

A história da arte, a memória, o trauma

Sheila Cabo Geraldo, Universidade Estadual do Rio de Janeiro

A comunicação faz uma aproximação do significado da história da arte para Walter Benjamin, considerando que, para o historiador e crítico, a história da arte só pode ser a história das imagens dialéticas, as quais se constituem de intensidade temporal, que explodem em lampejos, fazendo os sintomas eclodirem num processo de memória. É dessa maneira que ensaiamos a busca da historicidade dos projetos artísticos *Uma história que nunca esqueci*, de Rosana Palazyan, e *Exílios*, de Paula Trope, cuja força histórico-poética reside na reordenação da memória fragmentada dos genocídios armênio e judaico, respectivamente. Avalia-se também de que maneira a violência dos holocaustos armênio e judaico passou a ser referência histórica para o que se denominou holocausto negro, considerando, ainda, uma aproximação crítica da obra de Rosana Paulino e Daniel Lima.

Palavras-chave: Historicidade, violência, memória

*

This communication approximate the meaning of the history of art to Walter Benjamin, considering that for the historian and critic, the history of art can only be the history of the dialectical images, which constitute of temporal intensity, that explode in flashes, making to hatch the symptoms, in a process of memory. It is in this way that we rehearse the quest for the historicity of artistic projects like *Uma história que nunca esqueci* (A story I have never forgotten), from Rosana Palazyan and *Exílios*, (Exiles), from Paula Trope, whose historical-poetic strength lies in the reordering of the fragmented memory of the Armenian and the Jewish genocides. It is also evaluate how the violence of the Armenian and Jewish holocausts became a historical reference for what happened to be called the Black Holocaust, considering also a critical approach to the work of Rosana Paulino and Daniel Lima.

Keywords: Historicity, violence, memory

Em carta a Florens Christian Rang,¹ de dezembro de 1923, Benjamin faz uma reflexão sobre a possibilidade da existência da história da arte e escreve ao amigo:

Para ser específico, o que me preocupa é a questão da relação entre as obras de arte e a vida histórica. Nessa perspectiva, considero precipitada a conclusão de que não há essa coisa que se chama história da arte. A concatenação de ocorrências temporais, por exemplo, implica coisas que são causalmente significantes para a vida humana. Sem concatenação, como o desenvolvimento, maturidade, morte e outras categorias similares, a vida humana fundamentalmente não existiria como tal. Mas a situação é completamente diferente para as obras de arte. Em termos de sua essência, a obra de arte é a-histórica. A tentativa de colocá-la no contexto da vida histórica não abre perspectivas que nos conduzam ao coração da obra, como acontece também, por exemplo, com a tentativa empreendida de olhar para as pessoas, que não nos leva a vê-las na perspectiva de outras camadas essenciais. A pesquisa com a história da arte contemporânea sempre é direcionada apenas para a história dos assuntos (*subject matter*) ou para a história da forma, nas quais a obra de arte fornece apenas exemplos e, assim, modelos; não existe aí questionamentos sobre se a história é a história das obras de arte como tal....

Poder-se-ia dizer que Benjamin apostava em uma história que começasse a partir das obras, o que exigiu dele uma reformulação dos problemas e dos termos que constituem a própria noção de história da arte. Como escreve também na carta,

Enquanto a conexão compreensiva e fundamental da história é a relação genealógica entre gerações, na obra de arte permanece uma relação intensa entre obras de arte. [...] Como tal, há sempre a ameaça de perder a extensão temporal, configurando, nessa perda do tempo, uma interpretação intensiva. É verdade que a historicidade específica da obra de arte é algo que não pode ser revelado na história da arte, mas apenas na interpretação. Na interpretação as relações entre obras de arte aparecem como atemporais, mas não sem relevância histórica.

Nesse processo, como escreve, se haveria que superar a história em que as obras de arte seriam tomadas como exemplos de fatos históricos ou de conceitos filosóficos, assim como se teria que pôr um fim na história das influências entre artistas, que negam a temporalidade específica das obras, impedindo-lhes a exposição intensiva. Sem estar privada de importância histórica, como no sentido monadológico,² a temporalidade intensiva faz brotarem, assim, conexões que são atemporais (anacrônicas).

Parece consenso o fato de que as exigências de Benjamin à história da arte denotem um impulso que remete às teorias de Wölfflin, Alois Riegl e Aby Warburg. De Wölfflin, pela afirmação de uma história dos conceitos, que rompe com as constantes estilísticas; e de

¹ Benjamin, Walter. *Correspondences of Walter Benjamin – 1910-1940*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 223-225. Carta 126.

² Graças a sua estrutura monadológica, o objeto histórico encontra representada em seu interior sua própria história anterior e posterior. Cf. Benjamin, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 517 [N10,3].

Riegl, pela afirmação de um querer artístico, assim como pela defesa de uma história da arte na especificidade da arte.³ Para Didi-Huberman,⁴ entretanto, a referência mais importante é a que remete à defesa de uma temporalidade anacrônica, que está na aproximação com as teorias históricas de Warburg, sobretudo com as que aparecem no *Atlas Mnemosine*. Tanto Benjamin quanto Warburg são defensores de uma história em movimento, interessada em afinidades entre imagens, assim como na busca não evolucionista de “tempos perdidos”.⁵ A história da arte seria, então, para ambos, uma história das imagens, que Benjamin chama de imagens dialéticas e que se constituem na interpenetração “crítica” do passado e do presente. Como escreve,

Não é que o passado lance sua luz no presente ou que o presente lance sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação.⁶

A história da arte seria, assim, uma história que se abre como um campo de imagens dialéticas,⁷ onde cada imagem, porque dialética, possuidora de um adensamento de tempo, como uma rememoração no agora,⁸ é uma imagem fulgurante, como explica Benjamin no livro *Passagens*.⁹

Pensando na impossibilidade da história da arte, pode-se dizer que a história a contrapelo de Benjamin corresponderia, em seu estado de “constelação”, à salvação da história da arte como história reflexiva e crítica dos objetos artísticos em sua intensidade. Segundo Maria João Cantinho, essa fulguração, que é intrínseca à imagem dialética, é também “o sinal ou o sintoma que indicia a salvação da história”.¹⁰

Para entender a fulguração como salvação, entretanto, há que compreender que além de exigir o reconhecimento da imagem dialética, na sua intensidade temporal, a história exige também que a imagem seja um sintoma.¹¹ É assim que podem ser reconhecidos os despojos acionando-se o movimento da história, uma vez que nos surpreendem ao vir do passado como imagens inconscientes de recordação. Para que o historiador seja o intérprete crítico do princípio dinâmico das manifestações da arte, ele precisa transformar-se em um trapeiro da memória das coisas. Seria como adotar a audácia de uma

³ Cf. Geraldo, Sheila Cabo. Riegl e Benjamin: arte, história e teoria moderna. Arte&Ensaio, Rio de Janeiro, 9, 2002. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufri.br/wp-content/uploads/2012/01/Riegl-e-Benjamin-arte-hist%C3%B3ria-e-teoria-moderna-Sheila-Cabo-Geraldo.pdf>. Acessado em 20 ago. 2017.

⁴ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, p.124.

⁵ Como Warburg havia estudado no *Atlas Mnemosine*, para Benjamin importa a sobrevivência de afinidades mágicas e do gesto mínimo. Didi-Huberman, op. cit., p. 127.

⁶ Benjamin, 2006, op. cit., p. 505 [N2a, 3].

⁷ “Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas.” Benjamin, 2006, op. cit., p. 505 [N 3, 1].

⁸ Costa, Luciano Bernardino da. Imagem dialética/imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin a George Didi-Huberman. V Encontro de História da Arte – IFCH/Unicamp, *Anais*, 2009.

⁹ Cf. Didi-Huberman, op. cit., p. 150.

¹⁰ Cantinho, Maria João. O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madri, 2008. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>. Acessado em 30 ago. 2016.

¹¹ A história que a imagem dialética faz eclodir implica o reconhecimento de uma pré-história, como uma arqueologia não só material, mas também psíquica, abrindo a história para os sintomas da vida psíquica e da memória. Cf. Cantinho, op. cit.

arqueologia psíquica que, tal como a escuta flutuante do analista, estivesse atenta à rede dos detalhes, sensível ao ritmo dos sonhos, dos fantasmas, das repressões e do retorno do reprimido, das latências e das crises, que é como opera a memória.¹²

Assim, é como uma constelação de imagens fulgurantes, identificável no adensamento do tempo e na intensidade mnemônica das imagens, que se pensa ser possível alcançar a historicidade de práticas artísticas contemporâneas, como a de Rosana Palazyan em *Uma história que nunca esqueci*, mas também a da série de videointervistas e fotografias *Exílios*, de Paula Trope. Em ambos os trabalhos a força artística reside na ativação da memória em um tempo de despertar. No trabalho de Palazyan, a memória do genocídio armênio (1915), no de Paula, a do genocídio judeu-polonês. Nos dois a matéria artística explode em imagens-sintoma de terror e trauma.



Fig. 1 – Rosana Palazyan – Uma história que nunca esqueci – 2015



Fig. 2 – Paula Trope – Exílios – 2006/7

¹² Cf. Didi-Huberman, op. cit., p. 145.

O massacre e deportação forçada de centenas de milhares de pessoas de origem armênia, que viviam no Império Otomano, assim como a segregação, submissão e morte dos judeus na Polônia pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial constroem, como explica Andreas Huyssen,¹³ um elo complexo entre memória, política racial e violência colonialista, elo importante para que se compreenda a situação contemporânea da sociedade e da arte no Brasil, de onde falo, em que o neocolonialismo é, em grande parte, a perpetuação da intolerância racista.

Rosana Palazyan é neta de armênios que chegaram ao Brasil na década de 1920, fugidos do massacre que seu povo viveu no território que hoje é a Turquia. Em *Uma história que nunca esqueci*, a imagem do despertar é um lençinho bordado pela avó durante o acolhimento na Armenian General Benevolent Union, na Grécia, onde sua família ficou refugiada até a viagem para o Brasil. O trabalho foi gerado a partir de recordações da adolescência de sua avó. Essa era uma história que a avó contava repetidamente, o que a tornava quase viva para a artista quando criança. O vídeo, que começa com a imagem de um barquinho de dobradura, feito com o pequeno lenço,¹⁴ desenvolve-se em sequência de imagens de violência e sofrimento, que a artista elabora com base em relatos e documentos de arquivo.

15

Marcio Seligmann-Silva, no artigo “Narrar o trauma”,¹⁶ cita o estudo de Helens Piralian, psicanalista de origem armênia, que se pergunta como tratar o genocídio e como representá-lo. Segundo Piralian isso só seria possível pela simbolização, que implica uma (re)construção do espaço de vida.¹⁷ Assim é que se pode ver Rosana fazendo vir à tona um “rastro” pessoal, familiar, de um dos mais violentos episódios da história moderna. Sua videoinstalação, feita de maneira artesanal e rústica, traz imagens que ela apresenta em pequenas gravuras e desenhos riscados em hóstias e tecidos bordados, que retornam, sintomaticamente, lembranças e esquecimentos. É por meio dessas tímidas aparições que se vislumbram as cenas presenciadas pela avó, cenas de massacre, de degredo, refúgio e viagem; cenas de trauma revivido, mas agora de forma simbólica que, como escreveu Piralian, é a saída do estado de sobrevivente para voltar à vida.¹⁸

Ao longo de sua trajetória como artista, em várias ocasiões, Rosana tratou da violência do cotidiano por ela presenciada na cidade do Rio de Janeiro, onde mora. A violência está em *Hóstias* (2000), que reúne cerca de 3.000 retratos de crianças mortas de forma violenta impressos em hóstias, assim como está em *...uma história que você nunca mais esqueceu?*

¹³ Huyssen, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

¹⁴ O vídeo é parte do trabalho comissionado e apresentado na Bienal de Tessalônica, na Grécia, em 2013 e foi reapresentado na Bienal de Veneza em 2015.

¹⁵ O genocídio armênio (c. 1915-1920), que durante décadas permaneceu esquecido pela história, foi também chamado de holocausto armênio, cuja principal camada das recordações é sempre aquela que remete à brutalidade dos massacres e das marchas forçadas para a deportação, o que levou à morte mais de um milhão de armênios que viviam no Império Otomano. A intenção era exterminar sua presença cultural durante o governo dos chamados Jovens Turcos, que foi de 1915 a 1917.

¹⁶ Seligmann-Silva, Marcio. Narrar o trauma. A questão do testemunho de catástrofes. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008, p. 65-82.

¹⁷ Idem, ibidem, p. 69.

¹⁸ Idem.

(2000-2002), sobre a violência contra internos em instituições de recuperação para crianças e adolescentes em conflitos com a lei. Em 2010 apresenta a instalação *O jardim das daninhas*,¹⁹ um jardim-alegoria da exclusão dos não úteis, dos alienados, dos desempregados, dos que estão fora da norma social marcada pela finalidade, que foi mostrada junto com *O realejo*, trabalho no qual afloram os anseios dos moradores de rua.

Paula Trope é artista também carioca, que desde a década de 1990, assim como Palazyan, vem tratando das relações complexas de violência e trauma nas grandes cidades, o que aparece especialmente nas séries *Traslados*, *Brasil-Cuba* (1997-1998),²⁰ *Os meninos* (1993-1994), *Contos de passagem* (2000), *Sem simpatia* (2004-2005). Desenvolveu entre 2006 e 2007 o trabalho em vídeo *Exílios*, com testemunhos de judeus poloneses que emigraram para o Brasil fugindo da perseguição nazista ou que vieram na leva de emigrantes posterior à Segunda Guerra Mundial. Muitos estiveram nos guetos de Lodzi e alguns perderam parentes e amigos nos campos de extermínio de Kulmhoff, Auschwitz e Buchenwald. Neta de poloneses, nunca pôde ouvir em casa as histórias dessa época. Era assunto para se esquecer, diziam seus avós. Mas, segundo Aleksander Henryk Laks – que viveu no gueto de Lodzi –, em seu testemunho para Paula: “Não me perguntem como sobrevivi, eu não sei. Só sei para que sobrevivi. Sobrevivi para contar. Para isso nunca mais acontecer.”²¹ Como escreveu Primo Levi no livro *É isso um homem?*,²² o testemunho seria a própria sobrevivência. Do testemunho depende a sobrevivência daqueles que viveram situações radicais de violência. Para esses, narrar o trauma tem o sentido primário de renascer.²³

Nos vídeos, os depoimentos são disparados a partir de uma conversa em que a artista solicita que mostrem um objeto de recordação da Polônia. Laks mostra três: uma fotografia de 1940, em cores, tirada em Lodzi, onde ele se reconheceu entre os meninos na fila da sopa, além de dois objetos, pequenos restos que encontrou em 2004, quando retornou à Polônia. “Senti vontade de voltar para ver minha cidade que tanto amava e o que sobrou ainda de lá.”²⁴ “E também fui ver o Kulmhoff, o Chelmo”²⁵ [...] Nos escombros que ainda restam lá há pedaços de ossos... das pessoas.” Dos escombros Laks recolheu um pedaço de cerâmica e um outro pedaço do que pensava ser um pente. Guardou esses restos e em seu depoimento²⁶ diz: “Isto não são meros pedaços de cacos, não. Isto são pessoas [...] isso é gente [...] que foram exterminados a troco de absolutamente nada, pelo racismo, só”.

Os videodepoimentos ou videotestemunhos²⁷ geraram também imagens fotográficas desses homens e mulheres que não querem e não podem esquecer; pessoas marcadas pela memória de um passado que não passa. O depoimento de Laks, que se apoia na foto encontrada, enquanto documento, mas, sobretudo, nos objetos-escombros, percorre esse

¹⁹ “Qualquer espécie pode ser considerada daninha quando nasce onde não é desejada e compete por espaço e nutrientes com culturas economicamente produtivas.” Disponível em <http://rosanapalazyan.blogspot.com.br/>. Acessado em 6 set. 2017.

²⁰ Disponível em <http://www.lucianacaravello.com.br/artistas/paula-trope>. Acessado em 1 set. 2017.

²¹ *Cadernos Sesc-Videobrasil*. São Paulo, n. 8 (Pertença), 2012-2013. Org. Moacir dos Anjos, p. 108.

²² Levi, Primo. *É isso um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 7.

²³ Sobre a impossibilidade do testemunho, ver Seligmann-Silva, op. cit., p. 65.

²⁴ Testemunho de Aleksander Henryk Laks. *Cadernos Sesc-Videobrasil*, op.cit., p. 108.

²⁵ Chelmo foi um campo de extermínio, também conhecido como campo de concentração de Kulmhof, situado a 50 quilômetros de Lodzi. O campo foi aberto em 1941 para matar os judeus do Gueto de Lodzi e de Warthegau.

²⁶ Testemunho de Aleksander Henryk Laks. *Cadernos Sesc-Videobrasil*, op.cit., p. 111.

²⁷ Seligmann-Silva, op. cit.

profundo campo da memória, que no vídeo é ao mesmo tempo construída e simbolizada. Segundo Paulo Herkenhoff, esses vídeos são “lugares de escuta que abrem a fissura por onde escorre a fala, que não se cala”.²⁸ A artista Paula Trope promove, assim, imagens poéticas que fazem eclodir uma história constituída por imagens de sobrevivência, por meio da imaginação e da simbolização.

Lembrar ou esquecer parece ser a dicotomia que enreda os trabalhos de Rosana e Paula. No texto “Usos tradicionais do discurso sobre o Holocausto e o colonialismo”,²⁹ discutindo sobre a indústria da cultura e da herança, Andreas Huyssen alerta para o excesso de cultura da memória. De fato, nas últimas décadas, com a virada culturalista nas ciências humanas, a memória passou efetivamente a ocupar um lugar de destaque. Como ressalta Seligmann-Silva,³⁰ a própria historiografia se abriu para a influência dos discursos da memória, sobretudo na história oral e na história das imagens. Se a historiografia positivista desconfiava da história das imagens, assim como desprezava a imaginação, ampliam-se a partir da segunda metade do século XX os estudos que buscam ler as imagens-marca, imagens-lampejo, como Benjamin havia feito no início do século. Dessa maneira, passa-se a aproximar um passado local ou nacional de outros passados, gerando novos tipos de constelações mnemônicas, novas possibilidades de história da arte.³¹

Isso posto, percebe-se que a violência e o trauma dos holocaustos armênio e judeu ressoam no Brasil não só nas obras diretamente relacionadas aos acontecimentos da primeira metade do século XX, como as de Rosana Palazyan e Paula Trope, mas também como índice de permanência da violência escravista colonial, que se estendeu por séculos e que se passou a chamar de holocausto negro.³² É no contexto da história aberta às imagens e aos discursos da memória que se pode identificar uma espécie de sublevação da herança colonialista genocida, sublevação muitas vezes ocorrida como pensamento intercultural, que analisa criticamente a matriz do poder colonial, persistente no capitalismo global como neocolonialismo,³³ reafirmando o binômio dominador-dominado. Irrompem, assim, as vozes e as práticas artísticas femininas, negras, indígenas, *queer*, transgêneras, em imagens transdisciplinares, que abrem novas epistemologias para além das hierarquias epistêmicas universais.

Considerando-se a necessidade do reconhecimento no Brasil da escravidão como um holocausto negro é que nos aproximamos da obra de Rosana Paulino, sobretudo do grupo

²⁸ Herkenhoff, Paulo. Paula Trope, grão da voz entre dobras da alma. Texto apresentação de Exílios. Projeto do Festival Polônia-Rio. Rio de Janeiro, Parque das Ruínas, set.-out. 2007.

²⁹ Huyssen, op. cit.

³⁰ Seligmann-Silva, op. cit.

³¹ É o que Huyssen (op. cit., p.180) identifica no artista sul-africano Willian Kentrige, que trata do domínio colonial dos brancos, da violência racista e do exílio judaico, assim como no trabalho de Doris Salcedo, em que a linha entre a violência da sociedade colombiana e o holocausto judaico se tece por meio da poesia de Paul Celan. São artistas que apresentam as lembranças traumáticas em texturas de palimpsestos e elos, fazendo emergir daí uma “nova política cultural da memória transnacional, translíngüística e abrangente”.

³² Araújo, Ana Lúcia. *Shadows of the slave past: memory, slavery and history*. New York and London: Routledge, 2014. Apud Vassallo, Simone Pondé. Entre vidas objetivadas y victimas de la esclavización: la trayectoria de los huesos del Cementerio Pretos Novos, em Rio de Janeiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, Rio de Janeiro, n. 25, jan.-abr. 2017. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2017.25.14.a>. Acessado em 02 de set de 2017.

³³ Mignolo, Walter. Pensamiento fronterizo y representación: conversación con María Iñigo Clavo y Rafael Sanchez-Mateo Paniagua. In. *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad* (Antologia 1990-2004). Barcelona: Cidob y Uacj, 2015.

de imagens que compõem originalmente a instalação *Assentamento*, com reproduções em tamanho natural das imagens fotográficas de August Stahl,³⁴ que foram desconstruídas e reconstruídas, fazendo-nos reconhecer sua historicidade como um deslocamento na subalternidade.



Fig. 3 – Rosana Paulino. Parede da Memória – 1994

Paulino inicia sua produção também na década de 1990, e seu discurso atravessa as discussões de gênero e etnicidade, trabalhando com imagens de mulheres negras, remetendo ao espaço doméstico, mas também às funções sociais e ao mundo do trabalho. Na série *Bastidores* (1997) discute a construção da subjetividade da mulher negra, destacando práticas de submissão ou subalternização.³⁵ As imagens, que são retratos de mulheres negras, transferidas para o suporte de bordado, prática tradicionalmente feminina, sofrem a violência da sutura de suas bocas, olhos e gargantas, violência correspondente simbolicamente ao interdito da fala, do grito e da visão do mundo em que se inserem. Como artista negra, descendente de escravizados, cruza o campo da memória individual e biográfica com imagens de memória coletiva, o que desenvolve, sobretudo, em *Parede da memória* (1994), uma parede de “proteção”, formada por “patuás”, que na cultura religiosa de matriz africana são amuletos e na tradição ocidental poderiam corresponder a peças de um jogo da memória, passatempo para quem deseja exercitar a lembrança. *Parede da memória*, em que cada patuá é confeccionado com uma imagem fotográfica de um membro de sua família, corresponde tanto ao testemunho de uma experiência pessoal de opressão e

³⁴ As fotos de Stahl foram encomendadas nos anos 1865 e 1866 pelo naturalista suíço, naturalizado norte-americano, Louis Agassiz, cientista criacionista, que veio ao Brasil escravocrata para fazer estudos sobre miscigenação e catalogou os tipos de negros escravizados, acreditando ser possível provar pelos biotipos que os negros eram seres inferiores e que a miscigenação era uma forma de degeneração da espécie humana.

³⁵ Mignolo, op. cit.

violência racista, que se precisa lembrar como uma didática, quanto ao jogo, como o do bloco mágico, que Freud estudou, no qual todo apagamento preserva uma imagem submersa, que no caso de *Parede da memória* funciona como uma suspensão em arte, prenhe de tensão e prestes a eclodir.

A tensão do apagamento e da visibilidade é também o universo do trabalho *Zumbi somos nós* (2004-2007) do grupo Frente 3 de Fevereiro,³⁶ que se define como “...grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira”³⁷ e do qual participa Daniel Lima, artista paulista, que neste momento é o curador da mostra cujo título é a pergunta *Agora somos todos negros?*, da qual participam artistas contemporâneos negros brasileiros.³⁸



Fig. 4- Frente 3 de Fevereiro – Zumbi somos nós – 2007

Zumbi somos nós é um projeto com vários desdobramentos, incluindo o documentário de 2007, que registra a intervenção em estádios de futebol, em que grandes faixas perguntam

³⁶ O grupo publica seu manifesto: “nós da Frente Três de Fevereiro, queremos romper com este silêncio velado, convocando a sociedade a se posicionar diante da urgência latente desta realidade denunciando o esquecimento que a justiça, o poder público e a grande mídia tentam imprimir à questão do racismo frente à cidadania.” Disponível em <http://www.frente3defevereiro.com.br> Acessado em 23 abr. 2016.

³⁷ Disponível em <http://www.frente3defevereiro.com.br> Acessado em 23 abr. 2016.

³⁸ A exposição ocorre no Galpão Videobrasil, em São Paulo, onde estão trabalhos de Ana Lira, Ayrson Heráclito, Daniel Lima, Dalton Paula, Eustáquio Neves, Frente 3 de Fevereiro, Jaime Lauriano, Jota Mombaça, Luiz de Abreu, Moisés Patrício, Musa Michelle Matiuzy, Paulo Nazareth, Rosana Paulino, Sidney Amaral e Zózimo Bulbul. Disponível em <http://site.videobrasil.org.br/exposicoes/galpaovb/agorasomostodxsnegrxs/apresentacao>. Acessado em 31 ago. 2017.

pela presença do negro na sociedade, saúdam os negros brasileiros e reafirmam a memória da resistência revolucionária, simbolizada pelo líder de quilombo Zumbi dos Palmares.

Na exposição *Agora somos todos negros?* Daniel parte do artigo 14 da Constituição do Haiti, de 1805, que declarara todos os cidadãos haitianos negros. Apresenta em sua interrogação olhares sobre o racismo e o sexismo a partir do ponto de vista da negritude, que questiona a racialização como postura colonial. Tomando a frase da Constituição haitiana com um olhar crítico, Lima abre, ainda, o debate para as ambiguidades em que estão inseridos aqueles etnicamente identificados com os negros, de ascendência africana, como os povos quilombolas, mas também os indígenas, alvo da mesma violência genocida, já que as estatísticas sobre assassinatos de jovens e crianças, em sua maioria negras, correspondem à violência do argumento do “marco temporal” para a demarcação tanto das terras indígenas quanto das quilombolas.³⁹

A exposição, que implica um estado de reflexão, abre, assim, oportunidade para a pergunta sobre os negros no sistema de arte no Brasil, mas também e sobretudo sobre a história da arte nessa nova e necessária epistemologia, cujo vir a ser recai em uma história descolonizada, em que haja o reconhecimento da imagem em sua intensidade temporal, assim como das latências e aproximações, acontecendo “vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo”, como escreveu Achille Mbembe,⁴⁰ e que acaba por afirmar uma descolonização na arte.

Referências bibliográficas

Anjos, Moacir (Org.) *Cadernos Sesc-VideoBrasil*. São Paulo, n. 8 (Pertença), 2012-2013.

Araújo, Ana Lúcia. *Shadows of the slave past: memory, slavery and history*. New York and London: Routledge, 2014.

Benjamin, Walter. *Correspondences of Walter Benjamin – 1910-1940*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 223-225. Carta 126.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 517 [N10,3].

Cantinho, Maria João. O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madri, 2008.

Costa, Luciano Bernardino da. Imagem dialética/imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin a George Didi-Huberman. V Encontro de História da Arte – IFCH/Unicamp, *Anais*,

³⁹O “marco temporal da ocupação” é um argumento que surgiu em 2009, ao lado das 19 “condicionantes” do STF no julgamento da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima. Diz esse argumento que os direitos territoriais dos povos indígenas só têm validade se eles estivessem em suas terras em 5 de outubro de 1988. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/marco-temporal-um-argumento-racista-para-legitimar-massacres> Acessado em 1 set. 2017.

⁴⁰ Avila, David. In. Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: Geledés – Instituto da Mulher Negra. Disponível em https://www.geledes.org.br/critica-da-razao-negra-achille-mbembe/?gclid=CjwKCAjwoNrMBRB4EiwA_ODYv7Sz7al0z6xRjGhHBBwNUjsqMvSrQJg-TyCqgeU2C45MmzITZ9e_hoCyekQAvD_BwE. Acessado em 7 set. 2017.

2009.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Geraldo, Sheila Cabo. Riegl e Benjamin: arte, história e teoria moderna. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, 9, 2002.

Herkenhoff, Paulo. Paula Trope, grão da voz entre dobras da alma. Texto apresentação de Exílios. Projeto do Festival Polônia-Rio. Rio de Janeiro, Parque das Ruínas, set.-out. 2007.

Huyssen, Andreas. *Culturas do passado-presente*: modernismo, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

Levi, Primo. *É isso um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: Geledés – Instituto da Mulher Negra.

Mignolo, Walter. Pensamiento fronterizo y representación: conversación con María Iñigo Clavo y Rafael Sanchez-Mateo Paniagua. In. *Habitar la frontera*: sentir y pensar la descolonialidad (Antología 1990-2004). Barcelona: Cidob y Uacj, 2015.

Seligmann-Silva, Marcio. Narrar o trauma. A questão do testemunho de catástrofes. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008.