viva.

De modo poético documental, Alberto Guarani realiza um duplo processo de definição de memória em nossas vidas. Propõe capturar, por meio da reprodução, a tradição viva dos anciões para mantê-la eterna em imagem. Ao mesmo tempo em que atua como educador, ensinando aos mais novos outras produções materiais, como o cinema.

O artista instaura um debate sobre a presença viva em nós da memória dos nossos antepassados e o espaço do desejo pela remanescência de nós, nas próximas gerações.

o “berço” da
civilização
e sua manta
misógina



2



3

1. qual o papel da mulher para a origem do mundo?

Apresentação do trabalho de Gustave Coubert, *A origem do mundo* e o pensamento cristão sobre o mito de origem da vida. A instauração de um arquétipo de mulheridade que se relaciona com o irracional, incapaz e pecador também no pensamento grego, com o mito de Pandora, representado em vaso ateniense.

2. por que as estátuas tem pinto pequeno?

Relacionar o falocentrismo no discurso público democrático através da comparação das representações de estátuas masculinas e femininas.

Discussão da presença do homoerotismo ateniense não como livre manifestação de amor, mas como uma relação socio-econômica de dominação ao menos submisso: o homem jovem desfavorecido. Alinhado pelo desprezo à mulher.

3. como há amor pela mulher?

Declamação do poema de Safo de Lesbos, através das seguintes perguntas: quem é essa pessoa que nos conta? O que está pensando? Para quem escreve? Por que escreve?

Percepção do pensamento de mulheridade na época das condições materiais na ilha de Safos que se distinguiram da norma.

Contraposição ao pensamento da mulher como provedora de todos os males da humanidade, através do trabalho de Orlan, *A Origem da Guerra*, realizando a releitura do trabalho de Coubert através da inserção de um pênis em fotomontagem.

“

A gente tava discutindo aqui, e a gente sabe que não pode ser, mas por alguma razão, parece que foi uma mulher que escreveu. Só uma mulher pode amar outra desse jeito

”



ESTEVES, Anderson Martins;
AZEVEDO, Katia Teonia;
FROHWEIN, Fábio. Homoerotismo na Antiguidade Clássica.

BARBO, Daniel. O homoerotismo e a cultura política falocêntrica na Atenas Clássica.

ANDRADE, Marta Mega de Andrade. *A “Cidade das Mulheres”*: a questão feminina e a pólis revisitada.

Apresentei o poema de Safo de Lesbos, omitindo o nome de quem o fez e seu contexto, pedi para que declamassem um poema coletivamente e imaginassem uma cena/situação.

Imaginaram alguém perdidamente apaixonado por um mulher, em seu leito de morte, lamentando não poder viver mais tempo com ela. Acrescentaram o desejo sexual imenso e a beleza dessa paixão. Mas argumentaram que por alguma razão, pensaram ser uma mulher que havia escrito, mesmo sabendo que isso não seria possível na época.

A revelação da autoria causou uma euforia imensa e um interesse por outros trabalhos da poeta.



entre lesbos e sapas

flutua Lesbos/ em meu corpo:/ ilha de onde não vim,/ mas que habita
minha/ língua/ com suas tramas/ sáficas/ amazônicas.
porém os amores que vivo/ não são de Europa./ insisto na desGrécia:/
(re)escrevendo bocas/ tortilleras/ sapatonas...

pululam sapas/ no meu corpo,/ nômades mapas traçados por aquelas
que:/ amam – lutam – fogem – fodem – organizam orgias – guerrilhas
– amigadas – se casam – separam – ficam sós – agrupam-se – escondem
– voltam pra armários – quebram armários – consertam chuveiros
– marcham – tocam siririca – violão – guitarra – tocam Gadu, Cássia e
Ellen – tacam molotov – dormem de conchinha – amam pra sempre –
moram longe – levam caminhão de mudança – terminam – choram
ouvindo música ruim – rebuceteiam – tretam – trepam – tremem/
fazem/ mundo tremer/ e os corpos em volta/ tremem:/ pululam sapas/
neste corpo/ que não veio de Lesbos/ mas chamam de/ lésbica/ (e eu/
chamo/ de sapatão mesmo)

RAÍSSA ÉRIS GRIMM

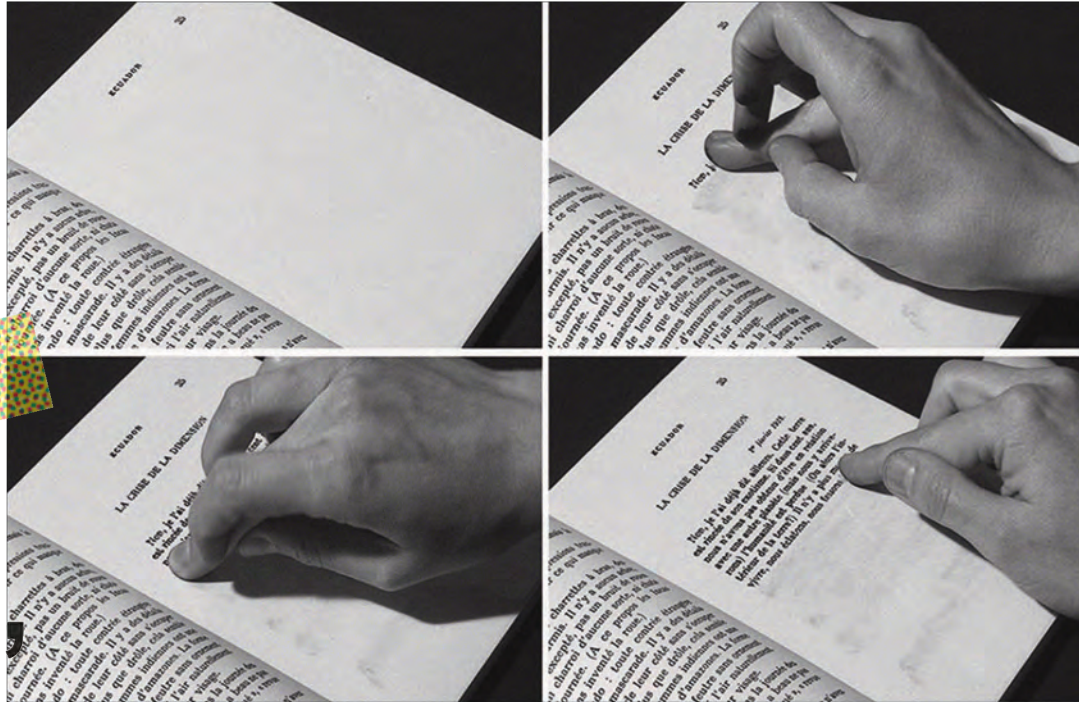
entre lesbos e sapas, 2018

<https://sapaprofana.wordpress.com/2018/09/01/entre-lesbos-e-sapas/>

o amar discidente

A artista tece relações com as especificidades do universo lésbico contemporâneo, colando e recortando palavras tão familiares a ela e mesmo assim, a ela tão negadas. Situa-se na posição constante de afirmação de lésbica, por essa a ser tomada enquanto travesti. Sua produção trabalha com a coexistência e a pluralidade de discidências. Pela rítmica tão quente quanto seu significado, *Entre lesbos e sapas* rememora Safo ao mesmo tempo que se distancia de uma tradição hegemônica europeia, partindo assim de um olhar decolonial e marginalizado.

1



“

Só terá o dom de atizar a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer.”

Walter Benjamin

Fachada do Pateo do Collegio amanhece pichada nesta terça

No marco zero da capital paulista, vândalos picharam a frase "Olhai por nós", com tinta vermelha



Pátio do Colégio amanhece pichado

Em ação que durou pouco mais de um minuto, vândalos escreveram a frase "Olhai por nós" em vermelho no marco zero da cidade

e essas tais "Histórias da Arte"?

2



Pichador do Pátio do Colégio também atacou Monumento às Bandeiras

João França e Isabela Tellerman confessaram a participação no crime após serem presos e foram liberados no mesmo dia

BRASIL

1. quem ensina àquele que ensina?

Partindo da obra *Cartographie1. the crisis of dimension* de Estafania Peñafiel, pensar nos processos que constroem o conhecimento tal como conhecemos. Por de trás de todo processo de aprendizagem existe a mediação de alguém, de pessoas.

quem conta a história tal como conhecemos?

Através das Teses sobre o conceito de História, de Walter Benjamin, pensar a história como uma luta de narrativas e compreender que a História (com H maiúsculo) é contada pela perspectiva e através da ideologia dos vencedores dessa luta. Portanto, se faz necessário o caminho pela análise de outras narrativas para compor nosso processo de educação.

“

**Desconfiem de tudo o que sabem
até hoje e em principal, desconfiem
de tudo o que digo.**

”



2. seriam as histórias reais, ficções?

Por meio da trajetória do Pátio do Colégio, questionar o senso comum na relação que se estabelece entre imagem como registro da realidade tal como ela é. Conceituando que toda produção material da vida necessariamente passa por um processo de subjetivação e logo, ficciona/cria/reiventa a realidade.

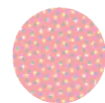
Analisando o trabalho de José Wash Rodrigues, *Igreja do Colégio*, que facilmente pode ser lido como uma pintura de observação, realizada em 1700, pensar nas razões que levaram o artista a pintar uma construção que substancialmente representa tamanha dor e violência à populações indígenas, em pleno movimento modernista brasileiro (início do século XX), quando a Igreja estava já em ruínas.

bem e mal pela perspectiva de quem?

Se as imagens também disputam narrativas, utilizar pixo realizado na Igreja do Pátio do Colégio, por Isabela Tellerman e MIA, *Olhai por nós*, como a proposta de rendição da história benjaminiana, através da resistência ao discurso dominante. Ao mesmo tempo em que se analisa as perspectivas ideológicas as quais partem as mídias televisivas, sempre ditas como imparciais, e sua construção como meios confiáveis de obtenção de informação.

O primeiro encontro deste projeto não pôde ser sobre outro assunto que não o questionamento ao título do suposto “curso” que estariam começando a participar, “HistóriaS da Arte”. Refletir sobre o nome de uma disciplina que normalmente singulariza um campo plural e rizomático, é um começo para o pensamento decolonial. A perpetuação da contação de uma, e apenas uma, perspectiva da História é a manutenção de epistemicídios (portanto, violências) que vem ocorrendo desde o princípio da invasão colonial.

Meu objetivo, para além da compreensão da necessidade de se conhecer outras histórias, era fazer com que percebessem que nenhum tipo de construção de aprendizagem é alheia à ideologia. Portanto, o tópico de discussão dos nossos encontros, a arte e em especial, as imagens que nos rodeiam, também não é alheio à esse processo, sendo invariavelmente permeado por intenções e argumentos de alguém.



KILOMBA, Grada. Memórias da
Plantação

BARRENTO, João. Walter Benjamin -
O Anjo da História

PINACOTECA. Grada Kilomba:
Desobediências poéticas, Catálogo



GRADA KILOMBA
(1968, Lisboa - vive em Berlim)
Ilusões vol. I: Narciso e Eco, 2017
30min 38 seg
videoinstalação

desnudando a ilusão branca colonial

No trabalho *Ilusões vol I: Narciso e Eco*, Kilomba faz uma resposta pódica, por meio da prática de contação de história, ao um dos mitos fundadores da cultura ocidental embranquecida, nos instigando a relacionar a branquitude com uma prática narcísica que promove diversos epistemicídios e silenciamentos. A artista/educadora/escritora, aborda com profunda sensibilidade e grande didatismo as camadas mais nefastas das dores dos oprimidos, trazendo a tona a imediata identificação àqueles que de alguma forma se relacionam com a vivência desses sentimentos e dá a chance àqueles cujas práticas cotidianas subjetivas causam de algum modo, opressões, a chance de transformação de sua subjetividade.



DO
CORACAO
DA

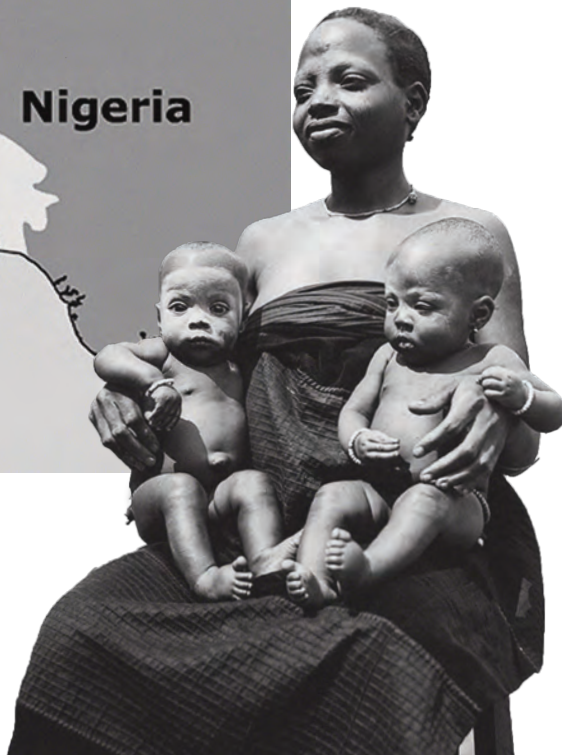
FROM THE
HEART
OF

AFRICA

1

do coração do Brasil: iorubá

2



3





FALHAIEROS, Elaine Santos. Luís e Antônio Xavier de Jesus: trajetórias de africanos entre a Bahia e o Golfo de Benim, no século XIX

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva
DA SILVA, Renato Araújo
África em Artes

REIS, Lucas Aleixo Pires. A construção da arte africana: criações de uma 'situação colonial'

SALUM, Marta Heloísa (Lisy) Leuba
Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus

VERGER, Pierre. Fluxo e Refluxo

Há um espaço comum no pensamento educacional em artes, quando se trata de análise de culturas africanas. Constantemente, as distanciamos de nossa realidade e de certa forma as vemos como passadas ou mortas. Por isso, além do estabelecimento das múltiplas conexões da nossa vida com a cultura iorubá, tentei apresentar um continente africano vivo. Assim como o Brasil, os países do continente africano pulsam em produções contemporâneas de cultura popular e produções que se inserem dentro do circuito de arte mundial, como o caso de El Anatsui, que é capaz de compor *Uli* (palavra em Igbo para estilo ou padrão estético) igbos, que pertencem a sua cultura, com questões contemporâneas como hibridismos e escultura no campo expandido.

1. “Olha que máscara linda, é africana?”

Partindo da análise de diferenças e semelhanças nos aspectos formais, de produções de três etnias africanas (povo Tchokwe, povo Banum e povo Songye - respectivamente) buscar a compreensão da multiplicidade das práticas artístico conceituais no continente africano e problematizar a constante pausterização através da identidade africana - máscaras, estátuas etc...

arte africana no museu?

Partindo da leitura do texto curatorial de Teixeira Coelho para a exposição “Do coração da África”, realizada no MASP em 2014, questionar o papel das instituições de arte como legitimadoras de discursos especializantes, que também passam por ideologias que perpetuam epistemicídios e desinformação. Como o caso dessa exposição de arte iorubá.

2. cânones iorubás?

A introdução das agências por trás das estátuas dos Ibejis para o povo iorubá, assim como uma pequena localização geográfica de suas fronteiras culturais. Estabelecer pela análise de dois conjuntos de estátuas, suas diferenças e semelhanças, para aprender a identificar, na análise de materiais iorubás, aquilo que é um cânone cultural e aquilo que seria a especificidade do artista que a fez.

3. Fluxo e refluxo - Brasil é o iorubá?

Pensar o conceito de fluxo e refluxo tecido por Pierre Verger, no qual muitos brasileiros escravizados de origem iorubá, com o fim da escravização, decidem retornar à África e acabam levando boa parte da cultura brasileira para a comunidade iorubá. E não só a cultura brasileira se mantém na comunidade iorubá, mas ainda nossa cultura tem como forte pilar o pensamento iorubá.



EL ANATSUI
(Anyako - GHA, 1944 - vive e trabalha em Acra - GHA e Abuja - NGR)
Earth's Skin, 2007
alumínio e fio de cobre
449.6 x 1000.8 cm,



PAULO NAZARETH
(1977, Governador Valadares, MG - vive e trabalha em Santa Luzia, MG)
Oi Ori Buruku, 2015
vídeo, canal único
2min 23seg

entre as idas e vindas: decepções

Ol Ori Buruku em iorubá carrega o significado de uma jura, em tradução literal - “má mentalidade”. Bimbo Adeleke, que vemos proferindo fortes palavras é um imigrante nigeriano de tradição iorubá, que entre os fluxos e refluxos que nossas culturas traçam, retorna ou chega ao Brasil. A personagem que vemos encara de frente uma tradição brasileira que nega a presença no agora do passado colonial, enquanto continua a construir uma cultura xenofóbica e racista. Paulo Nazareth, deste modo, capta de forma fugaz e cinemanovista toda a frustração com este Brasil expressa nas juras do performer.