

IX ENCONTRO DO GT DE ESTÉTICA DA ANPOF
A ESTÉTICA ALEMÃ E SUAS APLICAÇÕES

A aplicabilidade da estética benjaminiana no Brasil

Carla Milani Damião (UFG)

Apresentação

O tema a ser abordado neste texto requer dois esclarecimentos iniciais. O primeiro diz respeito ao sentido de estética aplicada; o segundo à estética do filósofo alemão escolhido para o desenvolvimento do tema e os conceitos que delimitarão seu tratamento. Tendo em vista a escolha de Walter Benjamin, o sentido de aplicação será, por consequência, transformado.

A fim de entender o propósito da aplicação relacionada à estética, consulte o estudo de Patrick Pessoa sobre Machado de Assis. A frase de Machado “A obra em si mesma é tudo” inspira Pessoa a aproximá-la da fenomenologia de Husserl e ao §7 de *Ser e tempo* de Heidegger, sugerindo um acordo entre essas fontes. Supor que a fenomenologia como método não se direcione ao fenômeno como a ciência o faz, e sim a um método de interpretação sobre diferentes objetos que se inscrevem além do conhecimento filosófico, parece justificar a abordagem de um texto literário¹ e de outros objetos artísticos e considerá-los fenômenos. Esperando apenas indicar, sem trair sua teoria, pretendo partir de indicações do entendimento de Pessoa, que pareceu-me fundamentar o propósito da relação entre estética e suas aplicações². Na distinção que elabora, a fim de determinar o sentido de estética aplicada ao texto literário em questão, a análise da principal obra de Machado por Roberto Schwarz serve a Pessoa como um contraponto importante. Discordando de Schwarz, Pessoa descarta não apenas o vínculo

¹ Cf. PESSOA, P. A segunda via de Brás Cubas. A filosofia da arte de Machado de Assis. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 2008, p. 70-75.

² No texto de apresentação do primeiro volume da revista **Viso** – Cadernos de Estética Aplicada, lemos que os oito artigos que compõem o volume contam, “pela sua diversidade, não apenas para a difusão do conceito de estética aplicada em torno do qual surgiu esta publicação, como também para a reflexão sobre temas ligados à estética tradicional e à crítica de arte. A partir de uma abordagem que privilegia a análise de obras específicas, os quatro textos que integram a seção principal da revista procuram explorar as multifacetadas relações entre filosofia e cinema, filosofia e teatro, e filosofia e literatura”.

ideológico que, a seu ver, se sobreporia à obra, mas também remissões a teorias de filósofos, bem como a aspectos biográficos que devem ser igualmente afastados da análise que requer, de um lado, a autonomia da obra de arte, e, de outro, autorreflexão³. Ao diferir sua tarefa da interpretação de Schwarz, Pessoa diz que a explicitação da autonomia da arte não pode ser entendida sob a prerrogativa histórico-sociológica, que tem por base a luta de classes. “À moda kantiana”, para utilizar de sua expressão, o autor prefere fundamentar sua interpretação na indeterminação do jogo das faculdades da imaginação e do entendimento vinculados ao prazer estético. Um prazer que em seu estudo é suscitado por esta obra de Machado, caracterizada como um “autêntico monumento ao niilismo e ao ressentimento”.

À moda benjaminiana, pretendo mostrar aproximações e diferenças, iniciando brevemente pelo conceito de criticabilidade (*Kritisierbarkeit*) da obra de arte que Benjamin desenvolve junto ao romantismo alemão. A possibilidade da crítica é afirmada – em concomitância ao que Pessoa diz – como propriedade que é inerente à própria obra. Entretanto, a tarefa não se esgota no objeto, em virtude do caráter infinito e ambíguo que a constitui. Como tarefa infinita e inesgotável, pode-se presumir não uma aplicação efetiva e completa, mas um movimento ou uma possibilidade de aplicação, de modo a se configurar como aplicabilidade. Considera-se, neste sentido, a tarefa da crítica como um desdobramento na obra e para além dela⁴.

Benjamin também isola os elementos biográficos que associam obra e artista, mas seu formalismo não se esgota na concentração direcionada ao objeto artístico, da qual se extrai um juízo ou representação. O caráter inerente de sua crítica supõe o contato direto com o objeto que a ele se apresenta. Esta apresentação, contudo, não se limita à forma ou se submete a determinações exteriores, mas se constitui igualmente como um fenômeno ou materialidade histórica. Não há como eliminar da tarefa da crítica, ou de sua possibilidade, a historicidade da obra de arte, mesmo em seus escritos mais metafísicos.

A fim de explicar melhor o que busco dizer com *aplicabilidade*, valho-me aqui de uma longa citação de Samuel Weber⁵, um autor que se dedicou a esclarecer e distinguir

³ Cf. PESSOA, p. 2008, p.44.

⁴ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”. In: *Discurso*, São Paulo, n. 13, 1980; p. 219

⁵ WEBER, Samuel. *Benjamin's-abilities*. Cambridge/Massachusetts, and London, England, Harvard University Press, 2008.

o uso que Benjamin faz do sufixo “barkeit”, sendo este claramente reconhecido como uma herança kantiana ⁶.

Enquanto em Kant o esforço é descrever capacidades/faculdades (*-abilities/-barkeiten*) como o que constitui as condições de uma possibilidade em vista de sua plena efetivação e reconhecendo que tal efetivação nunca pode ser totalmente acessível ao conhecimento (teórico), para Benjamin, a questão principal não mais se refere a *Erkenntnisvermögen*, mas a *Sprachvermögen*, às potencialidades da linguagem, que, enquanto processo de significação, acarretam [ao mesmo tempo] *impossibilidade* e *possibilidade*. Essa diferença pode ser interpretada negativamente, como a impossibilidade de jamais se efetivar, num ato de cognição completo e presente, as "capacidades/faculdades" envolvidas; ou pode ser interpretado positivamente, como uma *virtualidade* que, precisamente porque nunca pode esperar ser totalmente iminente ou esgotada em qualquer efetivação, permanece aberta ao futuro, isto é, ao que Benjamin no título de outro ensaio deste período chama de *kommende* (*Über das Programme der kommenden Philosophie*). Em outras palavras, já nestes primeiros escritos, o "*Jetzt der Erkennbarkeit*" é implicitamente distinguido de algo relativo a um presente significativo, e é por isso que ele não pode ser identificado com um objeto de conhecimento. Benjamin é desta maneira fiel - talvez mais fiel que o próprio Kant - à distinção kantiana entre "pensar" e "conhecer". Implica uma virtualidade que nunca é plenamente efetivável e, portanto, envolve uma "experiência" de movimento e alteração, em vez de uma reprodução da mesma. (WEBER, 2008, p. 14-16)

Tendo por base, portanto, que a crítica imanente a uma obra ou fenômeno artístico não pode ser abarcada em sua totalidade ou ser plenamente efetivada, pensamos não ser possível à estética benjaminiana o sentido de aplicação, mas sim de possibilidade de aplicação ou aplicabilidade. Em outras palavras, trata-se de um termo que comporta ao mesmo tempo a ambiguidade da tarefa e a abertura desta. Uma aplicação em curso ou vindoura, mas jamais efetivada.

Dito isto, retornamos à distinção inicial para tratar do sentido de estética, referindo-me diretamente àquele sentido presente em seu ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, que remete à palavra grega *aisthesis*, em alemão *Wahrnehmung*, um termo comumente traduzido por percepção. Na busca por tornar aplicável sua estética a determinados objetos, daremos atenção à duas categorias que são relacionadas à percepção e à recepção das obras nesse contexto: a empatia e o estranhamento. Essas duas categorias figuram tanto no referido ensaio, quanto nos

⁶ Idem, cf. p. 4-30.

ensaios sobre o teatro épico de Brecht e nas teses sobre o conceito de história. Salvo suas diferenças contextuais, tomarei a liberdade de relacioná-las sem o pudor de infringir alguma regra de interpretação atinente à estrutura de cada texto, mesmo porque, dado a abertura de seus textos, somos levados a dar continuidade a interpretações mais impertinentes.

É neste sentido, que levarei em conta a materialidade e a historicidade do objeto artístico ao tratar a questão de sua aplicabilidade na estética benjaminiana. A intenção é abarcar um tipo especial de obra, que tem por função reunir arte e história em sua apresentação e recepção, em íntima conexão com o político. Um elemento político e histórico situado na recepção que fazemos dos escritos de Benjamin no Brasil.

Importante ainda mencionar que, mesmo nos escritos mais conhecidos de Benjamin, como é o caso do ensaio “O narrador”, essa historicidade não está sedimentada em nenhum aspecto linear que supõe períodos históricos referidos por historiografias tradicionais ou idealizações. Se neste ensaio, que contém certa inspiração luckacsiana, uma aparente divisão histórica é estabelecida – entre o período medieval e o período moderno ou industrial -, é o modo de produção que determina com maior clareza a experiência social. Neste sentido, o trabalho artesanal, ou o modo de produção artesanal, é o fundamento da narrativa que expande a memória enquanto ele perdura. Se a atrofia da memória coletiva está relacionada ao processo de industrialização dos grandes centros urbanos, isto não chega a eliminar os redutos pré-modernos que ainda mantém a produção artesanal como principal e que determina os laços da experiência social ⁷. Este é, a meu ver, um dos lastros em nossa recepção brasileira do pensamento de Benjamin, em locais – próximos ou de referência local - nos quais, apesar da existência de meios de comunicação, ainda se estabelece um tipo de produção artesanal, fazendo com que o ensaio em questão repercuta no reconhecimento de valores relativos ao tipo de experiência coletiva, na qual se enraíza a memória e a narrativa, teorizada nesse ensaio.

A seguir, dividiremos a apresentação em três momentos. A primeira que trata em geral da recepção e de alguns exemplos desta no Brasil, das quais resulta a indicação de uma possível aplicabilidade de seu pensamento. No segundo momento, desenvolvo um exercício de interpretação, por meio de conceitos e de um desdobramento histórico-

⁷ A respeito, confira-se o livro de Vincenzo Valero ..., bem como a referência a Paul Valéry ao final do ensaio “O narrador” e a indicação do provérbio como ruína da narrativa oral e seu aprendizado mnemônico.

alegórico relativo à memória e a alegorização de monumentos, que tem por objetivo sedimentar a ideia de aplicabilidade. Por fim, e em sentido mais radical, tratarei da realização de intervenções artísticas de Néle Azevedo que, de certa maneira, incorporam e transformam a crítica benjaminiana à historiografia, concretamente expressa em imagens e (anti)monumentos. Neste último caso, é possível refletir sobre a aplicabilidade de seu pensamento num tipo de manifestação artística que por ora possui um território demarcado, transitando da ideia à realização, tornando-se possível de ser aplicável à diferentes contextos sócio-culturais; ora, encontra realização num único espaço e apresentação.

I - Recepção e aplicabilidade de algumas ideias de Benjamin no Brasil

Em primeiro lugar é importante lembrar que a recepção de Benjamin ocorre em um contexto político determinado e insuflado como um processo de grande “desabafo” teórico da esquerda que retorna ou emerge no Brasil, trazendo à tona teorias e militâncias importadas da Europa, ou participa de um sentimento que aos poucos se vê estimulado a falar e escrever com certa liberdade. Aos poucos, e com a sedimentação da carreira acadêmica no Brasil, a explicação, a tradução e a filologia nos estudos benjaminianos vão ganhando corpo.

De maneira mais ampla e um tanto alheia aos aspectos anteriores, é possível também identificar mais aplicações do que reflexões aprofundadas - em sentido hermenêutico – das ideias de Benjamin. Sem a amarração ao entendimento e à interpretação de seus escritos, surgiu um híbrido com características que margeiam o antropofágico e o “grubleniano”: um “mascar” teórico amplamente permitido pelo caráter lacunar e sintético dos textos de Benjamin.

Estes são meus pressupostos em relação à aplicabilidade que supõe a recepção em sentido também benjaminiano, a bem dizer, como “receptibilidade”. Quando saímos da leitura e interpretação estrita dos textos, com algumas remissões teóricas à tradição filosófica que o antecedeu, - diante da farta reflexão do autor “aplicável” à literatura e às artes na condição de resenhista ou crítico literário – tendemos a criar relações “regionais”, aplicando aos “Brasis”, aspectos do que emergem em seus textos. Uma recepção, análoga a que ocorre na sala de cinema, porque não parece ser absolutamente consciente em termos da fidelidade aos textos de Benjamin, mas os repercute de alguma maneira. Não

vou aqui me aprofundar neste aspecto que pode ser ampliado a outras teorias e filósofos, mas citar um exemplo mais recente e diretamente relacionado ao pensamento de Benjamin.

À despeito da aplicação, a bem dizer, polêmica, de uma ideia de romantismo ao pensamento de Benjamin, que supõe “uma volta pelo passado em direção ao futuro”, sendo, neste sentido, utópica e/ou messiânica, Michel Löwy indicou relações revolucionárias ou, ao menos, contestatórias, num ato ocorrido no Brasil, à época das comemorações dos 500 anos de seu “descobrimento”. Ao comentar a Tese XV de “Sobre o conceito de história”⁸, tese fundamental para entender o sentido de rememoração (*Eingedenken*), relacionado à temporalidade do calendário em oposição à aquela ditada pelos relógios, temporalidade qualificada por Benjamin como “monumentos de uma consciência da história”, Löwy – já ao final de suas considerações – indica:

Um exemplo latino-americano recente traduz, de maneira extraordinária, essa aspiração no terreno simbólico - contestatório mais do que revolucionário. Durante as manifestações populares de protesto - por iniciativa de organizações sindicais operárias e camponesas, e de movimentos negros [*sic*] e indígenas - contra as comemorações oficiais (governamentais) do 500º aniversário da "descoberta" do Brasil pelos navegantes portugueses em 1500, um grupo de índios atirou flechas contra o relógio (patrocinado pela Rede Globo de Televisão) que marcava os dias e as horas do centenário... (LÖWY, 1985, p. 127)

As reticências ao final deixam ao leitor uma complementação importante. Apesar da foto publicada na sequência, o episódio foi narrado de maneira incompleta. O ato ocorreu em alguns lugares do Brasil. O relógio fazia uma contagem *regressiva* para a data da celebração e as flechas foram atiradas para impedir que os ponteiros chegassem à “zero hora”. Isto ocorreu em Fortaleza; em Porto Alegre, tentaram incendiar o relógio.

⁸ BENJAMIN, W. “Teses sobre o conceito de história”. In: LÖWY, M. (Org.) *Alarme de incêndio*; Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller. Rio de Janeiro, Boitempo, 2005, p. 126-127.



Figura 1 – Fortaleza



Figura 2 – Porto Alegre

Antes dessa breve indicação, Löwy trata de distinções importantes sobre a temporalidade messiânica ou redentora, relacionada às datas históricas, que não se apresentam em linearidade temporal. Datas religiosas, mas também comemorações políticas, como o 1º de maio que celebra a memória revolucionária. Comenta o ato dos revolucionários de julho de 1830 ao atirarem em relógios durante a revolução, representando, em sua interpretação de Benjamin, um ato de consciência relativa ao “tempo histórico” que se opõe ao tempo “homogêneo e vazio”. O gesto revolucionário, por sua vez, é o termo que inicia a Tese XV: “A consciência de fazer explodir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no instante de sua ação”⁹. Mesmo assim, Löwy, ao comentar o exemplo que percebeu na realidade brasileira, associando o ato à organização, em primeiro lugar, de sindicatos operários e ligas camponesas; e, em segundo, “de movimentos negros (*sic*) e indígenas”, não o equipara a um gesto

⁹ Idem, p.123.

revolucionário, embora a consciência política deste fosse clara o bastante, tanto em relação ao que se celebrava, quanto ao meio de comunicação que a patrocinava. A medida de comparação com a revolução de 1830, provavelmente, resultou na distinção entre o ato revolucionário e o ato contestatório. Trata-se, a meu ver, não apenas de uma indicação; mas, sobretudo, de um comentário pertinente e importante na recepção (que neste momento pretende ser “incendiária”) das teses ou do pensamento de Benjamin em geral. Uma interpretação que tem o mérito de se atrever a criar relações pertinentes com a realidade brasileira.

Certa de não haver esgotado o tema da recepção, passo à segunda parte da exposição, que seguiu, de certa maneira, esta indicação ao mesmo tempo atrevida e acanhada de Löwy ao tornar aplicável ao Brasil determinados conceitos benjaminianos.

II – Memória e (Anti) Monumentos

Ao longo de 2017 organizei a edição da revista *The Polish Journal of Aesthetics*, 2017/4¹⁰, publicada ao final do mesmo ano. O tema já havia sido anunciado com exemplos diferentes, em 2016, no Fórum de Estética de Londres, onde apresentei a ideia e fiz a chamada para publicação na referida revista, na qual publiquei também um artigo. Neste artigo ¹¹, cuja proposta como ponto de partida já era benjaminiana, tratei – em parceria com Jeanne Marie Gagnebin – da questão da memória e do (anti)monumento tendo por base alguns conceitos, sendo os principais entre eles o de percepção (estética) e o par conceitual destruição/construção, sempre em reunião com a crítica e a política.

Gagnebin parte de uma relação entre “Sôma” (palavra do grego homérico que somente mais tarde designará o corpo vivo) e o desejo de memória e de glória dos heróis mortos, concretizado na ereção de um túmulo, em grego “Sêma” (palavra que só mais tarde significará signo), em alusão à *Ilíada*. Em determinada parte, ao encadear uma relação que se desdobra da antiguidade para Benjamin e à instantâneos da cidade de São Paulo, ela nos diz:

¹⁰http://pjaesthetics.uj.edu.pl/en_GB/web/pjaesthetics/news/-/journal_content/56_INSTANCE_0ZuwE8HqhRYY/138618288/138684699

¹¹ GAGNEBIN, J.M/DAMIAO, C.M. “Monument, Memory and Destruction: Voices from the Past and Cries in the Present”, *The Polish Journal of Aesthetics*, 47/4, Krakow, 2017.

“Me parece que a reflexão estética e crítica sobre monumento, monumental e monumentalidade é sempre tensionada por essa dupla origem: de quem e de que deve haver signo (*sèma*), memória? Dos vencedores e das vitórias ou dos mortos, mesmo os anônimos? Ali se encontrariam muitos monumentos e muitas instalações contemporâneos que celebram as vítimas da Shoah; mas também monumentos cheios de cor e de vida como a escultura vermelha de Tomie Ohtake, em homenagem aos imigrantes perto do aeroporto de São Paulo (foto). Com isso, quero ressaltar essa ambiguidade inerente à ereção de tantos monumentos: não se sabe se celebram os vitoriosos (que, como se sabe, são os vencedores de hoje também, Benjamin, Tese VII) ou se rememoram os mortos. Sem falar que a imensa maioria celebra homens, não mulheres: na cidade de São Paulo, há uns oito monumentos que homenageiam mulheres singulares num total de cento e quarenta estátuas de “grandes homens”. E, muitas vezes, os vencidos de hoje como que são esmagados mais uma vez ao pé do monumento dos generais de outrora. Assim os “dependentes” da assim chamada “cracolândia” ao pé da estátua equestre do Duque de Caxias, na praça da Princesa Isabel, no centro de São Paulo. O atual prefeito os persegue, quer higienizar e limpar o lugar, muito cobiçado por várias grandes empresas imobiliárias, lava com jatos d’água a praça duas vezes por dia, o que deixa seus moradores na lama. Até no vocabulário, o prefeito parece mimetizar outras “limpezas étnicas”. A fotografia somente mostra o pedestal da estátua, mas os cavaleiros lembram a polícia montada que dispersa os mortos vivos do crack, versão nova dos “Muçulmanos” dos campos de concentração: portanto, matáveis sem que os assassinos precisem ser punidos, segundo Giorgio Agamben.



A fotografia dos habitantes da “cracolândia” ao pé da estátua equestre do duque lembra essa observação de Benjamin sobre a “coluna da Vitória” do bairro de Tiergarten em Berlim. Ela foi erigida depois da vitória da Prússia sobre a França, selada no pacto de Sedan (1870):

O que podia então vir depois de Sedan? Com a derrota dos franceses a história do mundo parecia ter se afundado em seu túmulo glorioso, sobre o qual essa coluna fazia as vezes de estela funerária e no qual desembocava a Avenida da Vitória.

Em função do seu tamanho, a criança não entende bem a majestade e o sentido da Coluna, mas descobre figuras mais próximas no seu pedestal no qual são retratados os “vassalos” dos soberanos. Visão mais justa que qualquer contemplação da vitória ou da alegoria da Vitória: para permitir o desfile do triunfo, os vencedores devem marchar em cima dos mortos e dos vencidos, para um “grande gênio” poder produzir uma obra de arte, deve ele contar com a “corveia sem nome” de inúmeros contemporâneos. O pedestal da Coluna se reencontra nessa tese VII “sobre o conceito de história” e o olhar desconfiado da criança anuncia o “observador distanciado” do historiador materialista que não pode considerar “sem horror” o passado/presente.

Gostaria de afirmar que toda filosofia de Walter Benjamin está atravessada por essa relação entre monumento e túmulo, glória dos vencedores e história daqueles cujos nomes nem são lembrados – e que, muitas vezes, nem túmulo têm. Em outros termos: como construir uma outra transmissão (em alemão: *Überlieferung*) histórica sob a assim

chamada grande tradição (*Tradition*) gloriosa dos vencedores? Desde muito cedo, antes de conhecer Asja Lacis, Brecht ou Lukács (e o marxismo!), Benjamin “desconstrói” a historiografia burguesa em vigor, como ele a chamará nas “Teses”¹².

Seguindo Gagnebin, gostaria de desenvolver essa noção de “destruição” aproximada a Benjamin e utilizar a palavra destruição, supondo que possa haver aqui uma equivalência, que não ocorre sem o outro extremo. No mesmo artigo, dizia: “É muito plausível dizer que a ideia de destruição não fosse estranha nem aos escritos de Benjamin, e menos ainda à tradição alemã desde Goethe, especialmente, depois de Nietzsche e do vínculo entre criação e destruição em Zaratustra. Podemos ouvir o eco da ‘destruição criativa’ nietzschiana nas palavras de Benjamin, por exemplo quando diz: ‘pois a destruição leva a uma imagem apolínea do destruidor. Este é o grande vínculo que abraça e unifica tudo o que existe. É uma visão que confere ao caráter destrutivo um espetáculo de profunda harmonia’. A ideia de destruição em Benjamin parece ser bem expressa na composição paradoxal ou dialética desses extremos: ‘destruição/construção’ e ‘dionisíaco/apolíneo’ na remissão a Nietzsche e os princípios nomeados. A referência, contudo, vai além da tradição que Benjamin herda do pensamento alemão, para encontrar um estreito diálogo com Brecht, por meio do qual ele rompe com a pretensão de recompor a totalidade simbólica via destruição criadora.

O efeito brechtiano procurado é o de rompimento com o sentimento de empatia; efeito reforçado pela ideia de destruição, cesura, ruptura, continuidade expressa temporalmente na historiografia e narrativas construídas de maneira a-crítica. Da ruptura com a temporalidade contínua, surgem os conceitos afirmativos de *Jetztzeit* e de imagem dialética que condizem com o ato revolucionário, com o despertar da consciência histórica e com a memória relacionada ao tempo do calendário, não dos relógios. Surgem da destruição, da explosão do *continuum* da história, criando um instantâneo que paralisa o movimento que conduz, não ao paraíso reconstituído da utopia, mas à catástrofe. Da destruição surgem igualmente os conceitos construtivos de “constelação” e de “mosaico”, bem como de ruína, de torso e outros que supõem um indício da destruição e a permanência indicativa do que existiu e do que ainda vive sob a forma de negação. A impossibilidade de recompor a totalidade ou a expressão da totalidade, torna a alegoria a expressão legítima em contrapartida ao símbolo, mas a oposição não encerra um binômio,

¹² GAGNEBIN, J.M. Manuscrito para tradução do artigo: “Monument, Memory and Destruction: Voices from the Past and Cries in the Present”, *The Polish Journal of Aesthetics*, 47/4, Krakow, 2017.

encerra uma manifestação ainda possível do que poderia ser o simbólico em forma de ruína.

O “despertar” se constitui, portanto, na rede de conceitos que remetem ao momento de destruição que interrompe a temporalidade caracterizada como *continuum*, criando uma situação não apenas aporética ou de impasse, mas de significância e de transição: a imagem dialética em estado de paralisação. Alcançar a dimensão da hora zero significa destruir o conceito de tempo como homogêneo e linear. Destruição, nesse sentido, é a destruição de alguma forma falsa ou enganosa de experiência como condição produtiva da construção de uma nova relação com o objeto. Nesse sentido, a hora zero infere um sentido de espaço, em conjunção com o momento do agora (*Jetztzeit*), relacionado ao ‘aqui e agora’ ou ao *hic et nunc*, como Benjamin às vezes o qualifica, ao referir-se à destruição da aura.

A memória também é ‘um ato agressivo’, como Dag T. Andersson resume:

O aspecto salvador da destruição é a marca da memória. E a memória pode ter a marca brutal da intervenção destrutiva quando dirigida contra o esquecimento da tradição. A história, diz Benjamin, ‘não é apenas uma ciência, mas uma forma de memória’. A memória dá ao passado um espaço no qual este não está exposto ao progresso. O progresso é o desastre como ‘a tempestade’ anunciada. Sofrimentos passados e opressão não serão esquecidos em nome do futuro. (ANDERSSON, D. T. *Benjamins Begriffe*, Vol. I, eds. M. Opitz, E. Wizisla, Frankfurt a.M. 2000, p. 179.)

Poderíamos dizer que os conceitos interligados de destruição, barbárie e catástrofe nos levam à discussão da memória e dos (anti)monumentos, menos relacionados à construção de monumentos e mais a casos de intervenções artísticas e políticas, capazes de reavaliar sua memória em conexão com seu significado. O verdadeiro conteúdo dessas ações pode revelar seu valor artístico em uma perspectiva material e histórica dificilmente separada da política. Passaremos agora para algumas referências a monumentos no Brasil - que simbolizam a era colonial -, bem como uma emulação ou mímesis crítico-criativa em defesa do passado no presente. Em seguida, trataremos da concepção de anti-monumento em ações e obra de Néle Azevedo. As relações até agora feitas e as seguintes visam pensar o tema da possibilidade de aplicação de pressupostos benjaminianos na realidade brasileira.

1. Instantâneos dos tempos coloniais e pós-coloniais: a empatia do historicismo com os vencedores

Considero a seguir, alegorias que se desdobram de forma intermitente na história, reunindo a chamada independência baiana com um apelo político atual que se configura na luta pela preservação do centro histórico de Salvador. Solicito paciência ao leitor ao abreviar o conteúdo histórico e lidar com informações descritivas que dão suporte ao caso em questão.

Há em Salvador um monumento em homenagem a uma data: 2 de julho, que está localizado no largo de Campo Grande, em praça pública (também conhecida como Praça 2 de julho), e nos leva a refletir sobre vários aspectos de nossa memória pós-colonial. O monumento erigido em coluna alta, data de 1895, e tem em seu topo a figura do “herói” de um dos movimentos de emancipação colonial. Não se trata de uma figura histórica, um herói militar, vencedor de alguma batalha, embora o modelo da coluna assemelhe-se a coluna erguida em homenagem ao almirante Horatio Nelson, localizada na Trafalgar Square, no centro de Londres. A figura mestiça no topo da coluna em Salvador é a do “caboclo”, que entendemos aqui como uma alegoria que se relaciona com a geração após a chegada dos portugueses, na formação de um tipo racial que se compõe pelo colonizador português e o indígena. Refere-se também a uma entidade religiosa presente no sincretismo que fundiu a religião católica cristã com os cultos religiosos de origem africana. Sua representação não é nada pacífica: rosto retesado, arco e flechas nas costas, cocar na cabeça, o caboclo empunha uma longa lança que atravessa um dragão que jaz a seus pés. Uma cena de fúria. Na base da coluna, encontramos figuras apaziguadoras, que buscam representar a comunhão pacífica entre portugueses e nativos, notadamente a da índia Paraguaçu. A representação de uma bela índia é comum nas lendas de pacificação sobre colonizadores e indígenas em várias partes do país. No mito pacificador da índia Paraguaçu, que se casou com o naufrago português Diogo Álvares Correia, batizado como “Caramuru” pelos Tupinambás, está presente o papel de unificação dos corpos e de domesticação social do homem “selvagem” no processo de colonização.

O caboclo desse monumento teve como modelo uma versão feminina, a cabocla, que de modo menos suntuoso, é a estátua central de um chafariz inaugurado em 1856 (39 anos anterior à coluna). Foi construída em homenagem ao mesmo episódio, conhecido como “Independência da Bahia” (2 de julho de 1823). Todo 2 de julho, data estudada nas escolas do estado como muito importante, ocorre uma espécie de procissão com as figuras

do caboclo e da cabocla, que formam um casal. O aspecto religioso da festa acaba impondo-se à memória do feito político e na formação do casal vemos um outro fenômeno: a imagem do caboclo foi suavizada em sua composição com a bela e apaziguadora índia Paraguaçu (não com a cabocla do chafariz), formando um par de caboclos de cor mais escura, na fusão alegórica de três raças: o colonizador branco, o indígena nativo e o negro escravizado.

O cultivo desta memória - uma data notável no calendário de festividades locais - é claro no território baiano, onde a presença colonial ainda se manifesta em monumentos, fachadas e na mistura racial que lá se originou. Por outro lado, no resto do país, o dia 2 de julho não tem significado. A independência de Portugal, como se sabe, é comemorada em 7 de setembro em todo Brasil, de acordo com a narrativa do episódio conhecido como o "Grito Ipiranga". Segundo a lenda - e uma pintura que representa idealmente a cena - Dom Pedro I, o monarca português, "proclamou" a independência do Brasil com o grito: "Independência ou morte!" Esta cena encobre numerosas insurreições, que se tornaram vítimas do republicanismo, sendo algumas delas, mais tarde, "santificadas". Estudá-las revela uma série de interesses políticos e injustiças que toda história de luta implica. A diferença, destacada por historiadores no caso da "Independência da Bahia" é que esta não teria sido uma insurreição elitista pois, desde o início, clamou pelo fim da escravidão, uma requisição ausente ou não evidente em outros movimentos de independência da colônia portuguesa.

Após essa breve descrição do fenômeno e de sua representação, passo a atualização e desdobramento da mesma alegoria. Em uma versão atualizada e politizada, o caboclo beligerante é descartado e a guerreira cabocla original (a do chafariz do convento) é restituída à cena como figura de combate - sem suavizações - na luta pela preservação do centro histórico de Salvador, onde vários monumentos (listados oficialmente pelo patrimônio histórico) estão localizados, como casas coloniais e igrejas com toneladas de ouro. O centro histórico é composto pelo bairro de Santo Antônio Além do Carmo e Gamboa de Baixo. O Pelourinho é apenas uma parte, local mais visitado pelos turistas. A região é extremamente rica em monumentos históricos que datam do século XVII até o início do século XX. Vale lembrar que Salvador, além de ter sido a primeira capital colonial do Brasil, foi uma das primeiras cidades do novo mundo, fundada em 1549 pelos portugueses, tendo sido um dos primeiros mercados do continente para escravos, forçosamente transportados em navios negreiros para trabalhar nas plantações

de açúcar e, mais tarde, na mineração de ouro no estado de Minas Gerais. Desde a década de 1960, o centro histórico vem sofrendo com a negligência e ganância do setor imobiliário, resultando na expulsão de seus moradores. O centro histórico não é apenas um monumento de fachadas e igrejas, mas palco de muitos filmes, além de referência de um rico cânone literário. O adversário tornou-se uma figura mais concreta: o especulador do espaço público (que tem seus interesses defendidos por políticos). Vou mencionar brevemente os meios de protesto baseados na imagem cabocla empunhando sua lança em defesa do centro histórico. A composição e atualização da alegoria vem da performance da cabocla de 2 de julho, criada pela diretora teatral, intérprete, cenógrafa e ativista cultural Ivana Chastinet, falecida em 8 de agosto de 2017, vítima de câncer de mama. Em suas performances como a guerreira cabocla, Ivana exibe seu corpo após uma mastectomia realizada anos antes de sua morte.



Figura 3 - Ivana Chastinet em sua performance cabocla em defesa do centro histórico, juntamente com o guerreiro negro Zumbi, interpretado pelo Sr. Raimundo, membro do Movimento dos Desabrigados da Bahia, que pertence também ao movimento social Articulação de Movimentos e Comunidades Centro Antigo de Salvador, 2017.

A exposição de seu corpo, sem seios, em expressão de revolta, bem como a escolha da cabocla guerreira, multiplica a imagem em outras lutas: das mulheres e da luta contra o câncer de mama. Na expressão da luta pela preservação dos monumentos, mas não apenas dessa, da estabilidade de seus moradores e do modo de vida ali cultivado, a performance da cabocla fomentou - na “era da performance digital e artística” -, uma outra intervenção realizada pelos componentes do movimento social “Articulação do Centro Antigo”¹³. A realizar uma vinheta – divulgada em redes sociais – para chamar

¹³ Vinheta realizada em filmagens digitais como convocação para ato político de defesa de o centro histórico através das redes sociais. Ficha técnica: animação: Caetano Britto; KÆ filmagem: Matheus Tanajura, Fabio Di Rocha; trilha sonora: artista: Alahtac, música: “Nossa cultura é uma macumba, não é uma ópera” (Nossa cultura é macumba, não ópera) soundcloud.com/alahtac; produção: Viviane Hermida, Ivana Chastinet, Alex

para o ato público, os realizadores gravaram a projeção da imagem - nas fachadas do centro antigo - da cabocla correndo, empunhado sua lança. A imagem que circulou no centro, circulava também nas redes sociais – convocando para o ato de preservação do centro de Salvador como um monumento histórico, arquitetônico, literário, cinematográfico, bem como de resistência de seus habitantes.

A substituição do caboclo masculino pela imagem do monumento original da cabocla lutando contra o dragão colonizador adquire, no desempenho de Ivana Chastinet, o significado de outras lutas políticas, a saber, a de mulheres e a luta contra o câncer de mama, ao mesmo tempo em que restaura o papel vingador das mulheres indígenas; uma genuína promulgação, conforme documentado na fotografia do I Encontro de Nações Indígenas do Xingu, realizada no coração da Amazônia, na cidade de Altamira, estado do Pará, em 20 de fevereiro de 1989, em protesto contra a construção do Cararaô Usina Hidrelétrica. A indígena caiapó Tuíra ameaçou um funcionário da alta administração da FUNAI com um facão, num gesto de luta simbólica contra a instalação prometida pela estatal Eletronorte. Apesar dos protestos, a tragédia dos povos indígenas do Xingu em relação a esse projeto continuou, à medida que a construção da usina prosseguia, agora sob o nome de Belo Monte. Neste caso, não se trata de uma performance artística, uma mimesis destrutiva-criativa, mas um gesto de intervenção política, cuja mescla de desespero e ameaça não parece oferecer qualquer esperança e encontra equivalência ao gesto da flecha contra o relógio da Globo.

Nos exemplos acima citados, é possível identificar uma característica que evoca as reflexões de Benjamin “erigidas” em solo europeu, escritas em tempo de conflitos e guerras. A ideia de destruição e destroços era o presente e o futuro refletidos no olhar do historiador, indefeso diante dos escombros, como lemos na descrição do anjo da história. Nesse contexto, falar em “destruição construtiva”, na terra de ninguém, soaria politicamente bizarro. No entanto, podemos considerar como um gesto crítico, com o objetivo de destruir imagens falsas construídas sob valores mistificadores, que mascaram o comportamento bárbaro sob uma bela fachada. Trazer à tona a situação desesperadora dos povos indígenas no Brasil, ao mostrar a construção alegórica da luta do século XIX contra os colonizadores, é revelar a figuração de uma luta que não se extinguiu. É uma memória capaz de ressurgir no desdobramento da imagem deslocada do pedestal, que

circula no centro da cidade de Salvador, projetada nas fachadas, acessível em redes sociais (a despeito de toda a ambiguidade que essas comportam). É um chamado político para lutar contra aqueles que insistem em apagar o passado.

Como já enunciado, os conceitos interconectados de destruição/construção, barbárie (positiva) e catástrofe poderiam nos levar à discussão de memórias e (anti) monumentos, menos relacionados à construção de monumentos. Nesse sentido, o verdadeiro conteúdo dessas ações pode revelar seu valor artístico em uma perspectiva material e histórica. O exemplo discutido deve ser visto como a expressão dessa premissa, bem como uma construção que criou uma nova relação com a alegoria cultural e revolucionária/contestatória da sociedade. Complementando a imagem fugaz de uma cabocla furiosa, circundando o centro de Salvador há um outro material interessante, confeccionado como um postal. O cartão postal do elevador de Lacerda (outro monumento turístico da cidade) exhibe uma montagem gráfica com a cabocla no topo do elevador, como se fosse no alto de uma coluna, empunhando sua lança para o alto e convocando o povo para protestar em favor do centro histórico. Protesto público marcado na mesma data significativa: 2 de julho. Acima da imagem, o grito político que convoca o coletivo: “O centro antigo é do povo”.



2. O anti-monumental do *Monumento Mínimo* de Néle Azevedo

A fim de indicar uma interpretação que não foi desenvolvida no artigo citado, retomo a questão inicial de Gagnebin – “como construir uma outra transmissão (em alemão: *Überlieferung*) histórica sob a assim chamada grande tradição (*Tradition*) gloriosa dos vencedores?”. Trata-se da intervenção pública criada por Néle Azevedo e que tem sido experimentada em vários lugares, desde que a artista iniciou sua concepção

de *Monumento Mínimo* em 2003. Acredito que, a ideia de aplicabilidade pode se revelar mais clara nas considerações que se seguem.

*Há muito tempo
nas águas da Guanabara
O dragão do mar reapareceu
Na figura de um bravo feiticeiro
A quem a história não esqueceu
Conhecido como o navegante negro
Tinha a dignidade de um mestre-sala
E ao acenar pelo mar
Na alegria das regatas
Foi saudado no porto
Pelas mocinhas francesas
Jovens polacas e por batalhões de mulatas.
Rubras cascatas
Jorravam das costas dos santos
Entre cantos e chibatatas
Inundando o coração
Do pessoal do porão
Que a exemplo do feiticeiro
Gritavam então:
Glória aos piratas, às mulatas, às sereias
Glória à farofa, à cachaça, às baleias
Glória, a todas as lutas inglórias.
Que através de nossa história
Não esquecemos jamais
Salve o navegante negro
Que tem por monumento
As pedras pisadas do cais.*

“O mestre-sala dos mares” de João Bosco e Aldir Blanc

Esta conhecida canção, tocada ao final da peça teatral “Vozes Dissonantes” de Denise Stoklos, bem como o próprio espetáculo, é o motivo lembrado pela artista Néle Azevedo em sua tese de mestrado ¹⁴ como importante para o desenvolvimento de sua concepção de *Monumento Mínimo*.

A lembrança passa pelo mesmo motivo do protesto ao qual Löwy se referia: a “celebração” dos 500 anos da “descoberta” do Brasil. Stoklos, segundo Azevedo relata:

[...]percorre os 500 anos de história do Brasil, não baseado na leitura linear da História Oficial, mas pela dissonância, pela desarmonia da colonização violenta, da escravidão, da ditadura militar.

O espetáculo fala sobre os rebeldes brasileiros que levantaram suas vozes contra ordens oficiais do país através desses cinco séculos de história. Aborda expressões de filósofos, estetas, políticos, poetas, de figuras como Padre Antonio Vieira se manifestando contra a escravidão, passando por análise do papel de Tiradentes, manifestações de José Bonifácio, ideias de Milton Santos. Enfim, um espetáculo reflexivo que vasculha nossos momentos libertários e as vozes que os promulgaram. (AZEVEDO, 2003)

A própria canção, ao final da peça, embute uma história de luta – a revolta das Chibatas ocorrida em 1910. Nessa revolta, prossegue Azevedo ao lembrar e desdobrar a história:

N[a] qual os negros, liderados por João Cândido – primeiro marinheiro negro a comandar uma esquadra - reclamavam contra os maus tratos dos superiores da marinha. Apontaram os canhões do navio para a cidade do Rio de Janeiro exigindo melhorias no salário, comida e supressão das chibatadas, castigo aplicado aos olhos de toda a tripulação. Os revoltosos foram traídos no acordo feito com as autoridades (no governo do Marechal Hermes da Fonseca – 1910/1914), foram levados para auto mar e executados. João Cândido foi torturado até a loucura e exilado. (Idem)

O final da canção e a lembrança de sua história, motivaram Néle a pensar que esse episódio “havia ficado como monumento apenas na canção”. E termina por indagar: “haveria aqui monumento possível, ou teríamos sempre e apenas as pedras pisadas do cais a retratar o horror?” (Idem).

¹⁴ AZEVEDO, Néle. MONUMENTO MÍNIMO (Proposta plástica do mínimo como monumento inserido na cidade), Dissertação de mestrado apresentada no curso de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2003.

Não por acaso, a primeira citação logo no primeiro parágrafo do referido capítulo de sua dissertação, intitulado “Memória da história não oficial – monumento precário, dissonante”, é o final da Tese VII de *Sobre o conceito de história* de Benjamin. Na tradução de Gagnebin e Müller:

Nunca houve um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele [es=das Dokument] não está livre da barbárie, também não está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. (p.70)¹⁵

Azevedo utiliza a tradução de Sérgio Paulo Rouanet ¹⁶, cuja diferença para a que citamos está numa interpretação deste tradutor, que substitui “documento” por “monumento”, mas não apenas isso, quem não está livre da barbárie é o documento, não a cultura. De acordo com a tradução acima, é na transmissão do documento que encontramos a barbárie, visto ser o documento o portador da visão do vencedor. Por isso, “o materialista histórico, na medida do possível se afasta dessa transmissão”, assume como tarefa “escovar a história a contrapelo”.

Digamos que o equívoco da tradução não onera a aplicabilidade do que diz Benjamin se pensarmos na “transmissão” que ele atribui como tarefa ao historiador. Certo tipo de transmissão autêntica, tal como a que se apresenta no ensaio “O narrador”, como lá se anuncia, deixou de existir no desenvolvimento do capitalismo. No entanto, a observação artística pode criar condições de transmissibilidade, desde que, em sua forma, já denuncie os traços desta ausência.

Néle Azevedo empreende, a meu ver, em sua concepção de Monumento Mínimo um tipo de transmissão que se compõe na dialética entre o destruir e o construir e que expressa essa negatividade ao opor-se às características do monumento tradicional. Ao trabalhar com uma escala mínima, com figuras sem rostos, com materiais perecíveis, criando uma perspectiva em *plongée*, Azevedo destrói as prerrogativas dos grandes monumentos, feitos em escala grandiosa, material durável, descrição figurativa, apresentado ao público sempre sob uma perspectiva em *contra-plongée*. Ao mesmo tempo, ela constrói uma interação com o espaço que se torna uma grande

¹⁵ Em alemão: “Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barberei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der prozess der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist”

¹⁶ Na tradução de Rouanet: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco, o processo de transmissão da cultura.”

intervenção coletiva, cuja duração é também mínima em comparação com a durabilidade dos grandes monumentos que ocupam espaços de notável dimensão pública.

Refiro-me ao *Monumento Mínimo* realizado com pequenas figuras em gelo, cuja durabilidade é de cerca de meia hora, a depender do local. Azevedo realizou essa intervenção ou ações públicas em várias cidades do mundo, com muitas estatuetas de gelo, que são dispostas pelas pessoas ao serem envolvidas no processo. Além da surpresa causada pela oposição ao monumento grandioso nas ações públicas criadas, outras questões existenciais emergem: a do anonimato das figuras, da temporalidade como fugacidade e a morte anunciada pela própria materialidade/corpo da obra, bem como um aspecto lúdico relativo aos corpos pequenos como se fossem soldadinhos de chumbo ¹⁷ que derretem rapidamente.



Duas outras intervenções retomam o *insight* inicial de sua pesquisa, motivada pela canção que citamos ao início e pela peça de Denise Stoklos. Nêle Azevedo conta em sua dissertação como a primeira ocorreu:

Nessa ocasião estava prevista a participação na mostra Linha Imaginária, integrante da 2a. Bienal da UNE no Rio de Janeiro em fevereiro de 2001. Alimentada pela reflexão propiciada pela peça teatral, coloquei dentro da galeria os paralelepípedos em madeira que serviram de piso em uma fundição de ferro, impregnados de óxido de ferro e restos de piche – as figuras em barro cru, apenas modeladas, situando o conjunto todo, paralelepípedos e figuras, na altura do rodapé, no máximo a 30cm do chão. As fotos que foram feitas em outras cidades - Havana, México e São Paulo - circundavam a instalação e funcionavam como janelas baixas nas paredes brancas da galeria, trazendo para dentro do espaço expositivo a imagem dos Monumentos Mínimos nas ruas das cidades. Colocadas nessa altura geravam uma estratégia que obrigava o observador a se abaixar para vê-las, fazendo uma reverência involuntária

¹⁷ Há aqui também uma referência a Benjamin numa relação criada entre a miniatura e o brinquedo em “História cultural do brinquedo”.

aos monumentos anônimos, perecíveis, dissonantes – “as pedras pisadas do cais”.

A segunda, que se caracteriza também como ação pública, recebeu o título de “Glória às lutas inglórias”. Diferente das anteriores que trazem o elemento figurativo anônimo e diminuto, essa ação, de mesmo propósito do anti-monumento, ganha – no espaço em questão – uma característica performática de celebração, em meio à memória da origem da cidade de São Paulo, transformada por fachadas ostensivas e monumentos grandiosos. Seguindo a descrição e comentário de Néle Azevedo em sua dissertação:

Ao contrário do nomadismo do Monumento Mínimo que percorre as cidades, Glória às Lutas inglórias é um trabalho específico para um lugar específico. Não se repete, acontece uma única vez, mas mantém a relação de contraposição ao monumento oficial. Além disso, passo a compreender que o mínimo busca o essencial. Não está mais necessariamente ligado à escala, mas a uma procura de precisão, de economia, de síntese poética.

Proposta apresentada na Virada Cultural/2007 de um anti-monumento Glória às lutas inglórias no Pátio do Colégio em São Paulo, para se contrapor ao obelisco ali existente denominado Glória Eterna aos fundadores de São Paulo.

O anti-monumento foi construído com mais de duzentos caixotes cheios de frutas. Um grande desenho horizontal e aberto formava um grafismo dos povos Guaranis no mesmo tamanho do obelisco ao lado. Em meio ao desenho, muitas esteiras de palha no chão criavam espaços de convivência. Ao final da construção, o público foi convidado a celebrar através do sabor das frutas, da interação dos sentidos - a memória da vida aqui e agora. Diferente da ação anterior, não existe representação do corpo, é a celebração do corpo presente na história.

Vale lembrar que foi no “Pátio” que a cidade de São Paulo começou. Ali os jesuítas da Companhia de Jesus fundaram o colégio onde os princípios do cristianismo foram levados aos povos indígenas. Hoje é uma praça rodeada por uma arquitetura neoclássica imponente, com prédios que sediam o Tribunal e a Secretaria de Justiça. No centro, o obelisco de autoria do escultor Amadeu Zani, Glória imortal aos fundadores de São Paulo.

A ambiguidade do monumento - o que ele revela e o que ele esconde - fica clara ao olhar o conjunto arquitetônico da praça. Carrega o eco de nossos mortos, de uma outra possibilidade de organização de espaço, de visão de mundo, enfim, de uma outra cultura.

Procurei trazer à luz essa ambiguidade do monumento e ressignificar a memória pública. Incluir o que se oculta na celebração oficial da história.

Considerações finais

Esperando contar com a leitura dos colegas e discussão em nosso encontro para poder aprofundar relações necessárias, indico por ora junções de assuntos que ainda devem ser retomados para que haja uma conclusão efetiva e pertinente.

Em primeiro lugar o tema da “Estética alemã e suas aplicações” sugeriu esse percurso. Após a organização da revista de estética polonesa, cujo tema propunha uma aplicação dos pressupostos crítico-histórico e estético de Benjamin, por meio da relação entre memória e (anti)monumento, acreditei estar nesta trilha aberta pelo Patrick Pessoa. Porém, ao verificar os pressupostos, tive que me corrigir e encontrar em Benjamin essa abertura que, de certa maneira, apesar dos aspectos formais e imersivos que sua teoria pressupõe na recepção do objeto estético, a autonomia do objeto é posta em risco se este for retirado de sua historicidade. Não se trata de uma determinação histórica condicionada pela política, mas de um gesto de revelação (ou de salvação), do que foi submetido no passado a um processo de dominação. Ouvir as vozes do passado no presente, parece ser um pressuposto inalienável no processo de criação e recepção das obras públicas – tendo em vista os monumentos – e a transformação destes remetidos à interpretação que os torna mais, ou menos, verdadeiros.

Em segundo lugar, parti da ousadia de Löwy que indicou essa aproximação entre os revolucionários do século XIX e os indígenas no período dos protestos contra as celebrações do “descobrimento” do Brasil, para, como ele, pensar relações dessa ordem, com base em analogias e alegorias históricas representadas em monumentos que são desfeitos e refeitos em novas circunstâncias e meios. Não se trata ainda da ideia de anti-monumento, mas de um desdobramento auto-referenciado de lutas políticas no passado e no presente, evocando a voz dos vencidos no passado e o grito de guerra ou o protesto criativo que emerge de uma luta presente.

Em terceiro lugar, com o auxílio da fundamentação teórica de Néle Azevedo, procurei mostrar a pertinência de suas intervenções e obras, possíveis de serem aproximadas – pela própria indicação da artista – de conceitos benjaminianos relacionados à memória e à negação do monumento que, por um lado, represente a história dos vencedores, e, por outro, cause a empatia para que a história continue a ser transmitida sem questionamentos. Os trabalhos de Néle Azevedo causam um impacto – ou estranhamento – necessário para que na recepção pública os elementos de crítica presentes em passagens das teses sobre o conceito de história possam ser evidenciados