

Estética, história e colonialismo:

por uma filosofia do subdesenvolvimento

Lara Carvalho Cipriano

Estética, história e colonialismo:

por uma filosofia do subdesenvolvimento

Lara Carvalho Cipriano

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira

Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Chefe: Leonardo de Melo Ribeiro

Subchefe: Tadeu Mazzola Verza

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Coordenador: Ernesto Perini Frizzera da Mota Santos

Subcoordenador: Rogério Antônio Lopes

EDITORA PPGFIL-UFMG

Tadeu M. Verza

André J. Abath

Abílio A. Rodrigues Filho

Henrique B. Barreto

CONSELHO EDITORIAL

Daniel Pucciarelli

Miriam Campolina Diniz Peixoto

Rogério Antônio Lopes

Verlaine Freitas

CONSELHO CIENTÍFICO

Alessandro Pinzani (UFSC)

Anderson Bogéa da Silva (UFPR)

André Leclerc (UNB)

André Nascimento Pontes (UFAM)

Antônio José Ferreira Bento (Universidade da Beira Interior)
Beatriz Cecilia Bossi López (UCM)
Catarina Belo (Universidade Americana no Cairo)
Gisele Amaral dos Santos (UFRN)
Jacques Poulain (Université Paris VIII)
José Leonardo Annunziato Ruivo (UEMA)
Marco Antônio Caron Ruffino (UNICAMP)
Marcus Sacrini Ayres Ferraz (USP)
Maria Aparecida Paiva Montenegro (UFCE)
Maurício Pagotto Marsola (UNIFESP)
Sara Juliana Pozzer da Silveira (UFMT)
Vinicius Berlendis de Figueiredo[†] (UFPR)

<https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

<https://www.editorappgfilufmg.com>

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627

FAFICH, sala 4047, 4º Piso

Pampulha, Belo Horizonte - MG.

CEP: 31270-901

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)

Cipriano, Lara Carvalho

Estética, história e colonialismo: por uma filosofia do subdesenvolvimento [recurso eletrônico] / Lara Carvalho Cipriano – Belo Horizonte: PPGFIL-UFMG, 2026.

1 recurso online (228 p.): pdf

ISBN: 978-65-01-93409-9

DOI: 10.5281/zenodo.18834905

1. Estética. 2. História – Filosofia. 3. Colonialismo. I. Título.

CDD: 100

CDU: 1(43)

Elaborada por Érica Conceição Cicero – Bibliotecária – CRB 8/8206

Copyright © Lara Carvalho Cipriano

Capa e projeto gráfico: Ami Comunicação & Design

Revisão: José Augusto Carvalho

Diagramação: Arthur Henrique F. de Almeida

Finalização: Tadeu Verza



PPGFIL-UFMG, 2026

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGFIL/UFMG após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGFIL/UFMG, disponíveis em:

<https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

O povo brasileiro, embora pense, dance e cante
como americano, não come como americano.
(*Canção do subdesenvolvido*, Carlos Lyra)

"I GO" PARA "VOU"
 PELO MUNDO QUE NÃO SOU
 I GO AN ENGLISHMAN
 PORTANTO BRASILEIRO NÃO VOU
 SE VOU, VOU VERDE, AMARELO
 GOD SAVE THE QUEEN,
 AZUL, VERMELHO E BRANCO NÃO SOU
 I VOU, NÃO É EU, NÃO SOU I
 QUEM VAI É VOU SE OINDO JAI?
 EU GO, É EU É SÓ EU
 GOES I E NÃO EU
 EU GO VOU I
 DESCULPE EU VOU, BUT SOMETIMES I GO
 IEH, EU, I, MOI
 AVEC BEAUCOUP DE PLAISIR
 ENCANTADO, CHARMED
 ENTSCULDIGEN SIE
 GRAU, TEURER FREUND, IST ALE THEORIE,
 UND GRÜN DES LEBENS GOLDNER BAUM
 !!! ??? WHAT!? COMO? QUOI!?

NIGHTS

Manuscript of the text above

Sumário

Prefácio	11
Introdução	19
1 Filosofia da história: antecedentes	37
1.1 A história em Hegel	37
1.1.1 As figuras da consciência como partes de um todo	38
1.1.2 A filosofia como termo final do percurso da consciência	42
1.1.3 Os acontecimentos históricos como partes de um todo	43
1.1.4 A liberdade como termo final do progresso histórico	46
1.2 A história em Nietzsche	51
1.2.1 A crítica à História no contexto das ideias modernas	53
1.2.2 O progresso histórico enquanto um equívoco da filosofia hegeliana	56
1.2.3 Os grilhões da memória como sintoma da doença histórica	62
1.2.4 O esquecimento como um antídoto	63
1.3 A história em Benjamin	66
1.3.1 Progresso histórico: tempestade, catástrofe e ruína	69
1.3.2 O céu livre da história: a historiografia materialista	78
2 Aspectos de interesse da filosofia flusseriana	87
2.1 A história em Flusser	87

2.1.1	Pré-história, história e pós-história	90
2.1.2	Pseudo-história, historiografia e não-história	99
2.2	Considerações sobre a <i>Fenomenologia do brasileiro</i>	116
2.2.1	O estrangeiro na “terra do futuro”	119
2.2.2	Turistas ou imperialistas?	128
2.2.3	A “defasagem” como consequência do enfoque historicista da cultura	130
2.2.4	A cultura afro-brasileira sob a ótica flusseriana	134
2.2.5	O “pretupyguês” como índice de heterogeneidade cultural	139
3	Insurgências anticoloniais	149
3.1	Filosofia da história hoje	149
3.1.1	Memórias do futuro, profecias do passado	156
3.1.2	Museu, templo, cemitério ou escola?	159
3.1.3	A desmaterialização na arte contemporânea e nas culturas ameríndias	167
3.1.4	“Povos sem história”, história sem documentos, museu sem objetos	175
3.2	O que é colonização estética?	180
3.2.1	Contra a comparação	187
3.2.2	Dos artifícios estéticos e “cosméticos” para a construção da nação	199
	Considerações finais	211
	Referências bibliográficas	215

Prefácio

Rodrigo Duarte

A primeira parte do título do livro de Lara Cipriano, “Estética, história e colonialismo”, aponta para a discussão atual sobre descolonialidade numa perspectiva inovadora, como se verá a seguir. A segunda parte do título da obra, “Por uma filosofia do subdesenvolvimento”, evoca – pelo menos para familiarizados com a obra de Vilém Flusser – o subtítulo da edição alemã da *Fenomenologia do brasileiro*, a qual ostenta o título *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen* (Brasil ou a procura pelo novo ser humano).

Contrariando práticas sedimentadas na cultura filosófica acadêmica brasileira, segundo as quais seria desejável que uma dissertação de mestrado, se aprofundasse num conceito (ou numa família de conceitos) de um determinado pensador, a autora optou pela escrita de um trabalho mais ensaístico, no qual, tendo como pano de fundo algumas concepções de Flusser que ela já dominava, são investigados, inicialmente, pontos vista sobre a história (ou ausência dela) de filósofos alemães do século XIX (Hegel e Nietzsche) e da primeira metade do XX (Benjamin). Num segundo momento, tais pontos de vista são confrontados, num plano superior de abordagem, com certos conceitos do filósofo tcheco-brasileiro, os quais remetem a uma discussão sobre a realidade e a cultura brasileiras. Num passo posterior, essas concepções de Flusser, enriquecidas pelo confronto com as concepções de história dos supramencionados pensadores europeus, são cotejadas com autores – tanto estrangeiros quanto

brasileiros – que, de um modo ou de outro, se inserem no referido debate sobre a descolonialidade. No tocante à estrutura do seu livro, a autora declara: “Enquanto o primeiro capítulo se ocupa da reconstrução de fontes do Flusser, o segundo capítulo, por seu turno, ocupa-se da obra flusseriana propriamente dita. Além da discussão sobre a história, elencamos alguns aspectos da argumentação de Flusser na Fenomenologia do brasileiro que são convergentes com a crítica descolonial.”

Desse modo, o primeiro capítulo, intitulado “Filosofia da história: antecedentes”, como já antecipado, se divide em três sessões, sobre os autores alemães supramencionados. A primeira, intitulada “A História em Hegel”, questiona a concepção de progresso histórico desenvolvida pelo filósofo suábio, na qual ele “tenta sustentar uma narrativa totalizante que estabelece uma hierarquia entre diferentes culturas a partir da sua ideia de progresso”, considerando a cultura alemã a mais avançada, e, por contraste, a cultura africana a mais atrasada e subdesenvolvida. Hegel denomina “povos não-históricos” todas as culturas não europeias, querendo significar com isso a superioridade da cultura ocidental – histórica por excelência -, diante de outros povos.

A segunda seção do capítulo, “A história em Nietzsche”, faz um contraponto perfeito ao eurocentrismo hegeliano, na medida em que chama a atenção para a discrepância com relação a esse: “Ao refutar a analogia hegeliana entre o processo histórico e as fases da vida humana, Nietzsche nega não só o caráter unitário mas também o caráter progressivo que Hegel atribui à história a partir dessa metáfora, uma vez que, nessa perspectiva, o percurso da juventude rumo à velhice estaria mais relacionado à deficiência do que a um aperfeiçoamento das faculdades.”

A discordância de Nietzsche com relação a Hegel sobre o progresso histórico se aprofunda quando, na terceira e última seção do primeiro capítulo, “A história em Benjamin”, a autora mostra o vigor com que o filósofo berlinense se afasta da concepção da história como linear e progressiva, o que transparece no trecho: “Assim como Nietzsche, Benjamin edifica o seu pensamento sobre a história em oposição ao historicismo hegeliano e à razão moderna, refutando a ideia de que a história é universal e de que haja um progresso histórico e um evolucionismo social que seria inerente a ele.”

No segundo capítulo, denominado “Aspectos de interesse da filosofia flusseriana”, Cipriano inicia por tecer algumas considerações sobre a concepção de história em Flusser, na qual se destaca a periodização consagrada por sua filosofia dos *media*, segundo a qual a pré-história corresponde ao momento de predomínio das imagens tradicionais, a história ao da escrita e o que ele chama de “pós-história” ao império das “imagens técnicas” ou “tecno-imagens”,

Mas o núcleo de maior interesse para a discussão que a autora pretende fazer se encontra na supramencionada *Fenomenologia do brasileiro*. A principal ideia dessa obra, que é abordada com propriedade pela autora, é o ponto de vista de Flusser, de que o Brasil é uma sociedade “não-histórica” por excelência, com ênfase na ideia de que essa característica, longe de ser um defeito, como afirmado por Hegel, é um trunfo que o país tem para superar os impasses atuais das sociedades “históricas” do norte global: “Desse modo, os termos de Hegel adquirem uma conotação própria na argumentação de Flusser, que mantém a terminologia hegeliana, só que subvertendo-a.”

Vale o registro de que Cipriano dá conta com maestria das principais articulações da *Fenomenologia do brasileiro*, tornando-as, ao mesmo tempo, frutíferas para a discussão mais autoral do terceiro

e último capítulo. Exemplos dessas articulações são as discussões sobre a diferença entre mistura e síntese, sobre a “defasagem”, sobre a alienação, sobre a “língua brasileira” e o *homo ludens*, dentre outras.

A ideia central dessa obra, a peculiaridade da sociedade brasileira e a sua prontidão para, resolvidas algumas circunstâncias que freiam o livre desenvolvimento do país, fornecer uma alternativa às sociedades históricas, é captada com exatidão pela autora: “A partir dessa mudança de perspectiva, o Brasil tornar-se-ia ‘o futuro da humanidade’, ou seja, o Brasil viria a ser um modelo para os demais países do mundo. Isso está relacionado à já mencionada expectativa flusseriana de que aqui estaria surgindo um ‘novo ser humano’, que é uma forma de estar no mundo que serviria de modelo em relação à maneira ocidental.”

No terceiro capítulo, denominado “Insurgências anticoloniais” a autora discute a ideia de que “a descolonização não corresponde à pretensão de as culturas consideradas ‘não-históricas’ fazerem parte do ‘panteão histórico’”, porque, segundo ela, a mera escrita da história do ponto de vista do oprimido não seria suficiente; seria mister também rever o “valor de culto que a cultura ocidental atribui à memória enquanto preservação de patrimônio”.

Nesse sentido, Cipriano aborda o tema da desmaterialização dos fatos culturais, tanto na arte contemporânea de cunho ocidental quanto nas culturas ameríndias, sinalizando que muitas sociedades se viabilizam tanto sem o recurso à escrita quanto até mesmo dispensando quaisquer formas de registro dos seus bens culturais. Com exceção da oralidade que tem o seu lugar de destaque preservado: “O uso da escrita alfabética ou a preservação de patrimônio, próprios da cultura ocidental, não são as únicas tecnologias de memória nem as únicas formas de se exprimir uma

visão teórica da realidade ou uma consciência histórica. Já que essa elaboração pode resultar, por exemplo, na predileção pela oralidade, em detrimento da escrita; ou na predileção pela destruição, em detrimento da conservação.”

A insistência em algum modo de efemeridade, ao lado de outras características importantes de certos fenômenos culturais periféricos apontados pela autora contrasta com a centralização e imposição do que ela denomina “colonização estética”, definida “como a característica da história da arte hegemônica que sugere que a produção de inovações artísticas não é uma preocupação compartilhada, mas sim, uma preocupação exclusivamente euro-estadunidense disseminada no mundo a partir dos veículos de comunicação”. Exatamente por isso, o conceito de indústria cultural, oriundo da contribuição de Adorno e de Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, relaciona-se visceralmente ao “colonialismo estético”, tendo em vista o seu caráter não apenas ideológico mas propriamente coercitivo, ainda que não em termos físicos: uma violência que ocorre de um modo bastante dissimulado, por isso adequado aos objetivos de dominação nas sociedades que se entendem como democráticas, sem, na verdade, o serem.

No entanto, o simples emprego de recursos tecnológicos – inclusive da escrita – não é um critério absoluto para configurar a indústria cultural, nem mesmo a “colonização estética”; e a autora assevera, com acerto, que aqueles meios podem ser apropriados por comunidades não-ocidentalizadas para fins de suas expressões culturais: “é essencial que os povos tradicionais não só possam se valer do recurso da escrita alfabética, mas também possam se apropriar das novas tecnologias de comunicação para registrar a sua cultura,

apresentar o seu ponto de vista, proteger seu território e viver como qualquer pessoa no século XXI.”

Essa possibilidade de apropriação pelos países periféricos não apenas dos recursos tecnológicos, mas de traços das linguagens artísticas de movimentos culturais oriundos dos centros de poder do Ocidente para ter valor intrínseco deve ocorrer “não a partir de uma recepção passiva, copiada” mas acontecer mediante “uma revisão crítica de acordo com as características locais”. Isso evoca um elemento subjacente a toda a discussão realizada no livro e explicitado na continuidade das pesquisas da autora, agora no seu percurso de doutorado, a saber, o tema da antropofagia. Em vários momentos do texto surgem expressões que evocam a proposta seminal de Oswald de Andrade, mesmo que em relação a outros autores e/ou outros fenômenos culturais. No tocante às artes plásticas brasileiras, essa ideia aparece em conexão com a obra de Hélio Oiticica: “Anular a condição colonialista é ‘deglutir’ os valores positivos dados pela cultura dominante e não evitá-los, como lembra Hélio Oiticica.”

No tocante a fenômenos pertencentes ao passado – inclusive colonial – da cultura brasileira, Cipriano enfatiza a questão do chamado “barroco mineiro”, que, segundo Flusser, só poderia ser admirado se não for considerado barroco, mas uma arte de síntese de elementos europeus, orientais e autóctones. Esse ponto de vista diz respeito muito mais à terminologia, não estando relacionado com a sua qualidade artística, “porque reconhecendo o inestimável valor artístico das obras do chamado barroco mineiro, Flusser assevera que essa questão é muito mais terminológica do que relacionada com a sua qualidade artística propriamente dita”.

Levando em consideração que os aspectos autóctones do “barroco mineiro” incluem não apenas motivos ameríndios, mas

também – talvez principalmente – elementos oriundos da cultura dos negros escravizados, traficados para o trabalho nas minas de ouro, Flusser enaltece imensamente a influência africana na cultura brasileira. A autora ressalta que esses elementos são imateriais, lembrando que o filósofo tcheco-brasileiro enaltece o seu impacto na formação cultural do Brasil: “Dessa forma, a reflexão sobre os gestos enquanto uma forma de conservação da cultura afrodiaspórica, leva Flusser a afirmar que o Brasil não é um país cristão. Isso se explica em função de uma diferença entre como a cultura africana e a cultura europeia se relacionam com o corpo.”

Por tudo que foi dito acima, é seguro que este livro é uma contribuição importante para o debate contemporâneo sobre a descolonialidade. Vale também o registro de que ele foi redigido numa linguagem clara e, ao mesmo tempo, elegante, o que acrescenta à fruição do excelente conteúdo uma ótima experiência de leitura.

Outubro de 2025

Introdução

O título deste trabalho é uma paráfrase do título da edição alemã da *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem*, que, se traduzido, seria *Brasil, ou a procura de um novo homem: por uma fenomenologia do subdesenvolvimento*¹. Se ser subdesenvolvido é ser não europeu (Mignolo, 2008, p. 293), então, “por uma filosofia do subdesenvolvimento” equivale a “por uma filosofia não eurocêntrica”. O título da edição brasileira, *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*, por seu turno, parece ser uma referência direta à *Fenomenologia do Espírito*.

Esse livro de Vilém Flusser (1920–1991), escrito em 1972, foi publicado apenas postumamente em 1998, e é o ponto de partida desta pesquisa. Embora a *Fenomenologia do brasileiro* tenha adquirido uma posição central nesta pesquisa, outros textos do período brasileiro de Vilém Flusser são igualmente importantes para a compreensão da sua visão sobre o Brasil que, adiantando, embora com problemas, não é uma visão estereotipada ou clichê do europeu sobre o País. Essa observação é importante porque, ainda que a posição política do filósofo estudado não seja o ponto mais significativo a ser discutido, é a condição *sine qua non* com que abordamos o trabalho de alguns filósofos, a exemplo do Heidegger.

Além da *Fenomenologia do brasileiro*, Flusser (2007) publicou a sua autobiografia filosófica, *Bondelos*, que também diz respeito ao Brasil. Apesar de ele só ter escrito esses dois livros que se referem a

¹ *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen: Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*.

esse recorte temático, “ao final da década de 50, Flusser iniciou longa colaboração no jornal *O Estado de São Paulo*” (Bernardo, 1998, p. 7), o que resultou em uma vasta bibliografia. Além disso, Flusser tornou-se professor da Universidade de São Paulo em 1959, onde lecionou Filosofia das Ciências (ibidem). Ele também estava em contato com diversas personalidades de destaque do contexto cultural brasileiro ao longo dos trinta anos que viveu no Brasil. Entre essas personalidades, poderíamos citar Mira Schendel, Samson Flexor, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Antônio Amaral (Ferreira, 2014, p. 25) além de Francisco Matarazzo, Walter Zanini, Niobe Xandó, Augusto e Haroldo de Campos, sendo um fato conhecido de que a primeira tradução (parcial) de *Galáxias* para o alemão foi feita por Flusser, etc. Um outro ponto relevante da atuação de Flusser no Brasil é a sua participação na organização da XII Bienal de São Paulo (1973). Então, para uma análise panorâmica da participação flusseriana na cultura brasileira, é insuficiente basear-nos em um único livro, sendo necessário considerar esses e outros aspectos.

No entanto, a presente pesquisa tem como objetivo principal, antes, investigar a contribuição de Vilém Flusser para a crítica descolonial do que analisar a atuação de Flusser no Brasil. A *Fenomenologia do brasileiro* se encontra esgotada há décadas e nunca foi reeditada, ou seja, esse livro estaria fora de circulação se não estivesse disponível online². O “resgate” desse livro em função desse interesse de pesquisa requer uma justificativa, uma vez que Flusser não é, até então, um dos nomes citados na discussão descolonial. Também não há menções explícitas a ideias relativas ao pensamento

² Disponível em: [https://www.academia.edu/download/64158979/flusser-fenomenologia-do-brasileiro%20\(1\).pdf](https://www.academia.edu/download/64158979/flusser-fenomenologia-do-brasileiro%20(1).pdf). Acesso em: 29/10/25

descolonial na sua obra. O que mais se aproxima disso é o uso da expressão “ideologia descolonizadora” em uma carta ao autor de *Crítica da razão tupiniquim*, Roberto Gomes (Flusser, 1980), mas ela aparece de forma descontextualizada. Em todo caso, a intenção da pesquisa não é afirmar que Flusser era um teórico descolonial e sim interpretá-lo a partir desse prisma, verificando com o que ele poderia contribuir para essa discussão, partindo do entendimento de que a crítica descolonial pode ser feita com todas as ferramentas que estão a disposição, inclusive com a bibliografia europeia, e não só com aqueles autores autodeclarados descoloniais que compõem parte da bibliografia descolonial *stricto sensu*.

Essa justificativa perpassa a necessidade de uma revisão da relação entre “povos históricos” e “povos não-históricos” apresentada na *Fenomenologia do brasileiro*. Assim, a aproximação entre Flusser e a teoria descolonial foi feita a partir do estudo da abordagem estética acerca dessa relação. De acordo com a leitura feita aqui, os chamados povos históricos podem ser lidos como os colonizadores, e os chamados não-históricos como os colonizados, visto que Flusser destaca o processo de dominação cultural, via tecnologias de informação, que constitui essa relação, sendo que a dominação cultural está no cerne da definição de povo colonizado para Frantz Fanon (Cf. 2008, p. 34).

A fim de entender a terminologia empregada por Flusser, ou seja, para entender o porquê ele corresponde a sociedade brasileira e, em sentido amplo, os povos colonizados à “não-história”, foi necessário recorrer ao estudo da história enquanto um problema filosófico, para não dizer “filosofia da história”. “A expressão ‘filosofia da história’ pode induzir a erro” (Löwy, 2002, p. 199). Por esse motivo, ela foi evitada ao longo deste trabalho. Além de Hegel, só Schiller entre os autores

citados aqui tem uma “filosofia da história” *stricto sensu*. Tentamos destacar essa diferença escrevendo História com H maiúsculo no título do texto dedicado ao Hegel. Para Hegel, a racionalidade teleológica é inerente aos acontecimentos históricos, haja vista a sua definição da história como “exteriorização do espírito no tempo” (Hegel, 1995, p. 67). Nietzsche pensa a história a partir da contingência, o que rompe com a associação entre os acontecimentos históricos e uma necessidade filosófica, conforme estabeleceu o historicismo hegeliano.

Um outro ponto de divergência entre Nietzsche e Hegel se deve ao fato de que, para Nietzsche, o percurso da juventude rumo à velhice estaria mais relacionado à deficiência do que a um aperfeiçoamento das faculdades. Isso se opõe à relação que se estabelece no pensamento hegeliano entre o percurso das figuras da consciência rumo a um aperfeiçoamento cognitivo, o desenrolar dos acontecimentos históricos rumo a um progresso e um etarismo que relaciona a velhice à sapiência. Nietzsche desenvolve uma concepção própria de juventude, associando-a à força plástica da vida. A força plástica descreve a habilidade humana de lidar com o passado: um estar-em-condição de se articular com os acontecimentos anteriores (Cf. Casanova, 2003, p. 114).

Walter Benjamin e Vilém Flusser, tendo lido Nietzsche, além de pensarem a história relacionada à contingência, enfatizam a aproximação entre história, enquanto signo da cultura ocidental, e, ao mesmo tempo, de barbárie. É possível pensar que essa aproximação está ligada a uma coincidência biográfica entre esses dois autores, que é a condição de ser judeu durante a perseguição nazista no período da Segunda Guerra (1939-1945). Esse foi um momento de revisão crítica do pensamento iluminista que sustentou a revolução burguesa

antecessora à guerra. E, como se sabe, Flusser imigrou para o Brasil na condição de exilado, assim como fez Stefan Zweig e assim como Benjamin tentou fazer (Cf. Löwy, 2005, p. 9), mas “foi suicidado” antes. Em função da coincidência não só biográfica (entre Benjamin e Flusser), mas também da convergência entre os temas de predileção desses filósofos (a discussão sobre progresso técnico, história e fotografia, por exemplo), ler Flusser pode ser estímulo para imaginar o que Benjamin teria escrito se ele também tivesse conseguido se exilar no Brasil.

Em suma, se não há racionalidade inerente à história para Nietzsche, Benjamin e Flusser, o termo “filosofia da história” se torna obscuro, se usado para referir-se ao pensamento desses filósofos, razão pela qual os textos referentes a eles se chamam, por exemplo, *A história em Nietzsche* e não *Filosofia da história nietzscheana* e assim por diante. No entanto, o uso dessa expressão não foi evitado no título do texto referente a uma perspectiva anticolonialista da história, *Filosofia da história hoje*. Essa escolha se deve, em primeiro lugar, ao fato de que “filosofia”, sendo uma palavra de origem grega, é frequentemente tomada como se fosse um conhecimento exclusivamente europeu. Então, o uso dessa palavra no título tem o intuito de desfazer essa correspondência, considerando que esse capítulo é baseado sobretudo em autores indígenas, como Davi Kopenawa, Daiara Tukano, Célia Xakriabá, Glicéria Tupinambá, Gustavo Caboco Wapichana e Denilson Baniwa, e também autores como Frantz Fanon, Aimé Césaire e Édouard Glissant. Apesar disso, não deixamos de considerar também autores europeus, como Paul Valéry, Derrida, Adorno, Benjamin, Flusser e Platão.

A crítica pós-colonial, enquanto um *métier* acadêmico, começou quando os intelectuais do Terceiro Mundo começaram a acessar os

espaços físicos e culturais, do Primeiro Mundo (Cf. Dirlik, 1994, p. 329 *apud* Mignolo, 2003, p. 141). Esses espaços adquirem outra conotação quando pessoas racializadas (latinas, asiáticas, indígenas, africanas ou afrodescendentes) se apropriam deles, tendo em vista que o acesso a tais espaços é propositadamente limitado para esse grupo. Por isso, o papel da crítica descolonial não é desconsiderar a fortuna filosófica da bibliografia europeia com a justificativa de que “os filósofos europeus são colonialistas”. Anular a condição colonialista é “deglutir” os valores positivos dados pela cultura dominante e não evitá-los, como lembra Hélio Oiticica (Cf. 1973, p. 150). Nessa leitura, um dos papéis da crítica descolonial é revistar essa bibliografia a fim de demonstrar que os pilares da modernidade/colonização não são dados, mas sim construídos, e apontar as limitações desses autores a fim de concatenar a sua contribuição para construção de uma filosofia descolonial à altura do nome.

Em *Por que ler clássicos?*, Ítalo Calvino discute o problema decisivo de como relacionar a leitura do cânone com todas as outras leituras que não pertençam ao cânone (Cf. Calvino, 2009, p. 25), ou seja, como conciliar, por exemplo, a leitura de obras clássicas com as do nosso tempo ou a leitura de obras nacionais com as estrangeiras. Nesse texto, ele afirma que “os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos” (Calvino, 2009, p. 30). Por isso, as obras clássicas são indispensáveis para compreensão daquelas que são escritas hoje. “O dia de hoje pode ser banal e mortificante, mas é sempre um ponto em que nos situamos para olhar para frente ou para trás” (Calvino, 2009, p. 26). E as obras escritas hoje, por sua vez, refletem o seu diálogo com as canônicas. E, do mesmo modo, os autores estrangeiros são indispensáveis para serem confrontados com os autores nacionais e, reciprocamente, os autores nacionais são

indispensáveis para serem confrontados com os estrangeiros (Cf. Calvino, 2009, p. 30), em especial no que se refere à crítica descolonial, que se dirige às “questões cambiais” (Andrade, 1972, p. 9), o que impõe a “necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (Campos, 2006, p. 234).

Além disso, a *Filosofia da história hoje*, diferentemente dos demais capítulos que tratam da história enquanto um problema filosófico, não é centralizada em um único filósofo. Essa escolha parte do pressuposto de que faz mais sentido construir um pensamento descolonial baseado na pluralidade do que em um único autor. Para que fique claro, cabe fazer uma analogia com a posição de Jaider Esbell quando convidado para expor seus trabalhos artísticos na 34ª Bienal de São Paulo (2021). Ele aceitou o convite com a condição de não ser o único artista indígena da exposição (Cf. Marques, 2022, p. 133). Isso está relacionado à ideia de “pessoa fractal” própria do perspectivismo ameríndio. A fractalidade se exprime na “pessoa-como-grupo”, que é uma versão em escala ampliada da “pessoa-como-indivíduo” (Luciani, 2001, p. 102). “Uma pessoa fractal nunca é uma unidade que está em relação com um agregado, ou um agregado em relação com uma unidade, mas sempre uma entidade com a relacionalidade integralmente implicada” (Wagner, 1991, p. 163. *Apud* Viveiros de Castro, 2007, p. 99). Sendo assim, “a fractalidade da pessoa revela-se através do desembrulho das relações que a constituem” (Luciani, 2001, p. 125).

Em suma, *Filosofia da história hoje* é um texto que parte da necessidade de formular uma crítica ao colonialismo que seja ao mesmo tempo *com e contra* o cânone, já que a formação de uma *consciência histórica descolonial* requer o reconhecimento da ambiguidade da bibliografia canônica. Trabalhar a partir de

problemas e não de autores pode ser um caminho para pensar a filosofia além do cânone. Além disso, esse texto se inspira na ideia de pessoa fractal. Por esses motivos, ele não foi elaborado a partir do pensamento de um único autor como foi feito nos demais textos sobre a história. E, inversamente, exatamente considerando a importância do cânone, os demais textos (que compõem o capítulo 1 e 2) foram centralizados em filósofos já reconhecidos pelo pensamento ocidental.

Partindo do pressuposto de que a filosofia ocidental pode ser entendida como um diálogo entre os filósofos, o primeiro capítulo foi, assim, elaborado a partir de um trabalho de reconstituição de fontes do Flusser, perpassando leituras que foram referência para ele. A conclusão é que embora essa terminologia “povos históricos”, “povos não-históricos” seja oriunda da filosofia hegeliana, ela adquire uma conotação própria no pensamento de Flusser, que se opõe ao tom pejorativo que ela tem no historicismo de Hegel. Vale dizer que o tom elogioso referente a algo que é tido como negativo, ou seja, uma espécie de “inversão do senso comum”, é um artifício retórico típico de Flusser. Isso se faz notar a partir de afirmações potencialmente polêmicas, tais como, abordando os impasses do superdesenvolvimento de algumas regiões do Hemisfério Norte: “Nós, no Brasil, estamos, nesse sentido, em situação privilegiada. Somos subdesenvolvidos” (Flusser, 2002 p. 89). Além disso, para Flusser, o exagero é um método, o que fica claro pela maneira com que ele se refere à Semana de Arte Moderna de 1922: argumentando que a originalidade brasileira se articula sobretudo na cultura, ele afirma que “a única verdadeira revolução brasileira, a ‘Semana de 22’, se deu na cultura” (Flusser, 1998, p. 111), o que é uma hipérbole. É preciso

considerar essas características do estilo de Flusser para interpretá-lo adequadamente.

Assim como para Flusser, para Nietzsche, a não-história não é pejorativa, nem é sintoma da inferioridade de um povo sob outro, tal como ela aparece em Hegel. Pelo contrário, de acordo com a filosofia nietzscheana, a anistória, na medida em que está relacionada ao esquecimento, é importante por ser necessária à vida. Por isso, Nietzsche é crítico ao fato de que a não-história teria sido negligenciada pelo historicismo e defende um equilíbrio entre história e não-história, como quem defende o equilíbrio entre sombra e luz ou entre sono e vigília (Cf. Nietzsche, 2005, pp. 72-73).

Walter Benjamin é o único entre esses autores que não trabalha com a terminologia “não-história”. De fato, essa terminologia é ambígua e imprecisa e por isso faz sentido evitá-la. Apesar de Flusser não oferecer uma definição exata de não-história (indício disso é que não há esse verbete no glossário de *Filosofia da caixa preta*), como faz Nietzsche, que a define como “a arte e a faculdade de esquecer” (Nietzsche, 2005, p. 173) (Co. Ext. II, 10), tal terminologia deve ser interpretada como uma espécie de idiosincrasia do Flusser. A substituição dessa terminologia por outra implicaria isolar a sua discussão centralizada no Brasil do seu esquema filosófico mais amplo, já que a sua abordagem sobre a história é o principal ponto de conexão entre a parte brasilianista de sua obra e o outro registro, a partir do qual ele é mais conhecido, que se refere à filosofia da técnica e à discussão sobre os códigos de comunicação.

Além disso, o emprego dessa expressão por Flusser funciona para denunciar que a história do Brasil, como a de outros países do Terceiro Mundo, tem sido feita de forma inautêntica. Isso se explica porque, no chamado período colonial, a história brasileira era efetivamente

escrita por europeus, haja vista o exemplo citado por Flusser, a carta de Pero Vaz de Caminha, considerada o primeiro documento escrito da história do Brasil mesmo tendo sido escrita por um português e endereçada a outro português. Esse período acabou, mas a lógica colonial se perpetua, porque atualmente há uma “burguesia subdesenvolvida” que representa os interesses eurocêntricos ao articular a história brasileira a partir dos termos dos países centrais.

Enquanto o primeiro capítulo se ocupa da reconstrução de fontes do Flusser, o segundo capítulo, por seu turno, ocupa-se da obra flusseriana propriamente dita. Além da discussão sobre a história, elencamos alguns aspectos da argumentação de Flusser na *Fenomenologia do brasileiro* que são convergentes com a crítica descolonial. Entre eles, a associação entre turismo e imperialismo e a observação crítica acerca de uma dimensão interna da colonização, ou seja, uma espécie de “interiorização da metrópole”, que se dá devido à subordinação da “burguesia subdesenvolvida” à “burguesia metropolitana”. Essa questão é discutida a partir do conceito de “defasagem”, enquanto sintoma do suposto atraso brasileiro em relação aos países europeus, no tocante ao desenvolvimento histórico, social, econômico, cultural, científico e tecnológico que, no entender de setores conservadores da sociedade brasileira deveria ser “remediado” (Duarte, 2012, p. 250).

Um outro elemento da arguição de Flusser a ser considerado nessa discussão é a crítica ao enfoque historicista da cultura, que tem como consequência o emprego de “categorias importadas”, oriundas dos países centrais e adotadas nos países periféricos, para nomear fenômenos artísticos brasileiros. Essa importação parte das noções de *centralização da experiência histórica e tempo mundialmente unificado*, para compor uma narrativa de acordo com a qual os países

centrais são “o presente do mundo”, e os demais estão “atrasados”, visto que, obviamente, os “rótulos importados” (Flusser, 1998, p. 80) são empregados primeiramente no seu país de origem para muito depois serem adotados nos demais países. Em função da disseminação dessas categorias, a África e a América do Sul estão sendo fragmentadas anacronicamente (Cf. Flusser, 2002, p. 83).

As narrativas construídas a partir desses “rótulos importados” são narrativas defasadas porque se caracterizam por um descompasso entre aquilo que é narrado e aquilo que é vivido (Cf. Flusser, 1998, p. 85). Esse descompasso se explica pelo fato de que a terminologia importada não corresponde ao que se passa no sul global, já que a história não é um fenômeno exclusivo de um lugar que se repete em outro, e os países subdesenvolvidos não repetirão, nem no plano econômico nem no cultural, a história dos países hoje desenvolvidos (Cf. Gullar, 1978, p. 47).

Além disso, o emprego dessas categorias no sul global faz com que produções artísticas advindas de países periféricos não sejam lidas como autênticas obras de arte ou sejam lidas como obras de arte menores, pois elas não são adequadas à estrutura da narrativa histórica que serve de base ao mundo da arte tradicional (Oliveira, 2018a, p. 91). Ao fazer obra de cultura, o colonizado percebe que a história lhe impõe um terreno determinado (Fanon, 1968, p. 176). Tendo isso em vista, de acordo com Flusser, essa terminologia importada não explica, mas encobre os fenômenos brasileiros, o que se traduz na expressão “obliteração cultural” cunhada por Fanon (1968, p. 197).

A inadequação das categorias de caráter historicista para pensar a arte não ocidental se exprime em termos como “folclore” e “*art naïf*”, mas o principal caso discutido por Flusser é o “barroco mineiro”, que,

segundo ele, só pode ser admirado se não for lido como barroco. Essa questão é muito mais terminológica do que relacionada com a sua qualidade artística propriamente dita (Cf. Duarte, 2012, p. 252). Ele argumenta que “barroco”, enquanto termo europeu, omite a participação de elementos afro-brasileiros, indígenas e outros para esse fenômeno, sendo que a autenticidade dele se refere justamente a esse caráter de síntese que é omitido. Além disso, Flusser não identifica semelhanças formais entre o barroco mineiro e o europeu que justifiquem essa associação.

A discussão sobre o barroco mineiro é um ponto de junção entre a discussão sobre a filosofia da história e a abordagem flusseriana das produções estéticas brasileiras, e esse ponto ilustra que o pensamento sobre a arte é condicionado pela distinção entre centro e periferia. Por isso, essa discussão serviu de base para o desenvolvimento do conceito de “colonização estética” que é tema do verbete que constitui o terceiro capítulo, escrito ao estilo da coleção *Cadernos do povo brasileiro*.

Em linhas gerais, definimos “colonização estética” como a característica da história da arte hegemônica que sugere que a produção de inovações artísticas *não* é uma preocupação compartilhada, mas sim, uma preocupação exclusivamente euro-estadunidense disseminada no mundo a partir dos veículos de comunicação. Esse tipo de colonização tem implicações principalmente na recepção, mas também nas produções estéticas brasileiras, afetando a maneira com que os colonizados percebem a si mesmos a partir das suas produções artísticas. Por conseguinte, os países centrais tornam-se também “centros organizadores de subjetividade”.

Embora o pensamento flusseriano apresente esses pontos de convergência com a teoria descolonial, há também pontos de divergência. A leitura de intelectuais negros, como Abdias do Nascimento e Beatriz Nascimento, foi de fundamental importância para a aquisição de um arcabouço teórico para matizar alguns posicionamentos do Flusser. Por exemplo, Flusser identifica a cultura afro-brasileira como um dos pilares da originalidade da cultura nacional e sugere que essa cultura dificulta a operação da indústria cultural no Brasil. É um argumento interessante, mas Beatriz Nascimento nos alerta para o fato de que não cabe à África “salvar” o Brasil mais uma vez (Cf. Nascimento, 2021, p. 42). A primeira vez teria sido em função da escravização, que foi, segundo Abdias do Nascimento (Cf. 1978, p. 49), o ato fundador do Brasil institucional. A segunda vez seria, de acordo com Beatriz Nascimento (Cf. 2021, p. 42), a maneira com que alguns intelectuais brancos mobilizam a cultura afro-brasileira, delegando à África a solução de problemas ocidentais (como a indústria cultural) e desconsiderando a autonomia da cultura afro. A “adoração” de intelectuais brancos pela cultura negra, chamada de “negrofilia”, também pode ser uma forma de estigmatização que assume a aparência de um elogio.

Além do conceito de colonização estética, o terceiro e último capítulo discute também uma questão colocada por Françoise Vergès (Cf. 2020, p. 106) que nos faz duvidar que a descolonização seja feita a partir da “inclusão” dos povos colonizados na história. Ou seja, a descolonização consistiria em incluir “os capítulos esquecidos” na historiografia? Ainda que essa inclusão seja um argumento em favor do combate ao memoricídio, é importante considerar também que a colonização teve início com a introdução de povos do “além-mar” na macronarrativa historiográfica.

A partir de Vergès, é possível pensar a descolonização por meio de outra estratégia. Se o Ocidente for tomado como a única cultura histórica *sensu stricto* (Cf. Flusser, 2011b, p. 116), a oposição à história é uma oposição à cultura ocidental. Pensando-se assim, em que medida a reivindicação pela inclusão dos oprimidos na história não é defasagem, no sentido flusseriano, por ser correspondente ao desejo de “ser como eles”, para usar a expressão de Eduardo Galeano?

Os sonhos e os pesadelos são feitos da mesma matéria, mas este pesadelo se diz o único possível. O modelo de desenvolvimento que despreza a vida e adora as coisas. Promessa dos políticos, razão dos tecnocratas, fantasia dos desamparados. O Terceiro Mundo se transformará em Primeiro e será rico e culto e feliz desde que se porte bem e faça o que mandarem, sem chiar ou criar caso. Um destino de prosperidade recompensará as boas maneiras dos mortos de fome no capítulo final da telenovela da história. Podemos ser como eles, anuncia o gigantesco anúncio luminoso no caminho do desenvolvimento dos subdesenvolvidos e da modernização dos atrasados. (Galeano, 1993, p. 150)

“Podemos ser como eles” seja na última *Aufhebung* do percurso de acontecimentos históricos rumo ao progresso ou no “capítulo final da telenovela da história”, ironicamente falando. Enfim, no terceiro capítulo, discutimos a ideia de que a descolonização não corresponde à pretensão de existir dentro do “panteão histórico”. Isso se explica porque além do combate ao memoricídio, ou seja, além da escrita da história do ponto de vista do oprimido, também é necessário rever o valor de culto que a cultura ocidental atribui à memória enquanto preservação de patrimônio, o que aproxima os museus, enquanto

lugares da memória por excelência (Cf. Possas, 2005, p. 152), de um templo sagrado (Cf. Valéry, 2008, p. 32).

É importante rever a preservação de patrimônio, enquanto característica da cultura ocidental, porque manter um objeto em um museu pode ser literalmente matá-lo ou colocá-lo em desuso. Dito de outro modo, manter um objeto em um museu é retirá-lo do mundo, tornando-o antiquado. Por isso é necessário rever as condições arquivísticas da história documentada. É preciso reconsiderar a necessidade do arquivo, enquanto suporte material para a memória, porque “naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que o expõe à destruição” (Derrida, 2001, p. 23). Quer dizer, a destruição é inerente ao arquivamento, assim como o esquecimento é inerente à escrita. O arquivo nunca se encontra em posição de exterioridade à destruição, nem a escrita em posição de exterioridade ao esquecimento, por isso é pernicioso considerá-la sinônimo de história. Lembrando que a falta de uma cultura escrita reconhecida enquanto tal, assim como a falta de preocupação com a preservação de patrimônio, foram dois fatores fundamentais para que os povos indígenas recebessem pela primeira vez a alcunha de povos não-históricos.

Em sentido amplo, a desmaterialização é uma ideia cara a essa discussão. Ela pode ser relacionada não só à cultura ameríndia, tendo em vista que entre os povos indígenas o importante na vida de um objeto não é que sobreviva ao seu produtor ou usuário, mas que desapareça junto com ele (Lagrou, 2007, p. 53), mas também à arte contemporânea. Tanto a arte processual, que é aquela calcada na poética da efemeridade, quanto a arte conceitual que deixa de lado os suportes convencionais (como pintura e escultura) e passa a ser feita

com materiais não convencionais (com qualquer material se pode fazer arte).

Essas noções de arte podem ter alguma relação com a sociedade da informação que caracteriza o contemporâneo. Para Flusser a sociedade da informação é aquela em que se atribui mais valor às informações do que aos objetos. A fotografia é o signo de que o valor se transferiu do objeto para a informação, por isso ela pode ser considerada o primeiro objeto pós-industrial (Flusser, 1985, p. 27), o marco de uma nova era. No pensamento flusseriano, a invenção da fotografia delimita o fim da história (e o início da pós-história), já que, em função dessa invenção, a história se tornou espetáculo e o acontecimento tornou-se cena. A fotografia, dada a reprodutibilidade técnica que a caracteriza, é também “característica de uma arte que se apoia no conceito em detrimento de sua própria materialidade” (Farias, 2001, p. 167).

Tendo em vista essa reflexão sobre a materialidade da obra, considerando que a atividade artística pode resultar não só da produção de peças, mas também do ato de desfigurá-las (Cf. Gell, 2018, p. 78) ou da contemplação da sua arruinação natural, apresentamos ao longo do terceiro capítulo alguns casos de estudo. Entre eles, a escultura *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson, autor da máxima “o museu é o mundo”, conhecida no Brasil a partir do trabalho de Hélio Oiticica. Fotos dessa escultura integraram a exposição que aconteceu no MoMa entre 1969 e 1970, *Information*, o que favorece a associação entre as poéticas do processo e a sociedade de informação.

Em suma, a desmaterialização pode ser ao mesmo tempo ancestral e contemporânea, tradicional e vanguardista. A reflexão a respeito dela induz a reconsiderar não só a diferença entre o museu e o mundo, mas também entre a escola e a floresta (Cf. Andrade,

1972, p. 9), na medida em que ela articula elementos que, combinados, desfazem a diferença entre cultura e natureza ou presente e passado. Além disso, a desmaterialização inspira o museu anticolonialista, que é um espaço destinado mais a ações do que a coleções. Desse modo, é possível pensar a ruptura com dicotomias tradicionais a partir das múltiplas acepções da ideia de desmaterialização, o que abre caminho para novas formas de vivenciar o museu como um espaço dinâmico e transformador.

1 Filosofia da história: antecedentes

1.1 A história em Hegel

Sim ao mofo na orla do entendimento.
(Edimilson de Almeida Pereira)

O horizonte conceitual do sistema filosófico de Hegel (1775-1831) é um dos mais relevantes para se pensar a história. O seu livro sobre esse assunto, publicado postumamente em 1837, inaugura toda uma tradição historiográfica, uma vez que a correspondência entre história e progresso feita por ele é uma das hipóteses básicas da historiografia ocidental. Considerando que a abordagem hegeliana da história é, antes de tudo, uma filosofia, sua interpretação da história não pode ser desvinculada do contexto mais amplo da sua obra filosófica.

Com isso em vista, objetivamos discutir alguns pontos importantes das suas lições sobre a filosofia da história demonstrando de que forma elas se relacionam com a abordagem da experiência da consciência apresentada no seu *magnum opus*, *Fenomenologia do espírito* (*Phänomenologie des Geistes*) (1807). Ambas as abordagens têm caráter dialético, sendo que a dialética hegeliana tem a supressão como característica própria. Apesar disso, a *Fenomenologia do Espírito* não corresponde exatamente a um percurso histórico linear, de maneira que, mesmo havendo

convergências entre ambos os trabalhos, o que nos permite fazer aproximações, cada um deles conserva as suas idiossincrasias.

Ao longo da nossa exposição, apresentaremos algumas ideias importantes da teoria hegeliana, como figuras da consciência, Espírito absoluto, Estado, liberdade, progresso histórico, dialética, suprassunção, entre outros. Além disso, apresentaremos também a relação estabelecida por Hegel entre história e escrita, a que se deve o caráter ambíguo da história, uma vez que ela se refere aos acontecimentos e, ao mesmo tempo, à narração desses acontecimentos. Também é ambígua a ideia de uma dimensão “não-histórica” introduzida por Hegel.

Por fim, tentamos delimitar, por um lado, os aspectos mais relevantes e, por outro lado, as inconsistências da argumentação hegeliana acerca da história. O “calcanhar de Aquiles” da sua teoria da história é o tom etnocêntrico a partir do qual ele estabelece uma hierarquia entre culturas distintas em nome de uma pretensão à universalidade e de ideal de progresso que toma o mundo germânico como modelo. Isso é passível de crítica, especialmente porque serviu de base para o que ficou conhecido como racismo científico. Em função disso, a argumentação de Hegel está sendo reconsiderada nas leituras contemporâneas da sua obra.

1.1.1 As figuras da consciência como partes de um todo

Na sua obra principal, Hegel sustenta que o Espírito caminha em direção a um autoconhecimento cada vez maior, avançando em

direção ao aperfeiçoamento cognitivo a partir do desdobramento de momentos da consciência. Nas palavras dele:

A experiência que a consciência faz sobre si mesma não pode abranger nela, segundo o seu conceito, nada menos que o sistema completo da consciência ou reino total da verdade do espírito. [...] por isso, os momentos do todo são figuras da consciência. [...] E finalmente, ao apreender sua verdadeira essência, a consciência mesma designará a natureza do próprio saber absoluto. (PhG § 89) (Hegel, 2002, p. 79)

Dito de outro modo, a experiência da consciência engloba diversos momentos que se sucedem de acordo com uma ordem hierárquica, em que o grau de complexidade vai paulatinamente aumentando, constituindo, por fim, uma totalidade de sentido. Esses momentos ou “figuras da consciência” seriam, assim, estações que se sucedem em um movimento de aprimoramento, perpassando a consciência, a autoconsciência, a razão e o espírito (PhG, § 679) (Hegel, 2002, p. 450) e alcançando seu termo final, o saber absoluto. Nas palavras de Hegel, o Espírito “percorre a série de suas figuras como estações [...] para que se possa [...], através dessa experiência completa, alcançar o conhecimento” (PhG, § 77) (Hegel, 2002, p. 72).

Isso fica mais claro quando Hegel afirma que

Não é difícil ver que o nosso tempo é um tempo de nascimento e trânsito para uma nova época [...]. Certamente, o espírito nunca está em repouso, mas sempre tomado por um movimento para frente. [...] O espírito que se forma lentamente, tranquilamente, em direção à sua nova figura, vai desmanchando tijolo por

tijolo o edifício de seu *mundo* anterior. [...] Esse desmoronar-se gradual, que não alterava a fisionomia do todo, é interrompido pelo Sol nascente, que revela num clarão a imagem do mundo novo. (PhG, §11) (Hegel, 2002, pp. 28-29)

Na passagem supracitada, o filósofo mobiliza a imagem dos tijolos em um edifício como metáfora para o movimento de desconstrução de uma antiga figura da consciência e construção de uma nova. Isso dá a ver que um novo momento é construído a partir de elementos de um momento antigo. Nessa passagem, o filósofo também mobiliza a imagem da luz do Sol como metáfora para o conhecimento adquirido no final desse movimento.

Além disso, Hegel (*ibidem*) reforça que esse movimento – de desmanchar e reconstruir – “não altera a fisionomia do todo”, visando sustentar que as contradições parciais não deturpam a coerência total desse seu sistema filosófico. O que descreve essa operação de desmanchar um estágio de um processo de desenvolvimento e, ao mesmo tempo, a partir da retificação do estágio anterior, construir o seguinte é a supressão (*Aufhebung*). Em outras palavras, “os estágios iniciais de um processo temporal de desenvolvimento são supassumidos nos estágios posteriores” (Inwood, 1997, s/p).

Suprassumir o suprassumido (o ideal) é um dos conceitos mais importantes da filosofia, uma determinação fundamental que, pura e simplesmente, retorna por todos os lados [...]. Suprassumir tem na língua [alemã] o sentido duplo pelo qual significa tanto guardar, conservar, quanto, ao mesmo tempo, cessar, pôr fim. (WdL I, HW 5, p. 113) (Hegel, 2016, p. 111)

A supressão descreve a combinação de elementos contraditórios que constituem um sistema sem que esse sistema seja, ele mesmo, contraditório. Impulsionando, assim, uma transformação na qual as coisas são destruídas e ao mesmo tempo conservadas. O novo surge pela crítica destrutiva ao velho, mas o velho é sempre parcialmente verdadeiro. Então, devido à supressão, cada estágio se forma em um duplo movimento de conservação e destruição, ou seja de atualização do estágio precedente.

É ao movimento de sucessão das figuras da consciência, ou seja, a supressão, que se deve o caráter dialético do sistema filosófico de Hegel. A dialética hegeliana é definida da seguinte forma:

O dialético, em geral, é o princípio de todo o movimento, de toda a vida, e de toda a atividade na efetividade. Igualmente, o dialético é também a alma de todo o conhecer verdadeiramente científico [...]. Mas a verdadeira compreensão é esta: que a vida como tal traz em si o gérmen da morte, e que em geral o finito se contradiz em si mesmo, e por isso se suprassume. (Hegel, Enz, I, 1995, § 81)

Por meio da ideia de que a vida contém o gérmen da morte fica sugerido que a dialética hegeliana é o movimento necessário de todas as coisas finitas. Ela descreve o momento em que uma coisa se converte no contrário. A dialética se refere, portanto, a um processo de transformar-se, refere-se à efemeridade. Em outras palavras, a dialética é a verdade do ser que não consegue se sustentar e entra em negação consigo mesmo, negação essa que conduz ao avanço. Além disso, essa noção de dialética tenta explicar o porquê, apesar de toda a mudança, tanto no mundo quanto em nosso pensamento sobre ele,

as coisas, assim como os nossos pensamentos, apresentam uma coesão sistemática entre si (Cf. Inwood, 1997, s/p). No entanto, como será dito adiante, Nietzsche, citando Schiller, nos faz pensar que essa explicação não é bem-sucedida.

Em suma, o percurso da experiência da consciência, a partir do qual a consciência se forma, consiste em um processo dialético. Esse processo se constitui de etapas em que as figuras da consciência vão se supressumindo em direção a um aperfeiçoamento cognitivo cada vez maior, até alcançar o saber absoluto.

1.1.2 A filosofia como termo final do percurso da consciência

O Espírito Absoluto, ou seja, o espírito que sabe de si mesmo, que é o último momento do percurso da consciência em seu desenvolvimento, culmina com a filosofia. Além da filosofia, o Espírito Absoluto também engloba arte e religião.

A relação estabelecida entre a filosofia e a etapa final do percurso da consciência explica a conhecida passagem, na qual Hegel compara a filosofia a uma coruja que levanta voo no fim do dia:

A filosofia chega sempre muito tarde. Como pensamento do mundo, só aparece quando a realidade se efetuou e completou o processo da sua formação. O que o conceito ensina mostra-o a história com a mesma necessidade: é na maturidade dos seres que o ideal se ergue em face do real, e depois de ter apreendido, o mundo na sua substância reconstrói-o na forma de um império de ideias. Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a

anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar. Não vem a filosofia para a rejuvenescer, mas apenas reconhecê-la. Quando as sombras da noite começaram a cair é que levanta voo o pássaro de Minerva. (Hegel, 1997, p. XXXVII)

Portanto, arte, religião e filosofia indicam a maturidade da consciência em seu processo de formação. Em função disso, se os momentos do percurso da consciência fossem análogos aos momentos de um dia, essas três instâncias surgiram ao cair da noite. Nesse contexto, a noite é uma metáfora para a sapiência mas também para a maturidade ou velhice.

1.1.3 Os acontecimentos históricos como partes de um todo

Assim como há uma ordenação hierárquica entre as figuras da consciência, para Hegel a sequência dos acontecimentos históricos não é contingente. De acordo com ele, “a razão está na história” (Hegel, 1995, p. 17), portanto a história é um processo racional. Enquanto tal, a história não é uma acumulação de fatos diversos (Hegel, 2001, p. 54), mas sim a trajetória racionalmente necessária do Espírito.

Nesse sentido, a história pode ser definida como um processo de “exteriorização do espírito no *tempo*” (Hegel, 1995, p. 67). A partir disso a história é entendida como um processo de desenvolvimento coerente e racional, por ser o campo de manifestação do Espírito. Em outras palavras, a ideia principal de Hegel é que o desdobramento dos acontecimentos históricos revela momentos racionalmente explicáveis, passíveis de reconstrução. Isso significa que a história,

enquanto articulação racional, pode ser considerada uma sucessão de momentos pelos quais a razão conhece a si mesma. Se a história é uma forma pela qual a razão pode conhecer a si mesma, então a história é a manifestação da razão no tempo.

Além disso, Hegel afirma que o processo histórico é impulsionado por um princípio de desenvolvimento. Esse princípio legitima as transformações históricas e explica a mutabilidade das coisas conforme um impulso de perfectibilidade, de acordo com o qual as mudanças que ocorrem na história são caracterizadas como um progresso para melhor, para o mais perfeito (Hegel, 1995, p. 53). O caráter do movimento de sucessão dos acontecimentos históricos, assim como o movimento de sucessão das figuras de consciência fazem dos sistemas hegelianos algo essencialmente dialético.

Conforme já citado, “a vida traz em si o gérmen da morte” é a frase grandiloquente que Hegel utiliza para descrever a sua dialética, associando-a à efemeridade. Nesse sentido, uma passagem no que tange a abordagem hegeliana da história, que nos permite uma conexão direta com essa descrição do movimento dialético, é aquela em que Hegel afirma que “como a semente carrega em si toda a natureza da árvore, o sabor e a forma dos frutos, assim os primeiros traços do espírito já contêm, virtualmente, toda a história” (Hegel, 1995, p. 25). Essa metáfora remete também a uma passagem famosa da *Fenomenologia do espírito*, a saber: “O botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta; do mesmo modo que o fruto faz a flor parecer um falso ser-aí da planta, pondo-se como sua verdade em lugar da flor [...]” (PhG, § 2) (Hegel, 2002, p. 24). Essas passagens dão a ver o desdobramento das partes para o todo ligado à dialética hegeliana. Com isso, Hegel demonstra que as contradições parciais não implicam uma contradição total. Ou seja,

recorrendo à metáfora utilizada por ele, a diferença aparentemente contraditória entre o botão e a flor não faz com que a planta deixe de ser essencialmente a mesma.

Mas sua concepção de história como progresso vai além de uma reflexão sobre o caráter dialético do movimento de sucessão dos acontecimentos históricos. Hegel, introduzindo a chamada “história universal”, estabelece também uma relação entre progresso e geografia. Ele faz isso a partir de uma analogia com as fases da vida humana associando a velhice ao mundo germânico (Hegel, 1995, pp. 95-97) e o lugar da infância é destinado à África: “a terra-criança que fica além da luz da história autoconsciente, encoberta pelo negro manto da noite” (Hegel, 1995, p. 83). A América, por seu turno, fica à margem da história, visto que, para Hegel,

A América é, portanto, a terra do futuro. [...] Cabe à América abandonar o solo sobre o qual se tem feito a história universal. O que nela aconteceu até agora nada mais é que eco do Velho Mundo, a expressão de uma vida estrangeira. Por ser a terra do futuro, a América não nos interessa aqui, pois, no que diz respeito à história, nossa preocupação é com o que foi e com o que é. (Hegel, 1995, p. 79)

Desse modo, Hegel tenta sustentar uma narrativa totalizante que estabelece uma hierarquia entre diferentes culturas a partir da sua ideia de progresso. Ele considera a cultura germânica a mais avançada, a desenvolvida, a superior e, por contraste, a cultura africana a atrasada, a subdesenvolvida, a inferior. O continente americano, por sua vez, sendo associado ao futuro, é relegado a uma dimensão não-histórica a partir de uma associação entre história, presente e passado.

Em suma, nessa leitura, a história é progressiva, tanto do ponto de vista dos acontecimentos históricos quanto do ponto de vista das diferenças culturais. De acordo com essa concepção, o caráter progressivo da história se deve ao fato de que ela avança do imperfeito para o mais perfeito (Hegel, 1995, p. 55). A imperfeição aparece no processo histórico “como contrário de si, em si mesma, a contradição que certamente existe, mas que logo é superada e resolvida” (ibidem). A existência de contrários no processo histórico faz com que ele seja, “para o espírito uma luta árdua e infinita contra si próprio” (Hegel, 1995, p. 54).³ Tendo em vista que sem oposição não há história, Hegel (1995, p. 30) escreve: “A história universal não é o palco da felicidade. Os períodos felizes são as páginas em branco, são os períodos de acordo, das oposições ausentes.” Ao mobilizar a imagem das “páginas em branco” Hegel nos remete à associação entre história e escrita que será discutida adiante.

1.1.4 A liberdade como termo final do progresso histórico

Assim como o saber absoluto é o termo final do percurso da consciência, a liberdade é o termo final do desenvolvimento histórico.

³ A posição hegeliana de acordo com a qual a história se faz a partir de uma luta árdua entre posições conflitantes, como se sabe, foi de suma importância para o pensamento marxiano, quando Marx define a história como história da luta de classes. Nas palavras de Marx (2013, p. 309, Capital I, Cap VII, Seção I), a história da produção capitalista se apresenta como uma luta “em torno dos limites da jornada de trabalho – uma luta entre o conjunto dos capitalistas, i.e., a classe capitalista, e o conjunto dos trabalhadores, i.e., a classe operária.”

Ao afirmar que “a história universal representa, pois, a marcha gradual da evolução do princípio cujo conteúdo é a consciência da liberdade” (Hegel, 1995, p. 55), Hegel faz uma articulação entre história, consciência e liberdade, identificando na história a manifestação e realização da ideia de liberdade.

Em outras palavras, ser livre implica ser autoconsciente. Dessa forma, a liberdade não é algo que está dado, mas algo que precisa ser construído a partir de um processo de conscientização. Para Hegel a história é justamente esse processo no qual, na medida em que o espírito se coloca no tempo, a liberdade vai se desenvolvendo.

Hegel afirma que “a liberdade consiste somente no saber e no querer objetos universais, substanciais, como o direito e a lei, produzindo uma realidade que lhes é conforme: o Estado” (Hegel, 1995, p. 57). Em outras palavras, a liberdade é a existência de um Estado que, a partir do direito e da lei, está em conformidade com o saber e o querer universais. Nessa leitura, o Estado é considerado a configuração existencial da realização da liberdade (Hegel, 1995, p. 39). O Estado possibilitaria a liberdade por limitar os egoísmos individuais.

O sentido de que a liberdade é a vontade universal remete ao conceito rousseauiano de *volonté générale* (Muller, 2008, p. 83). Hegel elabora o seu conceito de liberdade a partir do que ele entende como “o mal-entendido a respeito da vontade geral” (ibidem). De acordo com Rousseau, o pacto social é advindo da vontade geral que visa ao bem comum. Em outras palavras, a vontade geral tem a sua aplicabilidade na lei. Mas Rousseau admite que haja um conflito entre vontade individual e vontade geral. Em função disso, “a vontade geral é, assim, confundida com a vontade da maioria” (Muller, 2008, p. 83), sendo que, para Hegel, a vontade universal é a vontade de todos os singulares (ibidem). Dessa forma, Hegel se opõe à correspondência

entre o que ele entende como uma vontade intrinsecamente universal e a vontade comunitária (Muller, 2008, p. 84).

Dada a centralidade que o conceito de Estado ocupa no conceito de liberdade e dada a centralidade que o conceito de liberdade ocupa no conceito de história, “na história universal só se pode falar dos povos que formaram um Estado” (Hegel, 1995, p. 39). Para Hegel, povos sem Estado são povos pré-históricos (Hegel, 1995, p. 57). A história de um povo para ele é, portanto, a história do Estado de um povo.

Além disso, para Hegel, “povos antes da história escrita” não têm história objetiva (Hegel, 1995, p. 59) por causa da falta de uma historiografia feita a partir de “velhos códigos”, que é “uma das condições da produção histórica” postulada por Hegel (1995, p. 59). Hegel introduz não só a ideia de uma dimensão não-história ou de povos sem história como ele também fala em termos de “uma história a-histórica” (Hegel, 1995, p. 95), intensificando ainda mais a ambiguidade dessa discussão e ampliando as interpretações possíveis acerca da sua teoria.

Nessa perspectiva, “a história não é uma cena que a consciência contempla; é uma experiência que ela estrutura” (Lima Vaz, 2012, p. 222). Isso significa, que a história é, sobretudo, uma elaboração da consciência. Portanto, ela não se refere só aos acontecimentos, mas também à narração desses acontecimentos (Hegel, 2001, p. 112). E essa narração precisa perpassar a escrita *stricto sensu* para que a história de um povo seja reconhecida enquanto tal sob o prisma do pensamento hegeliano. A distinção entre povos históricos e não-históricos na filosofia de Hegel está ligada ao fato de a África ser considerada “a terra-criança” e a América ser “a terra do futuro” e, por isso, excluída da história universal.

Em resumo, a relação fundamental entre a *Fenomenologia do espírito* e as lições sobre filosofia da história consiste no fato de que o processo de formação da consciência e o processo histórico são entendidos por Hegel como dois sistemas dialéticos. Ou seja, esses sistemas se constituem como um processo racional de sucessão de etapas em direção a uma complexidade cada vez maior, sendo que a característica principal desse movimento de sucessão é a supressão, conceito chave da dialética hegeliana. A partir disso, acreditamos ter demonstrado de que forma a abordagem hegeliana da história constitui-se como parte do seu projeto filosófico como um todo, mostrando-se consonante com a sua obra principal.

Apesar de a filosofia da história hegeliana ser muito influente, ela é questionável em diversos sentidos. É possível perceber que é inconsistente o argumento a partir do qual Hegel estabelece que o mundo germânico é um modelo de desenvolvimento, comparando-o à idade madura. E, de forma correlata, Hegel estabelece que a África é a “terra da infância”, a subdesenvolvida. Como é sabido, isso serviu de base para o chamado racismo científico que adquiriu maiores proporções no século XIX. Apesar do brilhantismo intelectual de Hegel, não podemos deixar de ser críticos ao fato de que, de acordo com o seu pensamento, os brancos europeus seriam o suprassumo civilizacional, e o outro, africano, é tido como selvagem e inferior.

Do mesmo modo, é problemática a afirmação de acordo com a qual a América não é de interesse da história por ser a terra do futuro. Por um lado, ela parte da associação que Hegel faz entre história e passado, o que é pertinente, embora esse ponto também seja passível de discussão. Por outro lado, a associação entre o continente americano e o futuro desconsidera o que se passou na América antes do contato europeu com esse território, ignorando a presença de

povos de diversas etnias que já habitavam a América há milênios. Ou seja, o chamado Novo Mundo só é “novo” do ponto de vista europeu. Isso nos permite pensar que o pensamento de Hegel é localizado, frustrando a sua pretensão ao universal.

Além disso, a associação entre a África e a “terra-infância” e a associação entre América e o futuro originaram a ideia de “povos não-históricos”. Essa ideia parece considerar o conceito de história em um sentido muito restrito, relacionando-o não só ao Estado mas também a um tipo de escrita. Embora Hegel tenha cunhado o conceito de “povos não-históricos” em um tom pejorativo, a fim de afirmar a suposta superioridade dos europeus diante de outros povos, esse conceito foi reapropriado por Vilém Flusser, adquirindo uma outra conotação. Conforme será discutido adiante, na nossa interpretação, Flusser se vale do par conceitual “povos históricos” e “povos não-históricos” a fim de descrever a dinâmica do poder colonial.

Também é questionável o caráter de racionalidade que Hegel atribui ao desdobramento dos acontecimentos históricos, visto que, ao pressupor que todo movimento é necessário, Hegel parece eliminar o contingente da história, de modo que não haja espaço para pensar o acaso. Esse ponto foi alvo da crítica de Nietzsche, que refuta a correspondência entre história e progresso. Como ele afirmou, “a humanidade não representa um desenvolvimento para melhor ou mais forte ou mais elevado. O “progresso” é apenas uma ideia moderna, ou seja, uma ideia errada” (AC/AC 4, KSA 6.11) (Nietzsche, 2016, p. 11).

1.2 A história em Nietzsche

A fraqueza da memória dá força ao homem.
(Bertolt Brecht)

Entre os escritos sobre história de Nietzsche (1844-1900), destaca-se a *Segunda consideração intempestiva: sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida*, publicada em 1872. Em linhas gerais, alguns aspectos relevantes desse texto são: a afirmação da importância de uma história que sirva à vida enquanto domínio de ação, a distinção de três tipos de história; o par conceitual “a-histórico” e “supra-histórico” e a crítica ao legado do historicismo hegeliano⁴. Apesar de todos esses temas serem de relevância, o trabalho aqui desenvolvido se concentra na investigação da crítica ao hegelianismo e no equilíbrio entre memória e esquecimento ou entre história e a-história, considerado o antídoto para o problema do excesso da cultura histórica como tributário da filosofia moderna.

Para Nietzsche anistória ou a-história é tão necessária à vida quanto a história. Apesar de que essa necessidade foi obliterada pela

⁴ O conhecimento de Nietzsche acerca da obra de Hegel é controverso. Alguns intérpretes afirmam que Nietzsche só teria tido contato com Hegel a partir de fontes secundárias. Conforme Deleuze (1976, p. 7) sugere: “Disseram que Nietzsche não conhecia bem Hegel. No sentido em que não se conhece bem o adversário.” Deleuze continua: “Acreditamos, ao contrário, que o movimento hegeliano, as diferentes correntes hegelianas, eram-lhe familiares; e, como Marx, nele escolheu seus alvos.” (ibidem). Nós compactuamos com essa posição, ou seja, consideramos que Nietzsche tinha, sim, conhecimento da filosofia hegeliana.

História, enquanto uma ideia moderna, que associou o esquecimento à morte do saber (Cf. Nietzsche, 2005, p. 173) (Co. Ext. II, 10), negligenciando a importância do elemento a-histórico. Em outras palavras, a modernidade filosófica, em especial o hegelianismo, impondo um culto à história, “proíbe o esquecimento e exige a lembrança absoluta” (Reis, 2011, p. 164). Isso induz Nietzsche a edificar seu pensamento em oposição à filosofia moderna, especialmente, em oposição ao historicismo hegeliano. Em outras palavras, considerando os escritos sobre a história do Nietzsche, o anti-hegelianismo atravessa a sua obra como um fio condutor (Cf. Deleuze, 1976, p. 7).

Nietzsche se opõe à analogia feita por Hegel entre os momentos históricos e as fases da vida humana, colocando-se “contra a comparação das diversas épocas históricas com a *juventude*, a *maturidade* e a *velhice* do indivíduo: não há qualquer traço de verdade nisso!” (Nietzsche, 2005, p. 231). Com isso, em primeiro lugar, Nietzsche denuncia que o uso dessa metáfora é uma tentativa de imputar um caráter unitário à história por meio da associação entre a “sucessão dos acontecimentos históricos” e o que se entende como “o encadeamento natural da vida”. Isso não passaria de um esforço narrativo porque, para que a história se constitua enquanto uma unidade, é preciso atribuir necessidade lógica aos acontecimentos do acaso, inserindo-os deliberadamente em uma cadeia causal.

Em segundo lugar, Nietzsche refuta a ideia de que há um progresso entre a juventude e a velhice que servisse de termo de comparação para um progresso histórico, fazendo vacilar o conceito de progresso. Nietzsche desenvolve uma concepção própria de juventude, associando-a à força plástica da vida e opondo-se à ideia de que a velhice ocupa um lugar hierárquico em relação àquela. Além disso, de acordo com ele, a ideia de que o ápice do progresso é o último

momento do “escalão histórico”, sendo comparado à idade madura, revela uma confusão entre teologia e história, visto que, para o cristianismo, o último momento da existência também é o momento mais importante e mais decisivo, que é o Juízo Final. A comparação entre a idade madura e o mundo germânico também revela a pretensão frustrada ao universal, uma vez que, conforme Nietzsche denuncia, associar o mundo germânico ao ápice do progresso é um ponto de vista particular.

1.2.1 A crítica à História no contexto das ideias modernas

Diferentemente do que pensava Hegel, Nietzsche (Cf. 2005, p. 231) afirma o caráter fragmentário da história, negando a ideia de que ela se constitui como uma unidade. Nesse sentido, Foucault (2000, p. 266), leitor de Nietzsche, afirma que ele “fragmenta o que se pensava unificado; mostra a heterogeneidade do que se imaginava conforme a si mesmo”. Ao refutar o caráter unitário da história, Nietzsche também está questionando que haja continuidade entre os acontecimentos históricos.

Conforme Foucault (2000, p. 272) nota, Nietzsche “inverte a relação habitualmente estabelecida entre a irrupção do acontecimento e a necessidade contínua”. Ou seja, o acontecimento propriamente dito não pode aderir completamente à sequência lógica porque a razão é imputada a ele como uma forma de interpretá-lo *a posteriori*. Além disso, atribuir causalidade a um acontecimento é desconsiderar o acaso e os acidentes que o constituem, o que implica a perda daquilo que faz com que ele seja singular. Em outras palavras,

para incluir um acontecimento em uma cadeia causal, é preciso dissolver a singularidade desse acontecimento em uma continuidade ideal (ibidem).

No contexto em que critica a ideia de que haveria uma coesão sistemática entre os acontecimentos históricos, Nietzsche cita não só Hegel mas também o conhecido texto de Schiller, *O que significa o termo história universal e porque estudamos* (1789). Citação essa que vale recuperar: “Ela [a mente filosófica] começa a remover um fenômeno após o outro do domínio do acaso cego, da liberdade sem leis, e a encaixá-los como elos necessários da totalidade harmônica das coisas (que, efetivamente, só existe em sua imaginação)” (Schiller, 2019, p. 238).

Ou seja, Schiller admite que os acontecimentos organizados na forma de um todo coerente são resultantes de uma criação humana, reconhecendo que os acontecimentos são provenientes do acaso e que, portanto, eles não são em si mesmos unificados. Por isso, para Nietzsche (2005, p. 123) (Co. Ext. II, 6), essa afirmação de Schiller expressa um “equilíbrio entre a tautologia e o absurdo” porque Nietzsche associa o esforço para criar uma unidade na história ao ofício de um literato e não ao de um historiador. Nas palavras dele:

Pensar a história como tendo esta objetividade, este é o trabalho secreto do dramaturgo: juntar tudo pelo pensamento, relacionar cada acontecimento particular ao conjunto da trama, com base no princípio de que é preciso introduzir nas coisas uma unidade de plano, quando na realidade ela [a unidade] aí não existe. (Nietzsche, 2005, p. 121), (Co. Ext. II, 6)

Neste ponto é importante esclarecer que o alvo da crítica nietzschiana é a pretensão, própria da filosofia moderna, de capturar a verdade incontestável do acontecimento a partir da narrativa histórica. Por isso, Paul Ricoeur (Cf. 2007, p. 306) afirma que o cerne da crítica de Nietzsche à modernidade é a pretensão de fazer da história uma ciência, o que seria uma violência cometida contra a memória.

Reduzir os acontecimentos a uma etapa em um encadeamento lógico implica a tentativa de produzir uma narrativa supostamente objetiva, que passa por inquestionável por ser tomada como uma verdade científica. Por isso Nietzsche (Cf. 2005, p. 148) (Co. Ext. II, 8) associa a história hegeliana a uma submissão ao “poder cego dos fatos” e a um conformismo em relação “à tirania do real”. De acordo com ele (Nietzsche, 2005, p. 146) (Co. Ext. II, 8), “se todo êxito contém em si uma necessidade racional, se todo acontecimento é uma vitória da lógica ou da ‘Ideia’ – então, lancemo-nos logo de joelhos e ponhamo-nos de joelhos diante de todos os escalões do ‘sucesso’”.

A partir disso, Nietzsche também se opõe à ideia hegeliana de que haveria razão na história, afirmando que a história não corresponde a nenhum fim. Nas palavras de Nietzsche, Hegel tenta “introduzir uma espécie de razão na evolução: eu estou no extremo oposto, vejo inclusive na própria lógica uma espécie de desrazão e de acaso” (Nietzsche, 2005, p. 243). Em função disso, Nietzsche (2005, p. 250) propõe “que se deixe de lado qualquer ideia de fim natural e mais ainda a ideia de um fim que estaria ligado ao espírito de um povo, ou seja, ao espírito do mundo. Que se ouse considerar o homem como um fenômeno fortuito e arbitrário, como um nada que ninguém protege e que se encontra entregue a todas as corrupções”. Com isso, Nietzsche está fazendo vacilar a noção de que haveria uma causa ou a

conformidade a um fim imputada aos acontecimentos, o que seria um “ponto de apoio” que se sobrepõe à realidade da falta de sentido.

1.2.2 O progresso histórico enquanto um equívoco da filosofia hegeliana

Ao refutar a analogia hegeliana entre o processo histórico e as fases da vida humana, Nietzsche nega não só o caráter unitário, mas também o caráter progressivo que Hegel atribui à história a partir dessa metáfora, uma vez que, nessa perspectiva, o percurso da juventude rumo à velhice estaria mais relacionado à deficiência do que a um aperfeiçoamento das faculdades. Nas palavras de Nietzsche (2005, p. 232): “na idade madura [...] a faculdade de perceber o problema da existência não para de diminuir, e a necessidade de libertação diminui cada vez mais”.

Nesse contexto, a noção de juventude adquire uma acepção própria na filosofia nietzschiana. Para Nietzsche “a juventude não é uma idade da vida, mas uma metáfora para força plástica da vida” (Ricoeur, 2007, p. 308). Força plástica, por sua vez, é um conceito que, de acordo com Nietzsche (*apud* Casanova, 2003, p. 111) (Co. Ext. II, 1), designa a “capacidade de crescer singularmente a partir de si mesmo, de transformar e de incorporar o que é estranho e passado, de curar feridas, de restabelecer o que está perdido, de conformar através de si mesmo as formas partidas”. Em outras palavras, a força plástica descreve a capacidade referente à lida do ser humano com o passado: um certo estar-em-condição de se articular com os acontecimentos anteriores de uma maneira característica. (Cf. Casanova, 2003, p. 114).

Nietzsche (2005, p. 172) (Co. Ext. II, 10) afirma que “o excesso de cultura histórica destruiu a força plástica da vida, que não sabe mais utilizar o passado como um alimento substancial”. Isso é um outro modo de dizer que a cultura histórica se caracteriza por um acúmulo de “memórias indigestas” – fazendo menção a outra passagem em que Nietzsche (2005, p. 100) (Co. Ext. II, 4) afirma que o homem moderno tem o estômago carregado de uma massa enorme de conhecimentos indigestos e o saber com o qual ele se empanturra, frequentemente sem fome, às vezes mesmo sem necessidade, não age mais como uma força transformadora.

Sabe-se do que a história é capaz quando adquire uma certa preponderância; e disto se sabe muito bem: ela extirpa os instintos mais fortes da juventude: o ardor, a obstinação, o desinteresse e o amor; ela sufoca o seu sentimento inflamado de justiça; ela refreia ou reprime o desejo de uma lenta maturação pelo desejo contrário de estar o quanto antes realizado, de ser o quanto antes útil, o quanto antes produtivo; ela expõe a sinceridade e a vivacidade do sentimento à dúvida corrosiva; ela é mesmo capaz de roubar da juventude o seu mais belo privilégio, a sua faculdade de acolher no seu íntimo, pela graça de uma fé transbordante, um grande pensamento [...]. (Nietzsche, 2005, p. 164) (Co. Ext. II, 9)

Na passagem supracitada, fica claro que a história em demasia oprime as virtudes da juventude. Dessa forma, Nietzsche (2005, p. 163) (Co. Ext. II, 9) aposta no seu conceito de juventude, associado à ideia de “força plástica da vida”, como uma forma de refutar o pensamento hegeliano, caracterizando a cultura histórica como uma “senilidade que se agarra à vida”.

Além disso, a crítica que Nietzsche faz à história concebida como progresso também perpassa a contradição entre a pretensão hegeliana de alcançar um conhecimento universal, ou seja, um conhecimento que tem validade em todos os lugares, e as fronteiras que impõem os limites de um saber localizado. Isso desvela, por exemplo, a parcialidade de Hegel ao situar o mundo germânico como o ápice do progresso histórico, associando-o à idade madura, sendo que ele próprio era alemão. Nietzsche, valendo-se da ironia que lhe é tão característica, afirma que “para Hegel, a culminância e o acabamento do processo universal coincidem com a sua própria existência berlinense” (Nietzsche, 2005, p. 145) (Co. Ext. II, 8). Dito de outro modo, a história pretensamente universal é justificada a partir de um ponto de vista particular.

Nos termos de Nietzsche:

Segundo este cânone cínico, justifica-se o curso da história, ou seja, a totalidade da evolução universal, pelo ponto de vista particular do homem moderno. Foi necessário que se chegasse até onde se chegou, foi necessário que o homem se tornasse exatamente como é atualmente, e a ninguém caberia se revoltar contra esta necessidade. (Nietzsche, 2005, p. 150) (Co. Ext. II, 9)

Nessa citação, Nietzsche faz vacilar a pretensão ao conhecimento universal. E, ao mesmo tempo, reforça a sua crítica ao caráter de necessidade lógica atribuído à história, associando-o a um conformismo.

Um outro aspecto da oposição de Nietzsche ao historicismo hegeliano é a crítica à associação entre o progresso histórico e a moral cristã. Isso leva Nietzsche (2005, p. 142) (Co. Ext. II, 8) a afirmar que

“talvez a história seja ainda uma teologia disfarçada”, fazendo com que a sua crítica à cultura histórica se some à sua crítica à cultura cristã. Um exemplo disso seria o lema cristão, “lembra-te que morrerás”, que se aliou à cultura histórica para negar a vida (Reis, 2011, p. 169).

A humanidade ainda está solidamente fincada no *memento mori*, [“lembra-te que tu deves morrer”] e é este enraizamento que ela denuncia junto com a sua necessidade universal de história. O saber não pode, apesar do seu mais forte bater de asas, alçar livremente o seu voo; um profundo sentimento de desespero o acometeu e tomo esta coloração histórica que agora obscurece toda educação e toda cultura superiores. Uma religião que vê na última hora de um homem a hora mais importante de sua existência [...] é hostil a qualquer nova sementeira, a qualquer tentativa ousada, a qualquer livre aspiração; ela impede qualquer voo para um desconhecido [...]. (Nietzsche, 2005, p. 140) (Co. Ext. II, 8)

A orientação da cultura histórica para o *memento mori* em detrimento do *memento vivere* (lembra-te que tu deves viver), ou seja, a associação entre a cultura histórica e a inclinação para a morte é um dos fundamentos da crítica de Nietzsche, para quem a história deveria servir à vida. Isso é dito logo no prefácio da *Segunda consideração intempestiva*:

Temos necessidade dela [da história] para viver e para agir, não para nos afastarmos comodamente da vida e da ação [...]. Não queremos servir à história senão na medida em que ela sirva à vida. Mas, logo que se abusa da história

ou lhe atribuímos muito valor, a vida se estiola e se degenera. (Nietzsche, 2005, p. 68) (Co. Ext. II, Prefácio)

Depreende-se do pensamento nietzschiano que os excessos da cultura histórica paralisam a ação. Possivelmente porque o culto ao passado se sobrepõe ao agora, que é o instante de agir. Os excessos da cultura histórica também estão articulados a uma paralisação ou “ossificação do saber”, que, recorrendo à metáfora supracitada, “não consegue alçar voo”. Ou seja, o conhecimento humano, mitigado pela estrutura histórica, não consegue desenvolver as suas potencialidades.

As faculdades humanas, limitadas pela cultura histórica, também não se encontram disponíveis para a liberdade criativa. Por causa disso, Nietzsche afirma – algo muito relevante para pesquisa em estética – que “os estudos históricos se opõem à arte”⁵ (Nietzsche, 2005, p. 129), (Co. Ext. II, 7). Nesse sentido, ele também afirma que “a arte desapareceu, quando vos apressastes em abrigar os teus atos sob a tenda da história” (Nietzsche, 2005, p. 109) (Co. Ext. II, 5).

Nietzsche justifica essa oposição entre arte e cultura histórica argumentando que o viés histórico faz com que a crítica de arte reduza as obras de arte a objetos do entendimento, esvaziando o seu caráter mais autêntico e enigmático. De acordo com ele, quando algo relevante é produzido no domínio das ações, da poesia ou da música,

⁵ Da mesma maneira com que a história se opõe à arte, poderíamos pensar que as obras de arte expõem os limites da pretensa objetividade da história, na medida em que demonstram que a confiabilidade dos fatos não é inquestionável. Nas palavras de Ronaldo Brito: “Um conceito plástico reconhece que o fato histórico tem um lado oculto, e que nenhum fato é um todo indiviso; ao contrário, fatos são entes mutáveis, fluidos, e demandam um conceito renovado, necessariamente diferenciado, sobre o seu coeficiente de realidade” (Brito, 2005, p. 141).

a obra é esquecida em detrimento da história do seu autor, de comparações feitas entre ele e outros autores, de questões feitas sobre a escolha do seu tema... (Cf. Nietzsche, 2005, p. 114) (Co. Ext. II, 5). Em suma, as categorias históricas se sobrepõem à experiência estética. Nas suas palavras:

A cultura histórica dos nossos críticos impede que uma obra produza um verdadeiro efeito, quer dizer, um efeito sobre a vida e sobre a ação. Sobre a tinta mais negra, eles logo aplicam o seu mata-borrão; o desenho mais encantador, eles mancham com grandes pinceladas, fazendo isto aparecer como correção. (Nietzsche, 2005, p. 115) (Co. Ext. II, 5)

A necessidade de um conhecimento e de um fazer artístico que sirva à vida, enquanto domínio das ações, faz com que Nietzsche introduza a dimensão não-histórica na sua argumentação. Se a história é relacionada à morte, a não-história é associada à vida e, “na medida em que está a serviço da vida, a história está a serviço de uma força a-histórica.” (Nietzsche, 2005, p. 81) (Co. Ext. II, 1). Nietzsche propõe um equilíbrio entre história e não-história, equilíbrio esse que seria considerado saudável e compatível com a vida. “*O elemento histórico e o elemento a-histórico são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de um povo, de uma cultura*” (Nietzsche, 2005, p. 74, *grifos do autor*) (Co. Ext. II, 1). Nesse contexto, a não-história, definida como “a arte e a faculdade de esquecer” (Nietzsche, 2005, p. 173) (Co. Ext. II, 10), embora tenha sido subestimada pela modernidade, é tão importante quanto a história.

1.2.3 Os grilhões da memória como sintoma da doença histórica

Este é um espetáculo duro para o homem, este mesmo homem que vê o animal do alto da sua humanidade, mas que inveja, por outro lado, a felicidade dele – pois este homem só deseja isto: viver como animal, sem tristeza e sem sofrimento. Talvez um dia o homem vá perguntar ao animal: ‘Por que tu não me falas da tua felicidade, por que ficas aí a me olhar?’ Se o animal quisesse responder, lhe diria o seguinte: ‘É que eu me esqueço logo o que queria dizer’ – mas ele também esqueceria esta resposta, e ficaria mudo – e o homem fica admirado com isso. Mas ele também se admira consigo mesmo, pelo fato de não aprender o esquecimento e de ficar prisioneiro do passado: por mais longe que ele vá, por mais rápido que ele corra, os seus grilhões vão sempre com ele. (Nietzsche, 2005, pp. 70-71) (Co. Ext. II, 1)

Na passagem supracitada, Nietzsche associa o esquecimento à felicidade e à liberdade e, ao mesmo tempo, associa a persistência da memória a uma prisão. Ele também traz à tona que o esquecimento não é algo passível de ser ensinado. Na verdade, poder-se-ia pensar que o esquecimento tem mais a ver com desaprender do que com aprender. Visto que, enquanto a memória pode ser incentivada por meio de, por exemplo, técnicas mnemônicas, o esquecimento não pode ser treinado da mesma maneira.

Nesse contexto, poderíamos pensar que os grilhões da memória se referem aos excessos da cultura histórica e ao excesso de passado que paralisa a ação. Para Nietzsche, esse excesso de passado

acumulado na memória é doentio porque ele se opõe ao fluxo da vida. Ele usa um vocabulário médico para tematizar esse assunto, usando expressões como “febre histórica”, associando a cultura histórica a uma doença. A cultura histórica, considerada uma doença por ser nociva para a vida, está relacionada não só ao definhamento da velhice como também a melancolia tributária da orientação para a morte que deprime a potência de agir.

1.2.4 O esquecimento como um antídoto

Toda ação exige esquecimento, assim como toda vida orgânica exige não somente luz mas também escuridão. Um homem que quisesse sentir as coisas de maneira absolutamente e exclusivamente histórica seria semelhante àquele que fosse obrigado a se privar do sono, ou um animal que só pudesse viver ruminando continuamente os mesmos alimentos. É, portanto, possível viver, e mesmo feliz viver, quase sem lembrança, como demonstra o animal; mas é absolutamente impossível viver sem esquecimento. (Nietzsche, 2005, pp. 72-73) (Co. Ext. II, 1)

Ao associar o ideal de uma cultura exclusivamente histórica à privação do sono, Nietzsche denuncia o caráter antinatural e, portanto, incompatível com a vida, dessa cultura. Nas palavras dele: “Não é possível viver quando não se tem força para romper e dissolver uma parte do passado” (Nietzsche, 2005, p. 96) (Co. Ext. II, 3).

Esquecer tem a ver com conseguir viver no presente. “Não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente,

sem esquecimento” (Nietzsche, 2009, p. 43). Isso confere um caráter libertador ao esquecimento, já que ele está ligado à libertação para a ação. Por isso, Nietzsche propõe uma forma de pensar a história que não lute contra o esquecimento, afirmando a importância da coincidência entre a história e anistória. Ricoeur (2007, p. 304), citando Nietzsche, afirma que: “A força do esquecer, exigida por qualquer ação, [é] a própria força que permitirá ao homem da memória e da história ‘curar suas feridas, reparar suas perdas, reconstituir em suas próprias bases as formas rompidas’ (op. cit., p. 97)”. Nesse sentido, afirmar o caráter de cura do esquecimento é afirmar também a importância da instância não-histórica.

Concluindo, Nietzsche pensa a história de maneira não unificada, não teleológica, além de fazer um diagnóstico do problema do excesso de uma cultura histórica e da associação entre essa cultura e o cristianismo. Sendo assim, o pensamento sobre a história de Nietzsche se edifica em oposição ao hegelianismo. Entre os pontos de divergência entre ambos, é interessante notar o papel que a dimensão não-histórica desempenha para cada um desses filósofos. Por um lado, para Hegel a “não-história” é uma ideia utilizada para designar povos oriundos de culturas não ocidentais, a fim de depreciar essas culturas, tentando afirmar uma suposta superioridade europeia. Em Nietzsche, por outro lado, a anistória não ocupa uma posição inferior à história, uma vez que o esquecimento é tão importante quanto a memória na sua filosofia. Nesse ponto, uma das suas críticas à modernidade se dirige ao desprezo do hegelianismo pela não-história, fazendo com que ela adquira um caráter pejorativo apesar de ser, na visão nietzschiana, tão importante quanto a história. Além de que, Nietzsche não associa a história a povos de determinada etnia e a

anistória a povos de outras etnias, mas associa a história à humanidade e a não-história aos bovídeos e aos demais animais⁶.

É pertinente destacar que, em uma interpretação possível, uma das características da filosofia de Nietzsche é o vitalismo ou a afirmação da vida. Na discussão sobre a história, o caráter afirmativo do seu pensamento aparece na medida em que ele critica a cultura histórica porque ela se opõe à vida. Em função disso, alguns intérpretes atribuem a ele uma “vitalidade intelectual” (Cf. Danto, 2005, p. 27). Um outro aspecto que vale ser comentado é o tom aristocrático de Nietzsche, o que é passível de crítica. Esse tom se mostra, por exemplo, a partir do emprego da expressão “cultura superior” (2005, p. 140), que pressupõe uma “cultura inferior”. Isso também se faz notar a partir de outras palavras próprias do seu vocabulário, as quais não foram tão trabalhadas neste texto, mas só para citar, essas são: “decadente” e “elevado”, “os fortes” e “os fracos”, “os vencedores” e “os vencidos”. Certamente esse não é um vocabulário livre de controvérsias, mas é possível pensar que ele condiz com a estratégia retórica do autor, que visa a radicalizar, chamando a atenção para alguns temas.

As ideias oriundas do pensamento nietzschiano são caras a Walter Benjamin, sendo que uma frase da *Segunda consideração intempestiva* foi epígrafe da sua sétima tese *Sobre o conceito de história*. Benjamin formula a sua crítica ao historicismo inspirado não só por Nietzsche mas também por Marx (Löwy, 2002, p. 203). Mas, Benjamin, na sua condição de marxista, situa-se no lado oposto desse elitismo aristocrático de Nietzsche (ibidem).

⁶ Mas, no pensamento contemporâneo, a associação entre animais e não-história poderia ser questionada pelo perspectivismo ameríndio ou por outras linhas de pensamento, como *L'animal que donc je suis* (Derrida).

1.3 A história em Benjamin

As cinzas da memória não são apenas restos de fogueiras. Há também brasas de sofrimento, as achas de lenha da maldade, os ramos da ternura e do amor.
(Françoise Ega)

As teses *Sobre o conceito de história*, último trabalho do seu autor, escrito no ano da sua morte em 1940, é o texto mais relevante entre os escritos sobre a história de Walter Benjamin (1892-1940). Esse texto é constituído por dezoito fragmentos fortemente estéticos, entremeados de citações alegóricas, poéticas e pictóricas (Funari, 1996, p. 47) nos quais Benjamin versa sobre diversos temas, entre as quais as temporalidades históricas, a rememoração e reconstrução do passado, a oposição entre o historicismo hegeliano e o materialismo histórico, além de fazer uma aproximação aparentemente paradoxal entre o socialismo libertário e messianismo judaico, ou seja, entre marxismo e teologia. Fugiria aos nossos propósitos explorar todos esses temas, portanto, nosso objetivo neste texto é demonstrar a crítica e a contraproposta que Benjamin faz à filosofia da história de Hegel.

Assim como Nietzsche, Benjamin edifica o seu pensamento sobre a história em oposição ao historicismo hegeliano e à razão moderna, refutando a ideia de que a história é universal e de que haja um progresso histórico e um evolucionismo social que seria inerente

a ele.⁷ Benjamin rejeita o progresso histórico presente no hegelianismo, afirmando

O progresso, tal como imaginavam [...] era, por um lado, um progresso da própria humanidade (e não apenas das suas capacidades e conhecimentos). Em segundo lugar, era um progresso que nunca estaria concluído (correspondendo a uma perfectibilidade infinita da humanidade). E era visto, em terceiro lugar, como essencialmente imparável (com um percurso autônomo de forma contínua ou espiralada). Qualquer um desses atributos é controverso, e a nossa crítica poderia começar por qualquer um deles. (Benjamin, 2012, p. 17, Tese XIII)

Nesse fragmento, Benjamin apresenta três características controversas da ideia de progresso. A primeira delas parece ter inspiração darwinista, como se os acontecimentos históricos indicassem que a sociedade humana está sempre evoluindo linearmente rumo à perfeição. Isso tem a ver com atribuir razão à história, o que dificulta a compreensão dos retrocessos históricos. A segunda delas diz de algo que nunca se alcança, uma vez que o progresso é contínuo *ad infinitum* (crítica da teoria do progresso infinito). A terceira característica diz respeito ao fato de que o progresso se apresenta como incessável, tal como o tempo parece ser

⁷ Entre outras coincidências existentes entre ambos os filósofos, poderíamos citar também a ênfase na importância histórica do agora enquanto momento de ação e a proposta de “destruir o contínuo da história” (Benjamin, 2012, p. 18 Tese XV), a partir da apresentação de uma forma descontínua e fragmentária de pensar a história, o que tem a ver com a própria escrita aforismática dos dois filósofos.

algo que não se pode parar, como um vendaval avassalador (crítica da teoria do progresso automático).

Além disso, Benjamin rejeita o progresso considerando-o ideologia fundamentada em uma filosofia da história baseada num tempo vazio e homogêneo (Cf. Rouanet, 1993, p. 68). Nas palavras de Benjamin “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, Tese XIII). O tempo vazio e homogêneo é aquele baseado no relógio ou no calendário.

O dia com que se inicia um calendário funciona como um dispositivo de concentração do tempo histórico. E é no fundo, sempre o mesmo dia que se repete, sob a forma dos dias de feriado, que são os dias de comemoração. Isso quer dizer que os calendários não contam o tempo como os relógios. São monumentos de uma consciência histórica. (Benjamin, 2012, p. 18, Tese XV)

Os feriados nos calendários funcionam como um marco simbólico no exercício da narrativa historiográfica. Esse marco tem o poder de “concentração do tempo histórico”, uma vez que também atua como um monumento da consciência histórica. Isso significa que os dias nos calendários fixam um acontecimento na memória coletiva. As horas em um relógio, por outro lado, são fugidias e têm somente valor cotidiano. O calendário tem caráter monumental porque ele delimita as datas consideradas importantes para uma cultura, ou seja, os dias de celebração. Não se celebram horários como se celebram datas. O objetivo, ao contar horas e dias, é diferente, ainda que o relógio e o calendário sejam dois artifícios de contagem do tempo. Ao dizer que “no fundo é sempre o mesmo dia que se repete”, Benjamin

está chamando a atenção para o caráter redundante do tempo histórico concebido na forma de sucessão temporal, uma vez que os feriados se repetem a cada ano.

Como contraponto ao historicismo hegeliano, Benjamin (2013, p. 18, Tese XIV) apresenta uma história de orientação materialista histórica cujo tempo é preenchido pelo agora. Ao enfatizar o agora, o esforço de Benjamin é pensar a apreensão do tempo histórico em termos de intensidade e não de cronologia. Michel Löwy, comentando a crítica benjaminiana ao progresso histórico que caracteriza o historicismo hegeliano, afirma

Benjamin continuava muito provavelmente um confronto implícito com a filosofia da história de Hegel, essa imensa teodiceia racionalista que legitimava cada “ruína” e cada infâmia histórica como etapa necessária da marcha triunfal da Razão, como momento inevitável do Progresso da humanidade rumo à Consciência da Liberdade: *“Weltgeschichte ist Weltgericht”* [“A história universal é o tribunal universal”]. (Löwy, 2005, p. 92)

1.3.1 Progresso histórico: tempestade, catástrofe e ruína

A compreensão de o porquê de Benjamin criticar a filosofia da história hegeliana enquanto legitimadora de ruínas requer a compreensão da ideia de ruína, ideia essa que é cara à filosofia benjaminiana. Nos termos de Walter Benjamin (2011, p. 190), a Antiguidade fornece restos com os quais se constrói uma nova realidade e a visão acabada desse “novo” é a ruína. Em outras palavras,

as ruínas são relíquias do passado parcialmente destruídas pela ação do tempo, sendo que a parte remanescente dessas ruínas serve de matéria para construção de uma “nova” realidade. Ou seja, a ruína não se reduz à destruição porque ela também pode servir como material de construção, conservando elementos de uma configuração antiga, mas tornando-se algo “novo”.

O caráter ambíguo do novo, que é construído a partir dos restos de elementos antigos, “torna visível a dialética da ruína: a lava pode destruir a cidade, mas é na lava que ela renasce” (Rouanet, 1993, p. 48). Nesse contexto, a ruína, os escombros, surgem como metáfora da memória que guarda em si não só destruição e esquecimento, mas também inscrição mnemônica enquanto repertório para criação (Cf. Seligmann-Silva, 2020).

A dimensão temporal faz parte dessa reflexão sob a forma de aparente contradição da ruína, enquanto algo que está presentemente em pedaços, mas que testemunha a inteireza do que foi no passado.

A empena quebrada, as colunas em pedaços, têm a função de testemunhar o milagre da sobrevivência do edifício em si às elementares forças da destruição, o raio, o terremoto. A artificialidade dessas ruínas apresenta-se como a última herança de uma Antiguidade que, em solo moderno, já só pode ser vista, [...] como um pitoresco monte de ruínas. (Borinski, 1914, p. 193-194, *apud* Benjamin, 2011, p. 189)

Sendo assim, a matéria em ruínas mostra o trânsito do ser no tempo, concentrando em si todo o período desde que ela existe, antes mesmo de arruinar-se. Devido à confluência entre o antigo e o moderno a partir da manifestação da fragilidade dos destroços do presente, as ruínas do passado correspondem às de hoje (Cf. Gagnebin,

1999, p. 50). Uma vez que, por meio delas, os destinos e as mudanças do passado se fazem esteticamente perceptíveis no presente (Simmel, 2015, p. 65), ou seja, o passado é presentificado em forma de ruína. Por isso, a ruína, sendo aquilo que restou, é significativa para interpretar o que passou. Em suma, o velho e o novo, o passado e o presente, que são inconciliáveis, se o tempo é pensado de forma linear, se apresentam de forma unitária nas ruínas (ibidem).

Isso nos faz pensar que o passado presentificado na forma de escombros, por implicar uma perda material, demonstra que nem tudo se revela à razão. Os restos do passado que podem ser vistos no presente, por serem sobras, indicam que existe uma contraparte que foi consumida pelo tempo e pelas intempéries e que foi, portanto, esquecida. Mesmo assim, as ruínas permitem a reconstrução do passado, assim como uma forma geométrica que é vista apenas por um ângulo permite à mente que reconstrua a parte que não se mostra à visão, identificando essa forma.

Enquanto índice da limitação da razão, o pensamento sobre as ruínas é um artifício alegórico de crítica à modernidade filosófica. Essa crítica à filosofia moderna também se faz notar a partir do caráter fragmentário das ruínas, que se opõe à noção de uma história unificada, uma vez que os destroços são fragmentos dispersos de uma totalidade reconhecida como enganosa (Cf. Gagnebin, 1999, p. 46). Além disso, os destroços são uma imagem para uma das tarefas reservadas por Benjamin à análise crítica, que é o reconhecimento não só da ação construtiva, mas também da ação corrosiva da história e do tempo (Cf. Gagnebin, 1999, p. 44). Isso fica evidente na conhecida tese nove de *Sobre o conceito de história*, em que Benjamin apresenta um conceito alegórico de progresso, associando a cadeia de fatos passados como um acúmulo de catástrofes e ruínas.

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. (Benjamin, 2012, p. 14, Tese IX)

Assim como a ruína, a história diz simultaneamente de algo que foi dado e algo que foi perdido. Essa ambiguidade se faz notar no próprio conceito de história, tal como ele foi concebido ao longo da tradição filosófica. Se, por um lado, para Hegel, a história é *res gestas* (Hegel, 1995, p. 58), ou seja, a história é um conjunto de conquistas, por outro lado, para Benjamin, a história é um conjunto de catástrofes.

Essa diferença se explica porque a História, tal como concebe o historicismo hegeliano, é pensada a partir da perspectiva dos “vencedores”, de acordo com a crítica de Benjamin a Hegel. A ideia de “história dos vencedores” que está presente nas teses benjaminianas já estava presente na filosofia nietzschiana⁸. Nietzsche (2005, p. 242) afirmou que “até agora, toda história foi escrita do ponto de vista do

⁸ Löwy, comentando as ressonâncias de Nietzsche em Benjamin, afirmou que Benjamin “se inspira, aqui, sem dúvida alguma, no primeiro Nietzsche, aquele da *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida* (1873), obra lida, admirada e citada (inclusive nas teses) por Benjamin. Nietzsche simplesmente sentia desprezo pelos historiadores que “nadam e se afogam no rio do futuro”, que praticam “a admiração nua do sucesso” (*nackte Bewunderung des Erfolges*) e “a idolatria do factual” (*Gotzendienst des Tatsdcbfiches*); em suma, que dizem sempre “sim” com a cabeça para todo poder [...]” (Löwy, 2005, p. 72-73).

que foi vitorioso e também com a hipótese de que há uma razão nesta vitória”. Benjamin recorreu a essa ideia para criticar o historicismo, afirmando que, se procuramos saber qual é o objeto de empatia do historiador de orientação historicista, a resposta é, inegavelmente, só uma: o vencedor (Benjamin, 2012, p. 12, Tese VII).

Na narrativa dos vencedores, a contraparte correlata às conquistas, que é a barbárie, é desconsiderada. Isso tem a ver com a conhecida afirmação de Benjamin de acordo com a qual “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (Benjamin, 2012, p. 13, Tese VII).

A reflexão de Benjamin trata também do outro lado (o bárbaro) da medalha brilhante e dourada da cultura, esse troféu que passa de vencedor para vencedor [...]. Em vez de opor a cultura (ou a civilização) e a barbárie como dois pólos que se excluem mutuamente, ou como etapas diferentes da evolução histórica – dois *leitmotiv* clássicos da filosofia do Iluminismo – Benjamin os apresenta dialeticamente como uma unidade contraditória. (Löwy, 2005, p. 75)

A partir disso é possível perceber que o pensamento de Benjamin sobre a história tem o poder de unir conceitos que foram tratados pela tradição filosófica como antagônicos: cultura e barbárie, e sob a forma dos escombros: passado e presente, memória e esquecimento. Enquanto um índice do esquecimento ou de um apagamento produzido pela história dos vencedores, ou seja, de um tipo de injustiça, a ruína também é uma metáfora para um “lugar de luta”.

A ruína designa o que foi destruído pelos opressores, ao mesmo tempo em que aponta para a desagregação do mundo que eles construíram com os escombros. Na primeira acepção, a ruína é a recapitulação do desastre, a figura de tudo o que na história é ‘premature, sofrido e malogrado.’ [...] Mas a ruína tem também um sentido antecipatório. Memória da injustiça, ela designa também o lugar de uma luta. (Rouanet, 1993, p. 48)

As ruínas atestam a guerra e a destruição. São índices de, entre outras coisas, bombardeios e genocídios, testemunhando as disputas que definem o curso da história. Elas são *souvenirs* de uma tragédia que, a despeito das tentativas de apagamento, não se deixam esquecer.

Benjamin conclui a tese nove afirmando que o anjo da história

gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (Benjamin, 2012, p. 14, Tese IX)

Dessa forma, na tese nove, o progresso histórico aparece como uma tempestade destruidora, produtora de ruínas. Em uma interpretação possível, a comparação feita por Benjamin entre o progresso e um vendaval é mais um confronto com Hegel: “Por que representar o Progresso como uma tempestade? O termo aparece também em Hegel que descreve o “tumulto dos acontecimentos do

mundo” como uma “tempestade que sopra sobre o presente” (Löwy, 2005, p. 92).

A ideia de um vendaval que arrasta o anjo imparavelmente em direção ao futuro aponta para um dos problemas da história concebida como progresso, que é um distanciamento cada vez maior do passado. “O historicismo propõe a imagem eterna do passado” (Benjamin, 2012, p. 19, Tese XVI), o que faz parecer que esse passado é imutável. Sendo que, na sina do pensamento benjaminiano, o passado muda de acordo com o repertório simbólico que a memória adquire a partir de novos acontecimentos para interpretá-lo. “O passado contém o presente, *Jetztzeit*, ‘tempo-de-agora’ ou ‘tempo atual’” (Löwy, 2005, p. 120). Com isso, o passado não é nem imutável nem simplesmente causa do presente, porque ele pode, a qualquer momento, mudar o presente. Isso atribui um caráter dinâmico à história, em que passado, presente e futuro não são instâncias totalmente compartimentadas, mas se coimplicam, tal como aparecem de modo unitário sob a forma da ruína.

Aimé Césaire, assim como Benjamin, também compara o progresso a uma tempestade. Ele fala em termos de sociedades esvaziadas de si mesmas, culturas pisoteadas, instituições solapadas, terras confiscadas, religiões assassinadas, magnificências artísticas destruídas e possibilidades extraordinárias suprimidas para afirmar a contraparte da história dos vencedores, a barbárie, que é obliterada em nome do “progresso”. Nas palavras de Césaire:

Ouço a tempestade. Falam-me do progresso, das “realizações”, das doenças curadas e dos níveis de vida elevados além de si mesmos. Mas eu falo de sociedades esvaziadas de si mesmas, culturas pisoteadas, instituições solapadas, terras confiscadas, religiões assassinadas,

magnificências artísticas destruídas, possibilidades extraordinárias suprimidas. (Césaire, 2020, pp. 24-25)

Essa aproximação entre Benjamin e o autor de *O discurso sobre o colonialismo* nos faz pensar que crítica à colonização também poderia ser feita partindo das teses *Sobre o conceito de história*, possibilidade essa que leva Seligmann-Silva a afirmar

Todo o pensamento decolonial, para ficarmos em um exemplo próximo e atual, pode se estear nessas teses como uma poderosa base de estrutura metodológica. Afinal, a violência colonial e a violência sofrida por Benjamin não são tão estrangeiras assim: ambas emanam do mesmo projeto de razão e econômico. Benjamin era perseguido pelo nazismo por ser de esquerda e por seu judeu. A pinça da violência colonial na África, no Atlântico e em todo o mundo que sofreu a violência colonizadora tinha como uma de suas pernas o interesse econômico que era agarrado graças à outra perna, a do racismo. (Seligmann-Silva, 2020)

A crítica ao fascismo, que ocupa um lugar central na reflexão histórica de Benjamin (Cf. Löwy, 2002, p. 204), é um ponto de conexão entre o pensamento benjaminiano e a teoria descolonial, uma vez que tanto o fascismo quanto a violência colonial são decorrentes do mesmo sistema econômico e dos seus preconceitos raciais escondidos por trás de uma ideia de Razão. Para Benjamin, o fascismo não é um acidente da história, um “estado de exceção”, fazendo menção à oitava tese (Benjamin, 2012, p. 13, VIII), nem um absurdo do ponto de vista do progresso (Löwy, 2002, p. 204). Rejeitando tal tipo de ilusão, Benjamin (*apud* Löwy, 2002, p. 204), nas notas preparatórias para escrita das

teses, reclama “uma teoria da história a partir da qual o fascismo possa ser percebido”. Vladimir Safatle, comentando esse ponto afirma

as várias figuras da relação entre progresso e catástrofe apontam para uma articulação orgânica entre progresso e violência. Por exemplo, seria relevante explorar a articulação contínua entre progresso e guerra, a ponto de nos perguntarmos se a história do progresso, até agora, não foi a história da sua relação à guerra. Sabemos como passos fundamentais do desenvolvimento técnico são normalmente realizados dentro dos esforços de guerra. A guerra é um campo de aperfeiçoamento técnico. Essa é uma das mais dramáticas certezas de nossa experiência histórica, a saber, a de que *as guerras não podem ser vistas simplesmente como momentos de destruição, mas como operadores de progresso*, ao menos se pensarmos no que o progresso até agora significou. (Safatle, 2023, *grifo nosso*)

O progresso em Benjamin, sempre associado à destruição, aparece não só como um vendaval mas também como um trem que acelera rumo ao futuro.

Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história universal. Mas as coisas se passam de maneira diferente. Talvez as revoluções sejam o gesto de acionar o travão de emergência por parte do gênero humano que viaja nesse comboio (Fonte: Arquivo Benjamin, manuscrito 1100). (Benjamin 2012, pp. 177-8)

A passagem supracitada parece ser uma espécie de síntese da interpretação benjaminiana de Marx e Nietzsche. Ela parece fazer

uma menção implícita a uma citação em que Nietzsche, em defesa do equilíbrio entre o sentido histórico e o sentido anistórico, equilíbrio esse que ele considera essencial para vida, afirma que “o sentido histórico, quando reina *sem freios* e leva até o fim todas as suas consequências, desenraíza o futuro, pois destrói as ilusões e priva as coisas existentes da única atmosfera na qual elas poderiam viver” (Nietzsche, 2005, p. 129, *grifos do autor*). No entanto, “puxar o freio de mão da história” é diferente da anistória enquanto negação da história. Embora ambas as ideias sejam convergentes na medida em que se opõem à continuidade histórica, propondo uma interrupção, a necessidade de frear a história que Benjamin constatou não é proveniente de negar a história, mas antes, de levá-la em consideração.

Nessa passagem, há também uma menção explícita à afirmação de acordo com a qual “as revoluções são a locomotiva da história”, feita por Marx (2015) no seu texto intitulado *As lutas de classe na França*. Mas as ressonâncias de Marx no pensamento benjaminiano ficam ainda mais evidentes na medida em que o historiador de orientação materialista histórica aparece como um historiador ideal em Benjamin.

1.3.2 O céu livre da história: a historiografia materialista

A historiografia materialista é aquela que se assenta sobre um princípio construtivo, considerando que do pensar faz parte não apenas o movimento dos seus pensamentos, mas também a sua paragem (Benjamin, 2012, p. 19, Tese XVII). Ao afirmar que o método do materialista histórico enfatiza a paragem, ou seja, a lacuna entre

um acontecimento e outro, sendo que é nessa lacuna que reside a possibilidade de “destruição do contínuo da história” (Benjamin, 2012, p. 19 Tese XVI), Benjamin remete ao gesto de acionar o freio de mão da história.

Nessa perspectiva, a possibilidade de uma história filosófica reside não no historicismo enquanto uma sucessão de cortejos triunfais dos césores (Löwy, 2005, p. 121), ou seja, no acúmulo de acontecimentos megalomaniacos em um tempo homogêneo e vazio, mas sim naquilo que foi considerado esquecido, nos restos e na paragem. Portanto, na medida em que Benjamin enfatiza não o movimento, mas a sua interrupção, ele adiciona um caráter filosófico, do qual parece carecer o historicismo, à sua visão sobre a história. Benjamin atesta a carência de teor filosófico do historicismo afirmando que ele “não dispõe de qualquer armadura teórica” (Benjamin, 2012, p. 19, Tese XVII).

O historicismo hegeliano e o materialismo histórico são duas perspectivas sobre a história antagônicas no pensamento benjaminiano. Em linhas gerais, o materialismo histórico é como ficou conhecida a ciência da história na abordagem de Marx. Os modos de produção são uma ideia central no conceito de materialismo histórico. Isso quer dizer que o método do materialismo histórico se refere ao estudo das forças produtivas e das relações de produção, ou seja, das condições materiais, das quais as produções culturais são dependentes.

Em outras palavras, para Marx, a prática social é uma condição do conhecimento científico e dos feitos artísticos (Cf. Bottomore, 2001). Esse é um ponto que Benjamin também ressalta nas suas teses, afirmando que “a luta de classes, que um historiador formado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas duras e materiais,

sem as quais não podem existir as requintadas e espirituais” (Benjamin, 2012, pp. 10-11, Tese IV). Dessa forma, o pensamento marxiano afirma uma independência da matéria em relação ao pensamento e, em seu avesso, uma dependência do pensamento em relação à matéria.

Nos termos de Marx,

A mesma importância que as relíquias de ossos têm para o conhecimento de organização das espécies de animais extintas têm também as relíquias de meios de trabalho para a compreensão de formações socioeconômicas extintas. O que diferencia as épocas econômicas não é ‘o que’ é produzido, mas ‘como’, ‘com que meios de trabalho’. (Marx, 2013, p. 257) (*O capital*, I, cap. V, seção 1)

Dito de outro modo, o estudo dos instrumentos de trabalho, enquanto um índice de um determinado modo de produção, é pré-requisito ao estudo da história e da economia. Em função disso, o estudo da história deve se basear não em uma abstração, mas sim nos elementos materiais de uma cultura.

No pensamento de Walter Benjamin, o historiador de orientação materialista histórica aparece como aquele capaz de cumprir a exigência de “escovar a história a contrapelo”. Nas palavras dele: “o materialista 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, Tese VII). “Escovar a história a contrapelo” é equivalente a elaborar uma narrativa contrária à política do esquecimento e ao memoricídio, próprios de um historicismo que tem empatia com os vencedores.

Em outras palavras, “escovar a história a contrapelo” é escrever a história dos vencidos, registrando o ponto de vista de grupos silenciados pela narrativa histórica hegemônica. Cabe a esse historiador crítico a elaboração de uma narrativa e de um conceito de história que corresponda à ideia de que “o estado de exceção em que vivemos é a regra”, uma vez que é isso que a tradição dos oprimidos nos ensina (Benjamin, 2012, p. 13, Tese VIII), além de conseguir encadear a história à altura dos desafios impostos pelo seu presente (Seligmann-Silva, 2022, p. 244).

Nesse ponto, o pensamento de Benjamin parece se distinguir do de Nietzsche, uma vez que o primeiro propõe uma contranarrativa que se opõe ao “esquecimento voluntário” da historiografia hegemônica, e o segundo faz uma espécie de elogio ao esquecimento. No entanto, conforme já dito, ambos se encontram na oposição ao historicismo. Só que a crítica benjaminiana perpassa a “memória seletiva” da narrativa que tem empatia com os vencedores. Contra essa “memória seletiva”, Benjamin (2012, p. 10, Tese III) afirma que “nada do que aconteceu pode ser dado por perdido na história”. E a crítica nietzschiana ao hegelianismo, por sua vez, perpassa os excessos da memória que ele atribui à cultura histórica. Esse talvez seja um aspecto do pensamento benjaminiano que a filosofia de Nietzsche nos permite questionar, já que a proposta de Benjamin de formular uma historiografia que pretende incluir *todos* os acontecimentos parece ser uma tarefa impossível.

Tendo em vista a elaboração de uma narrativa contrária ao memoricídio, “a historiografia crítica de Benjamin procura por rastros deixados pelos ausentes da história oficial (os oprimidos, die Unterdrückten), à revelia da historiografia em vigor” (Gagnebin, 2012, p. 33). Com isso, Benjamin identifica a reprodução e transmissão da

tradição, associadas ao historicismo, e o papel do historiador de orientação marxista como atitudes opostas. Ele também associa a transmissão da tradição a um tipo conformismo, afirmando que “cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la” (Benjamin, 2012, pp. 11-12, Tese VI).

Além da proposta de “escovar a história a contrapelo”, a tarefa de resgatar a herança dos oprimidos também emerge na tese quatorze, em que Benjamin afirma

A moda fareja o atual onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é o salto de tigre para o passado. Acontece que ele se dá numa arena onde quem comanda é a classe dominante. O mesmo salto, mas sob o céu livre da história, é o salto dialético com que Marx definiu a revolução. (Benjamin, 2012, p. 18, Tese XIV)

A moda busca algo de atual no que passou. Ela representa “o salto de tigre em direção ao passado” quando ele se dá em conformidade com os interesses da burguesia. Por isso, o tema da moda é a figura passageira e dominadora de uma atualidade que sempre nos escapa (Cf. Gagnebin, 1999, p. 48). Sem fim e sem ruptura, a moda serve à classe dominante de camuflagem para ocultar seu horror a qualquer mudança radical (Cf. Löwy, 2005, p. 120). Nesse contexto, a moda, enquanto variações do mesmo tema, representa uma eterna repetição que se passa por novidade. Em outras palavras, “a mesmice também regula a relação com o passado. A novidade [...] está na exclusão do novo” (Adorno, 2002, p. 16).

Essa busca esvaziada pelo novo caracteriza a modernidade, que é alvo da crítica de Benjamin. O conceito de moderno, ao se tornar

sinônimo de novidade, assume uma dinâmica interna que ameaça implodir sua relação com o tempo, visto que o novo está, por definição, destinado a transformar-se no seu contrário (Cf. Gagnebin, 1999, p. 48). “Novidades’ sempre prestes a se transformarem em sucata” (ibidem).

Mas o “salto de tigre em direção ao passado” é revolucionário se ele se dá no “céu livre da história”⁹, ou seja, em um cenário que não se limita à dimensão de uma dominação. Nesse contexto, a revolução é definida por um “salto dialético, fora do contínuo, inicialmente rumo ao passado e, em seguida, ao futuro. O ‘salto do tigre em direção ao passado’ consiste em salvar a herança dos oprimidos e nela se inspirar para interromper a catástrofe presente” (Löwy, 2005, p. 120).

“O salto de tigre em direção ao passado”, enquanto metáfora para a interrupção das catástrofes, tem uma semântica comparável à ideia de “puxar o freio de mão da história”. Ambas as expressões se referem a uma saída do fluxo contínuo e linear, indicando a possibilidade de o pensamento sobre a história não ser baseado em um passado que se direciona ao futuro, mas sim em um “passado carregado de agora” (Benjamin, 2012, p. 18, Tese XIV). Nesse sentido, Benjamin apresenta a revolução como o ato de interromper uma evolução histórica que conduz à catástrofe (Löwy, 2002, p. 201). E enquanto metáfora para a necessidade de salvar a herança dos oprimidos, “o salto de tigre em direção ao passado” também se refere à necessidade de “escovar a história a contrapelo”.

Caminhando para o final, pensar o progresso histórico como catástrofe corresponde a um esforço de pensar a contraparte da

⁹ Uma expressão semelhante também aparece na tese IV em que Benjamin afirma que “tal como as flores se voltam para o Sol, assim também, por força de um heliotropismo secreto, o passado aspira a poder voltar-se para aquele Sol que está a levantar-se no céu da história” (Benjamin, 2012, p. 11, Tese IV).

história triunfante da modernidade europeia, que é a história dos vencedores. Essa contraparte se refere aos restos das lutas passadas, lutas essas cujas causas ainda são vigentes, o que a ideologia dominante¹⁰ tenta sistematicamente silenciar e apagar. A ruína, produto desse progresso histórico catastrófico, aparece no pensamento de Benjamin sob forma de crítica à modernidade filosófica. Ela indica os limites da razão, além permitir que a história seja pensada de forma fragmentária. Isso diverge da história universal de Hegel, para quem a história é universal, e os acontecimentos históricos representam a trajetória necessária da razão no mundo.

O historicismo hegeliano também é alvo da crítica benjaminiana por pensar a história baseada em um tempo homogêneo e vazio. Benjamin também critica a ênfase do historicismo ao futuro, razão pela qual alguns intérpretes sinalizam um caráter nostálgico da sua filosofia (Cf. Gagnebin, 1999, p. 10). Mas, na nossa interpretação, Benjamin não propõe uma volta ao passado, mas sim a paragem, ou seja a cessação do fluxo contínuo da história baseado nessa ideia

¹⁰ Roland Barthes considera o uso da expressão “ideologia dominante” um tipo de redundância. Ele afirma: “Diz-se correntemente: ‘ideologia dominante’. Esta expressão é incongruente. Pois a ideologia é o quê? É precisamente a ideia enquanto ela domina: a ideologia só pode ser dominante. Tanto é justo falar de ‘ideologia da classe dominante’ porque existe efetivamente uma classe dominada, quanto é inconsequente falar de ‘ideologia dominante’, porque não há ideologia dominada: do lado dos “dominados” não há nada, nenhuma ideologia, senão precisamente – e é o último grau da alienação – a ideologia que eles são obrigados (para simbolizar, logo para viver) a tomar de empréstimo à classe que os domina. A luta social não pode reduzir-se à luta de duas ideologias rivais: é a subversão de toda ideologia que está em causa.” (Barthes, 1987). Estamos cientes da sua argumentação e a consideramos pertinente, no entanto, escolhemos dizer “ideologia dominante” apenas para enfatizar esse caráter da dominação.

esvaziada de tempo que se coloca sempre em direção ao futuro. A história pensada assim implica repetição. Essa repetição, no entanto, pode assumir aparência de novidade, seja sob a forma da moda ou seja sob forma das datas comemorativas que se repetem a cada ano. Nesse sentido, questionar essa aceção da história nos faz questionar também o teor dessas celebrações. Benjamin nos faz pensar que toda celebração é a celebração da catástrofe, ao nos lembrar que a barbárie não se opõe à cultura, mas é o seu outro lado, aquele menos lembrado.

Ao apontar para a coincidência entre civilização e barbárie na cultura ocidental, o pensamento benjaminiano se aproxima da crítica descolonial. Visto que o pensamento sobre as culturas consideradas exóticas (ou seja, não ocidentais) se estruturou a partir de um ideal civilizacional que a história mostra que nem a cultura europeia, que se reivindica superior nesse sentido, conseguiu sustentar. Isso coloca em questão, por exemplo, a legitimidade da crítica que a filosofia europeia faz aos rituais antropofágicos praticados pelos ameríndios uma vez que a cultura europeia dispõe de monumentos culturais que foram também campos de extermínio. Nesse contexto, poderíamos citar não só os campos de concentração, que são paradigmas mais contemporâneos, mas também o Coliseu ou os Arcos de Triunfo (Cf. Löwy, 2005, p. 75).

Como já dito, as teses sobre o conceito de história foram escritas no ano em que Benjamin morreu, 1940, que é também o ano em que Vilém Flusser chegou ao Brasil. É sabido que, se Walter Benjamin não tivesse morrido, provavelmente também teria vindo para o Brasil refugiar-se da guerra, já que havia uma possibilidade de ele lecionar na USP (Cf. Löwy, 2005, p. 9). Além dessa quase coincidência biográfica, os temas sobre os quais se dedicam ambos os filósofos também têm convergências. É possível pensar que o tema por excelência da filosofia

e da crítica literária em Benjamin seja a ligação entre história e linguagem (Cf. Gagnebin, 2013, p. 10). Isso também poderia ser dito sobre o Flusser, uma vez que, conforme será discutido adiante, a sua filosofia da comunicação se confunde com o seu pensamento sobre a história. Sem falar que Flusser foi um leitor de Benjamin.

Márcio Seligmann-Silva, comparando esses dois filósofos, afirma que o pensamento sobre a história de Benjamin, com seu antievolucionismo, anticonformismo, anti-historicismo e crítica do progresso, parece muito mais atual do que a esboçada por Flusser na *Fenomenologia do brasileiro* (Seligmann-Silva, 2010 p. 17). No entanto tentaremos demonstrar que a abordagem flusseriana da história não antagoniza com a de Benjamin, mesmo porque ambas fornecem elementos para a elaboração da crítica descolonial que hoje está em voga.

2 Aspectos de interesse da filosofia flusseriana

2.1 A história em Flusser

Sinto inveja de todos os povos que só precisam virar-se para trás para ler a história do seu passado, e grito no meu íntimo: “Onde está a história do meu passado? Trata-se de um nada?”

(Françoise Ega)

Vilém Flusser (1920–1991) dedicou parte de sua produção intelectual ao entendimento do modo pelo qual os processos de mediação simbólica estruturam a cultura ocidental e condicionam a relação entre sujeito cognoscente e realidade. As mediações simbólicas são os códigos fundantes, definidos como sistemas constituídos de elementos que representam (substituem) algo (Cf. Flusser, s.d.1, p. 2). Esses códigos são resultado do desenvolvimento das tecnologias de comunicação. A análise flusseriana teve como objetivo investigar como essas mediações simbólicas ou códigos fundantes condicionam a consciência, delimitam o curso da história e impõem parâmetros de conduta social.

As mediações simbólicas mais citadas por Flusser são a imagem pictórica, como pinturas, desenhos, etc, a escrita alfabética e a tecnoimagem ou imagem técnica, isso é, a imagem produzida por

aparelhos (Cf. Flusser, 1985, p. 5), por exemplo fotografias e vídeos. Cada uma dessas mediações surgiu a partir de revoluções, isto é, de processos pelos quais o ser humano muda a si mesmo mudando a estrutura cultural (Cf. Flusser, s.d.2,p. 2).

Segundo Flusser, essas revoluções acontecem a partir da criação de representações e objetos culturais que tomam o corpo humano como modelo.

Instrumentos são prolongações de órgãos do corpo: dentes, braços, mãos prolongados. Por serem prolongações, alcançam mais longe e fundo a natureza, são mais poderosos e eficientes. Os instrumentos simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente; a flecha, o dedo; o martelo, o punho. São ‘empíricos’. Graças à Revolução Industrial, passam a recorrer a teorias científicas no curso da sua simulação de órgãos. Passam a ser ‘técnicos’. [...] Passam a chamar-se ‘máquinas’. Será então, o aparelho fotográfico máquina por simular o olho [...]? (Flusser, 1985, pp. 13-14)

Considerando que não há experiência que não seja mediada pela linguagem, o ser humano não tem acesso imediato ao mundo (Flusser, 1985, p. 7). Esse acesso se dá, em primeiro lugar, por meio do corpo. Nessa leitura, o corpo, como plataforma do pensamento, tem uma agência sobre a linguagem, conforme Flusser sugere no *Gestos* (Cf. Flusser, 2014). O desenvolvimento técnico se inicia no momento em que o corpo é tomado como o primeiro protótipo para criação de instrumentos, quer dizer, os instrumentos visam a aperfeiçoar as funções do corpo. Se o corpo foi o primeiro modelo para a criação de instrumentos e máquinas, em seguida as máquinas passaram a ser

tomadas como modelo do mundo e da sociedade (Flusser, 1985, p. 40). Em outras palavras, o parâmetro para relação com o mundo muda, deixando de ser o corpo, que seria essa “mediação primordial”, e passando a ser a máquina, que seria uma segunda mediação. A máquina substitui o corpo, e o corpo, enquanto modelo inicial para relação com o mundo, é esquecido.

A consequência de o protótipo inicial ser esquecido é que se esquece também que a máquina, por ser “uma mediação da mediação” entre ser humano e realidade, o que atribui a ela um caráter de representação, não permite um acesso mais direto ao mundo como o corpo permitiria. O esquecimento da função de orientação das mediações produz efeito de alienação, ou seja, de subordinação a essas mediações. A partir disso é possível notar que as mediações obedecem a uma dialética interna: representam o mundo e encobrem o mundo, são instrumentos de orientação e ao mesmo tempo alienam (Flusser, 2011b, p. 117). Por isso, no momento em que uma mediação é esquecida, e aquilo que ela representa é tomado não como representação mas como realidade, faz-se necessário criar uma nova mediação que supere a alienação criada pela outra e com isso inicia-se uma nova revolução.

Flusser pensa a sua teoria da história a partir do código de comunicação predominante de cada época, de modo que o filósofo articula fases de cunho histórico às mediações resultantes do desenvolvimento técnico. Por isso a teoria da história flusseriana é inseparável da sua filosofia dos *media*, já que ela é pensada a partir de revoluções na área da comunicação, mas que se desdobram em revoluções em um sentido mais amplo, atingindo outros âmbitos, como a dimensão social, cultural, estética, política etc.

2.1.1 Pré-história, história e pós-história

Em *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, Flusser estabelece três eixos de análise: a sociedade agropecuária, a sociedade industrial e a sociedade pós-industrial. A sociedade agropecuária é aquela que tem as imagens pictóricas como meio de comunicação dominante e, por esse motivo, corresponde à “pré-história”. Entendendo-se que essa terminologia está praticamente em desuso, é importante esclarecer que Flusser não a emprega no sentido corrente, mas sim num sentido próprio. Segundo a sua definição, a pré-história é especificamente o período que se caracteriza pelo “domínio de imagens, ausência de textos” (Flusser, 1985, p. 5). Ou seja, a pré-história corresponde ao período antes da hegemonia da escrita alfabética *stricto sensu*.

A sociedade industrial, por seu turno, caracteriza-se pelo início da tradução das informações que anteriormente eram transmitidas via imagens pictóricas em textos. Tradução, nesse sentido, refere-se à mudança de um código para outro, ou seja, o salto de um universo ao outro (Cf. Flusser, 1985, p. 6). A sociedade industrial, tendo a escrita como código fundante, corresponde à história, já que, com a escrita, a história se inicia (Cf. Flusser, 2011b, p. 116). A correspondência entre história e escrita é, como se viu, desde Hegel, recorrente na tradição filosófica. Assim como no pensamento hegeliano, a história também é entendida por Flusser como a orientação por uma noção de progresso, associada ao desenvolvimento da economia, da cultura, das ciências, etc (Duarte, 2012, p. 228).

Por último, a sociedade pós-industrial principia quando as informações que anteriormente eram transmitidas por textos passam a ser transmitidas por meio de imagens técnicas. Em função disso, Flusser (1985, p. 27) afirma que a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial. A sociedade pós-industrial corresponde então, à sociedade pós-histórica, uma vez que na pós-história “são as imagens e não mais os textos que são os *media* dominantes” (Flusser, 2011b, p. 114).

A pós-história é o processo que “retraduz” textos em imagens (Flusser, 1985, p. 5). Discutindo o caso do Brasil, Flusser constata que a história emergiu da pré-história para no futuro mergulhar em pós-história, ou seja, o epiciclo histórico surgiu da “não-história” para mergulhar nela novamente (Flusser, 1998, p. 35). Já que o ciclo pré-história, história e pós-história correspondem ao predomínio da imagem, escrita e imagem novamente – ainda que seja um outro tipo de imagem. É importante esclarecer que a imagem técnica e a imagem pictórica estão em posições históricas e ontológicas distintas. Nas palavras de Flusser (1985, p. 10): “Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo.”

O surgimento das tecnoimagens parte da necessidade de tornar a informação presente nos textos imagináveis para a vivência concreta, otimizando a circulação dessas informações com o objetivo de libertar a humanidade da primazia conceitual inerente ao pensamento histórico. Na medida em que a pós-história é associada à libertação, Flusser atribui uma dimensão utópica a ela. Mas, na medida em que as imagens técnicas surgem para substituir o texto (Flusser, 1985, p. 10), a pós-história também pode ser distópica. Em

função disso, a abordagem que Flusser faz da pós-história é ambígua, sendo que ele destaca não só seus aspectos perversos, mas também aspectos promissores (Cf. Duarte, 2012, p. 89). Nesse ponto, é importante esclarecer que, ao pensar sobre a pós-história, Flusser, que é tão simpático à futurologia, está pensando no futuro, portanto está trabalhando com possibilidades.

Nas palavras de Flusser: “parece não haver quase ou absolutamente nenhum futuro para a escrita, no sentido de sequência de letras de outros sinais gráficos. Hoje em dia, há códigos que transmitem melhor a informação do que os sinais gráficos” (Flusser, 2010, p. 17). A crise dos textos tem como consequência “o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos. História é explicação progressiva de imagens, desmagiciação, conceituação” (Flusser, 1985, p. 9). Em outras palavras, a criação de TV, filmes, hologramas, em suma, das tecnoimagens, que advém do século XIX, culmina não só com a *crise da escrita* mas também com a *crise da consciência histórica* porque as mediações da linguagem são produtoras de um certo tipo de consciência.

A consciência histórica é associada à “consciência textual” para a qual o mundo é um processo vivenciado e conhecido pela mediação da linha (Cf. Flusser, 2011b, p. 115). Memórias condicionadas por códigos lineares existem “historicamente”, porque acreditam que o “mundo acontece” (Flusser, 1998b, p. 135). Para a consciência estruturada por textos, portanto, a realidade é devir: uma sucessão de eventos (Cf. Flusser, 2011b, p. 115), ou seja, ela faz com que a humanidade experimente o mundo como um encadeamento de acontecimentos, enquanto na pré-história esse tipo de atitude existencial não era possível (Cf. Flusser, 2007, p. 139).

Com a criação das imagens técnicas, “a consciência histórica ia perdendo o chão que a sustenta, o contato que os textos estabelecem com o mundo da experiência concreta” (Flusser, 2011b, p. 117). Ou seja, o surgimento da fotografia e do filme tem como consequência a crise da consciência histórica. Além disso, a substituição do texto pela imagem técnica é perniciososa por implicar a conversão da história em espetáculo. Nas palavras de Flusser,

A inversão da história em espetáculo [...] é tão evidente [...] como nos casos em que casamentos, saques, revoluções ou suicídios são feitos em função da presença das câmeras. Trata-se da “pós-história” no significado mais exato do termo. Os atos não mais se dirigem contra o mundo a fim de modificá-lo, mas sim contra a imagem, a fim de modificar [...] a imagem. É o fim da história, porque, a rigor, nada mais acontece, porque tudo é espetáculo eternamente repetível. A reta da história se transforma no círculo do eterno retorno. [...] Não estamos mais mergulhados na correnteza histórica, mas sim nos quedamos sentados, solitários, face às imagens [...]. (Flusser, 2019, p. 75)

Ao mobilizar a noção de espetáculo, provavelmente Flusser está dialogando com Guy Debord, que define o espetáculo como a organização social associada à paralisia da memória e ao abandono da história (Cf. Debord, 2003, p. 158). Debord também relaciona a história à escrita, e a “sociedade do espetáculo”, às imagens, afirmando que o tempo de consumo das imagens é o campo onde atuam em toda sua plenitude os instrumentos do espetáculo (Cf. Debord, 2003, p. 153). Desse modo, a partir da ideia de espetáculo, que está ligada à substituição dos textos por imagens técnicas e dos acontecimentos

históricos por cenas (Cf. Flusser, 2011b, p. 115), Flusser associa o surgimento da câmera fotográfica e da máquina filmadora ao “fim da história” e ao início da pós-história.

Os textos científicos desembocam nas imagens técnicas, deixam de fluir e passam a circular nelas. As imagens tradicionais desembocam nas técnicas e passam a ser reproduzidas em eterno retorno. [...] Todo ato científico, artístico e político visa a eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado. Como a imagem técnica é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico [...]. E, apenas se considerada sob tal ângulo apocalíptico, é que a fotografia adquire seus devidos contornos. (Flusser, 1985, p. 12)

A afirmação de que todo ato intenciona ser fotografado vai ao encontro da substituição da história por espetáculo. As ações não mais se dirigem ao mundo, mas se dirigem a uma mediação entre sujeito e mundo, a saber, as imagens técnicas. Nesse sentido, a pós-história dispensa a necessidade de modificar o mundo (Flusser, 2019, p. 109), uma vez que a modificação das imagens passa a ser considerada suficiente.¹¹ Se história é transformar dado em feito (Flusser, 1998, p. 59), a pós-história é redundante no sentido de transformar feito em feito, o que implica também uma vivência redundante do tempo. Esse é um dos pontos de aproximação com Benjamin, para quem o tempo homogêneo e vazio implica a história como repetição.

¹¹ Essa ideia aparece em termos mais atuais na obra de Mark Fisher, que afirma que “os filmes realizam o anticapitalismo por nós.” (Fisher, 2020). E em termos mais poéticos no poema *tvgrama I* de Augusto de Campos (1994), em que ele afirma que “tudo existe pra acabar em tv”.

Em função disso, a pós-história é relacionada à ideia sintomática da contemporaneidade de um “presente contínuo”, no qual não há, como havia na história, esperança em relação ao futuro (Cf. Flusser, 2011b, p. 137). Na pós-história não está em questão o medo do futuro, mas o medo de não haver mais futuro (Cf. Flusser, 2019, p. 108). Do mesmo modo, na pós-história não é o apocalipse que causa medo e sim a solidão em frente à tela (enquanto superfície de suporte para as tecnoimagens), ou seja, a possibilidade da perda de todo “vivo” com o outro (Cf. Flusser, 2019, p. 109).

Essa perspectiva aponta para o lado distópico da pós-história. Isso fica claro na discussão sobre a sociedade dos aparelhos. O conceito de aparelho tem a ver com a ideia de uma criação humana que adquire um caráter de automatismo e se volta contra o ser humano. Nas palavras de Flusser (2017, pp. 137-8): “a humanidade existirá em função do aparelho que funcionará em total desprezo pela humanidade”. Dessa forma, diferente de uma concepção em que o desenvolvimento técnico libertaria os trabalhadores¹², Flusser concebe uma sociedade que vive subordinada a sua própria parafernália. A subordinação geral aos aparelhos não elimina necessariamente o caráter estratificado da sociedade, por isso ela não é sob nenhum aspecto libertadora.

¹² Essa concepção é derivada, principalmente, do capítulo de *Grundrisse* (2011) intitulado “Capital fixo e desenvolvimento das forças produtivas da sociedade”, que ficou conhecido como “fragmentos sobre as máquinas”. Nesse capítulo, Marx apresenta uma tendência capitalista rumo à obsolescência do trabalho, o que teria como resultado um tipo de emancipação ociosa. Nessa sociedade emancipada, as máquinas automáticas libertam o ser humano da necessidade de trabalhar, de modo que o trabalhador, emancipado pelas máquinas, gozaria muito tempo livre.

Enquanto o sujeito da sociedade pré-histórica é o camponês, e o sujeito da sociedade histórica é o operário, o sujeito pós-histórico, considerando-se o lado distópico da pós-história, é definido como o funcionário ou seja, aquele que é instrumentalizado pelo aparelho. A racionalidade instrumentalizada faz com que a sociedade possa ser comparada a uma grande máquina, de modo que a existência humana seja reduzida a uma função (Cf. Flusser, 2017, p. 280), e a vida do funcionário seja reduzida a girar em círculos em redor do aparelho (Cf. Flusser, 2002, p. 86).

Na vertente utópica da pós-história, o sujeito é o *homo ludens*, que é uma espécie de funcionário emancipado. Esse é um conceito oriundo da teoria do Johan Huizinga (1971). De acordo com ele, além da sapiência do *homo sapiens* e da habilidade de fabricar objetos do *homo faber*,

existe uma terceira função, que se verifica tanto na vida humana como na animal, e é tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo. Creio que, depois de *homo faber* e talvez ao mesmo nível de *homo sapiens*, a expressão *homo ludens* (homem lúdico) merece um lugar em nossa nomenclatura. (Huizinga, 2019, p. 23)

O conceito de *homo ludens* exprime o caráter humano no contexto em que o jogo é um fator de criação cultural (Cf. Huizinga, 2019, p. 59). Para Flusser, o jogo, enquanto uma atividade sem finalidade (Rötzer, 2016, p. 209), tornou-se o fundamento de um pensamento das probabilidades e dos cenários de potencialidades (Rötzer, 2016, p. 211). Flusser mobiliza a ideia de *homo ludens* para designar aquele que “joga contra o aparelho”. Jogar contra o aparelho é fazer dele um

brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca com seu brinquedo, mas contra ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer: penetra o aparelho a fim de descobrir-lhe as manhas. De maneira que o “funcionário” não se encontra cercado de instrumentos (como o artesão pré-industrial), nem está submisso à máquina (como o proletário industrial), mas encontra-se no interior do aparelho. (Flusser, 1985, p. 15)

O exercício de tal práxis (“jogar contra” o aparelho) implica obrigar o aparelho a produzir imagens que não estão em seu programa. Então, a tarefa do *homo ludens* é, mesmo tendo consciência de que é programado pelo mundo que o cerca, encontrar brechas para fazer arte (Cf. Oliveira, 2018b, p. 139). Por isso, a sociedade dos aparelhos na sua versão utópica seria uma sociedade de artistas.

Voltando-se a falar da pós-história em sua vertente distópica, Auschwitz seria o maior exemplo da tendência ocidental rumo ao aparelho (Flusser, 2011b, p. 24) porque todos os aparelhos funcionam no sentido de aniquilar seus funcionários (Cf. Flusser, 2011b, p. 25). Por isso, para Flusser, não é possível condenar Auschwitz e continuar aderindo conscientemente ao Ocidente porque “Auschwitz não é a infração de modelos de comportamento ocidental, é, pelo contrário, *resultado da aplicação* de tais modelos” (Flusser, 2011b, p. 23, *grifo do autor*). Esse é mais um ponto de encontro com o pensamento benjaminiano, para quem o fascismo não é um acidente da história. Pelo contrário, Benjamin (Cf. 2012, pp. 14-15, Tese X) associa o fascismo ao progresso histórico. Além dos campos de concentração, um computador, as máquinas automáticas e os meios de comunicação de

massa (Cf. Flusser, 2002, p. 84) são exemplos mais ordinários de aparelhos.

Flusser considera a possibilidade de as sociedades ditas subdesenvolvidas saltarem da “pré-história” diretamente para a “pós-história”, uma vez que, nessas sociedades, o analfabetismo¹³ e os meios de comunicação de massa são coincidentes (Flusser, 1998b p. 136). Apesar dessa infeliz coincidência, Flusser também considera a possibilidade de que os países chamados subdesenvolvidos, por não terem atingido o mesmo nível de desenvolvimento técnico dos países centrais, onde a sociedade dos aparelhos já se instaurou, consigam não só ter outro destino como também elaborar uma filosofia que aponte alternativas à ideologia do progresso técnico associado à história.

Nós, no Brasil, estamos, nesse sentido, em situação privilegiada. Somos “subdesenvolvidos”. O progresso, cujos aspectos apontando o aparelho e o funcionário procurei esboçar, está aqui atrasado. [...] Podemos, portanto, contribuir, talvez significativamente, para a elaboração de uma filosofia que formule valores e aponte rumos ao progresso. (Flusser, 2002 p. 89)

Além disso, a partir da sua teoria sobre a sociedade dos aparelhos, Flusser oferece um conceito próprio de subdesenvolvimento: “Estas linhas estão sendo escritas no Brasil, um

¹³ Se a história é associada à escrita, o alto índice de analfabetismo dos países considerados subdesenvolvidos (entre outros motivos, conforme será discutido) faz com que Flusser os associe à “não-história”: “Assim, os europeus, alfabetizados, são ‘históricos’ e os outros países que não atingiram um nível adequado de alfabetização são ‘não históricos’” (Hussak, 2023, p. 162, tradução nossa).

país “subdesenvolvido”. O que significa esse termo tão abusado? Significa que o Brasil é um país no qual o aparelho ainda não funciona perfeitamente” (Flusser, 2017, p. 314).

2.1.2 Pseudo-história, historiografia e não-história

No livro centrado na sua experiência no Brasil, *Fenomenologia do brasileiro*, Flusser trabalha com a categoria “não-história”. A “não-história” é um conceito diferente, que evidentemente não se enquadra na história nem na “pré-história” ou “pós-história” porque do ponto de vista da “não-história”, não tem sentido distinguir entre pré e pós (Flusser, 1998, p. 35).

Para Flusser, só os países europeus são históricos. Nas palavras dele: “a história enquanto soma dos atos decisivos (*res gestae*), e não enquanto também soma de sofrimentos, se tem desenvolvido até agora [...] em larga faixa que cinge o globo entre os graus 25 e 60 do Hemisfério Norte” (Flusser, 1998, p. 35). Com isso, recorrendo às coordenadas geográficas, Flusser afirma que a história, enquanto a coleção das “conquistas” de alguns grupos, que desconsideram o sofrimento de outros grupos, correlato a tais conquistas, se restringe à Europa Ocidental e, por extensão, aos Estados Unidos, considerando que os estadunidenses são europeus modernos (Cf. Flusser, 1998, p. 50). A partir disso, Flusser estabelece uma diferença entre povos que são os agentes da história, “povos históricos”, e povos que são os objetos sofrendores da história, “povos não-históricos” (ibidem).

Na leitura flusseriana, portanto, a história é localizada, sendo que o Ocidente é tomado como a única cultura histórica *sensu stricto*

(Cf. Flusser, 2011b, p. 116). E o Brasil, assim como os demais países do sul global, é entendido como um país “não-histórico”, em que ocorrem apenas manchas de história, as quais são fruto da interferência europeia e estadunidense sobre o país (Cf. Duarte, 2012, p. 228). Apesar de Flusser não oferecer uma definição precisa do que seria a “não-história”, é possível pensar que um dos motivos pelos quais ele mobiliza essa ideia para se referir ao Brasil é o fato de que o início da historiografia brasileira corresponde ao início da colonização. Dito de outro modo, os países periféricos só entraram para a macronarrativa historiográfica, ou seja, para a chamada “história universal”, em decorrência do contato entre os povos autóctones e os europeus nos primórdios da colonização. Assim, referir-se ao Brasil como um país não-histórico é uma forma de destacar que ele *também* é aquilo que ele era antes de ser chamado Brasil.

Um exemplo disso seria a carta de Pero Vaz de Caminha, também chamada de “certidão de nascimento do Brasil”, por ser considerada o primeiro texto da historiografia brasileira, que é um documento que narra, a partir da perspectiva europeia, esse primeiro contato entre europeus e indígenas. No Brasil, Vaz de Caminha é o mais conhecido entre os chamados “cronistas das índias”, que consiste em um grupo de autores europeus do século XV que escreveram sobre a ocupação do além-mar. É comum que documentos análogos aos cadernos de viagem europeus sejam considerados o marco inicial da historiografia dos países colonizados.

Flusser é crítico ao fato de que essa carta seja parte da bibliografia adotada no ensino de história no Brasil, apesar de ela ter sido escrita por um português e endereçada a outro português. Nas palavras dele,

no Brasil fala-se em história, e não apenas se fala nela, mas ela é cultivada [...] este é um sintoma péssimo para a história brasileira. Que seja fornecido [...] um único exemplo: por ocasião da [re]descoberta da costa brasileira, um certo Pero Vaz de Caminha escreveu uma carta ao Rei de Portugal, e essa carta persegue a juventude brasileira dos seis aos dezesseis anos (seja ela autêntica ou não, e tenham ou não os portugueses descoberto o Brasil como primeiros). Esse renascentista obscuro avançou pois para ser companheiro constante de inúmeros jovens desde tenra idade até a puberdade. Que significa isto para a história brasileira? (Flusser, 1998, p. 77)

Assim como outros textos desse gênero, a carta de Pero Vaz de Caminha ilustra que no chamado período colonial a história brasileira era escrita por europeus e para europeus. Apesar de o chamado período colonial ter terminado, a disputa envolvendo quem detém “a propriedade privada da história”, isto é, quais grupos têm controle sobre a narrativa histórica, ainda é atual porque, “as colônias continuam pagando aluguel”¹⁴, ou seja, apesar do período colonial ter acabado, a lógica colonial se perpetua. Por isso, na América Latina, o período colonial não deve ser confundido com a colonialidade (Cf. Mignolo, 2003, p. 81).

Além disso, a carta de Pero Vaz de Caminha ilustra também a colocação de Frantz Fanon de acordo com a qual o colono faz a história, e a história que ele escreve não é a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado (Cf. Fanon, 1968, p. 38). Dito de outro modo, a história do colonizado

¹⁴ “The colonies continue to pay rent”, verso do poema “Cultural Operations” (1992) de Jayne Cortez.

é a história do colonizador no território do colonizado e só diz respeito a ele porque tem como cenário o seu território.

A essa historiografia inautêntica, ou seja, que foi atribuída aos povos colonizados ao invés de ter sido feita por eles e de acordo com os seus próprios interesses, Flusser chama de “pseudo-história”. Ele caracteriza a pseudo-história como uma cultura histórica defasada que tenta se articular ao espírito do tempo¹⁵, mas não ao próprio espírito nem ao próprio tempo (Cf. Flusser, 1998, p. 139). Ou seja, a história do Brasil manifesta o espírito do tempo alheio enquanto a cultura autêntica brasileira é encoberta por outra, falsa e pseudo-histórica (Cf. Flusser, 1998, p. 145).

A fim de demonstrar como a cultura pseudo-histórica opera, Flusser cita como exemplo o barroco mineiro.

Como primeiro exemplo disto vejamos um fenômeno não da atualidade, mas do passado. Logo depois da irrupção da Revolução Francesa, aproximadamente em 1791, acontece em Ouro Preto, a então capital de Minas Gerais, uma tentativa de levante para derrubar o governo português e estabelecer uma independência brasileira. Este Ouro Preto é tomado naquele momento por onda criativa sem paralelo no passado brasileiro, resultando em obras de arquitetura, escultura, música e literatura [...]. Suas obras culturais são chamadas, em praticamente todos os livros,

¹⁵ Flusser está jogando com a ideia de “espírito do tempo” proveniente da filosofia hegeliana. “Hegel fala do *Geist der Zeit* (“espírito da época, do tempo”) em lugar de *Zeitgeist*. A mentalidade, vida social e produtos culturais de uma dada época, especialmente no seio de um determinado povo, compartilham de um espírito comum. Um indivíduo está imbuído desse espírito e não pode “ir além” de seu tempo. Assim, o espírito da época é uma fase do espírito do mundo [...]” (Inwood, 1997, s/p).

barrocas. Portanto, tratar-se-ia de política romântica em situação barroca – ora, algo deve estar errado. Obviamente, errados são os rótulos “romântico” e “barroco”. Errados no sentido de denominarem fases da história ocidental, fases estas que aparecem em contexto brasileiro de forma deturpada, a saber: defasada. (Flusser, 1998, p. 80)

Na passagem supracitada, está em questão a comparação entre a Inconfidência Mineira e a Revolução Francesa e entre o barroco mineiro e o barroco europeu. Essas comparações pressupõem que o desejo de independência política, no primeiro caso, e a produção de inovações artísticas, no segundo caso, advém da Europa e “influencia” o Brasil, o que é controverso. A fim de expor essa controvérsia, é impossível deixar de citar, refutando o primeiro caso, a pesquisa de Susan Buck-Morss (2017), que enfatiza a importância da Revolução Haitiana para o iluminismo filosófico europeu e para a Revolução Francesa que deriva dele, quer dizer, a Revolução Francesa não teria sido a pioneira. No segundo caso, conforme propõe Andrea Giunta (2022, p. 29), a noção de influência, de cópia, de derivação, de dependência e afins não exprime que produzir arte inovadora é uma preocupação compartilhada, e em diversas cidades do mundo se elaboraram, *de forma simultânea*, experiências de vanguarda¹⁶ (Giunta, 2022, p. 30 *grifo nosso*).

¹⁶ A fim de ilustrar isso, a autora afirma: “Cubismo, futurismo, surrealismo, conceitualismo, minimalismo e todos os léxicos que surgem para classificar a arte dos centros são simultâneos a outros que, no caso que aqui nos ocupa, as e os artistas latino-americanos propuseram para designar o que estavam realizando. Diferentes das palavras que configuram os vocabulários do centro, outras podem ser relevantes para compreender a arte em seus

Contestando essa comparação, para Flusser se o barroco mineiro é lido assim, ele é reduzido a uma caricatura do barroco italiano (Flusser, 1998, p. 81); por isso o chamado barroco mineiro não é barroco (Flusser, 1998, p. 83).

As igrejas de Ouro Preto [...] são diferentes. Superficialmente, “prima facie”, são como as igrejas barrocas de Praga. Aparentemente ostentam as suas fachadas as mesmas linhas tortas e involutas, com apenas variações que podem ser atribuídas às diferenças regionais e de clima. As suas estátuas são, aparentemente, irmãs dos atlantas, dos santos e dos anjinhos de Praga, embora irmãs mais modestas. Os mantos dos santos caem em dobras pelo menos igualmente complexas, as suas mãos se curvam em gestos pelo menos igualmente dramáticos, e os altares são provavelmente ainda mais sobrecarregados de enfeites. As igrejas de Ouro Preto [...] parecem ser portanto, ‘prima facie’, tipicamente barrocas. Mas uma segunda e terceira contemplação desmente a primeira impressão [...]. São algo inteiramente diferente, algo grotescamente diferente. (Flusser, 1966, s/p)

Apesar de o barroco mineiro ter elementos em comum com o barroco europeu, por exemplo, os gestos dramáticos das estátuas, o exagero dos enfeites nos altares das igrejas e outros aspectos em comum característicos da arte sacra, o barroco mineiro e o italiano são inteiramente diferentes. Mas isso não é um demérito, porque

próprios contextos. Muralismo, Antropofagia, Martín Fierro, Arte Concreta-Invenção, Madi, Perceptismo, Frente, Neoconcretismo, entre muitas outras, são denominações específicas que artistas e críticos latino-americanos inventaram para seus movimentos artísticos” (Giunta, 2022, p. 35).

reconhecendo o inestimável valor artístico das obras do chamado barroco mineiro, Flusser assevera que essa questão é muito mais terminológica do que relacionada com a sua qualidade artística propriamente dita (Cf. Duarte, 2012, p. 252). Dessa forma, as obras de arte, os fenômenos culturais e os acontecimentos históricos dos países periféricos só podem ser devidamente compreendidos desde que não sejam lidos a partir de categorias da história Ocidental, embora comumente sejam lidos assim.

Em função do fato de que uma das características da pseudo-história é deturpar a apreensão de fenômenos estéticos oriundos de países periféricos, a partir de um uso inadequado das terminologias da história ocidental, Flusser (1998, p. 84) afirma que “o engajamento em história sempre tem sido no Brasil acompanhado de perda de identidade”. Ou seja, os países não ocidentais passam a fazer parte da pretensa história universal a partir de uma descaracterização da sua própria cultura. Isso aponta para uma das características do colonialismo, que é, segundo Frantz Fanon (1968, p. 254), a despersonalização dos povos colonizados, ao se atribuir a eles uma identidade que a princípio não lhes dizia respeito, provocando uma ruptura com as suas identificações originais. Assim, eles vêm-se reduzidos a um conjunto de indivíduos que só encontram a sua razão de ser na presença dos colonizadores (ibidem). Nesse sentido, o que Flusser (1998, p. 50) chama de “centros irradiadores de influência” (Europa e Estados Unidos) também funciona como centros organizadores de identidades e de subjetividades.

Ser europeu tornou-se parâmetro para a construção de narrativas e identidades, de modo que elas são construídas na medida em que se afastam ou se aproximam das características do parâmetro europeu (Cf. Mignolo, 2008, p. 289). “Por exemplo, não havia índios

nos continentes americanos até a chegada dos espanhóis; e não havia negros até o começo do comércio massivo de escravos no Atlântico” (ibidem). Mas, por mais problemática que seja a origem dessas categorias, isso não significa que essas identidades (“negro”, “índio”...) devam ser simplesmente abandonadas, como indica o intelectual e ativista aymara Fausto Reinaga ao afirmar: “Eu não sou um índio, sou um aymara. Mas você me fez um índio e como índio lutarei pela libertação” (Mignolo, 2008, p. 290).

Esse uso de terminologias importadas dá a ver que a pseudo-história se estrutura na tentativa de viver no sul global os acontecimentos dos chamados países históricos que chegam até os países “não-históricos” via meios de comunicação (isso ficará mais claro na discussão sobre o conceito de defasagem que será apresentado a seguir). Ou seja, essa cultura histórica defasada visa a traduzir o comunicado para o mundo vivido, desconsiderando que mensagens comunicadas não são vivenciáveis (Flusser, 1998, p. 85). Para exemplificar, citando Wittgenstein, Flusser afirma “ser possível comunicar pelo telefone a notícia de que tenho sarampo, mas ser impossível comunicar sarampo pelo telefone.” (ibidem).

Em função disso, o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, a partir das quais ideologias estrangeiras são importadas para o sul global, desempenha um papel decisivo nessas novas roupagens do colonialismo. De acordo com Flusser (Cf. 1998, p. 79), todas as ideologias importadas são historicizantes. “Os jornais e demais meios de comunicação têm fontes históricas e transmitem acontecimentos históricos; as influências econômicas, políticas e culturais provêm da história” (ibidem). Além disso, os meios de comunicação, em função da sua pretensão de eliminar distâncias, reforçam a ideia de um tempo mundialmente unificado de acordo

com o qual a África e a América do Sul estão sendo fragmentadas anacronicamente (Cf. Flusser, 2002, p. 83).

Desse modo, a “pseudo-história” tenta adequar a cultura “não-histórica” ao espírito do tempo alheio, por ser composta de categorias estrangeiras que são empregadas no Brasil muitos anos depois de se nomearem acontecimentos históricos no seu país de origem. Retomando o exemplo já citado, Bernini, expoente do barroco italiano, nasceu 140 anos antes de Aleijadinho, expoente do barroco mineiro (Cf. Flusser, 1998, p. 81). Ou seja, as fases históricas aparecem com atraso no contexto brasileiro (Flusser, 1998, p. 82).

A maneira com que a Europa e os Estados Unidos se colocam como parâmetros da história e como “o presente do mundo” culmina com a invenção de que há “países atrasados”, ideia que ignora o fato de que “todas as fases atualmente vigentes se coimplicam” (Flusser, 2011b, p. 184) porque os países ditos subdesenvolvidos são condição de existência para os países ditos desenvolvidos e vice-versa. Marx talvez tenha sido um dos primeiros autores a teorizar sobre isso, a partir do conceito de “acumulação primitiva”, que explica de que forma o saque das Américas e da África foi uma condição para o desenvolvimento do capitalismo. De acordo com ele, para o modo de produção capitalista começar o seu ciclo de produção, é necessário que haja uma primeira acumulação de capital que se deu à custa da redescoberta das terras na América, do extermínio e do sorrateamento da população nativa, do saqueio das Índias e da transformação da África numa reserva para caça comercial (Marx, 2013 p. 821) (O Capital, I, Cap XXIV, seção 6). Em função disso, Marx localiza o início do capitalismo no século XVI (Marx, 2013, p. 223) (O Capital, I, Cap IV, seção 1), mesmo período em que os europeus chegaram às Américas. Os estudos descoloniais, por

sua vez, abordam tal questão demonstrando que o colonialismo é o lado oculto da modernidade (Cf. Mignolo, 2017).

Sob esse prisma, o colonialismo e o capitalismo que decorre dele podem ser lidos como um sistema que produz o subdesenvolvimento da África e da América Latina (Rodney, 2022, p. 233). Isso impede – a não ser que haja uma redistribuição de riquezas – que os países considerados atrasados alcancem o nível de desenvolvimento econômico dos países europeus, embora pareça haver implicitamente essa expectativa quando se faz uma comparação entre países considerados atrasados e “não atrasados”. Em função disso, o subdesenvolvimento não é a ausência de desenvolvimento, porque todos os povos se desenvolveram de uma forma ou de outra, o que está por trás da ideia de subdesenvolvimento é, portanto, essa comparação (Cf. Rodney, 2022, pp. 42-43).

Além do desenvolvimento das tecnologias de comunicação, considerando-se que a cultura pseudo-histórica é “feita por burgueses alienados e para burgueses alienados” (Flusser, 1998, p. 145), a “burguesia subdesenvolvida”, usando a expressão de Fanon (1968, p. 125), também desempenha um papel decisivo no colonialismo atual. A expressão de Fanon desvela a dimensão de uma *colonização interna*, que se dá a partir da atuação de representantes dos interesses das metrópoles nos países colonizados (voltaremos a esse ponto na discussão sobre a “defasagem”). Então, apesar de as inovações no âmbito da comunicação possibilitarem que o colonialismo continuasse acontecendo de maneira remota, dispensando um fluxo de colonizadores rumo ao território dos colonizados, a presença de representantes dos interesses eurocêntricos no sul global é fundamental para que o colonialismo continuasse se perpetuando.

De acordo com Flusser, a burguesia subdesenvolvida e os setores mais intelectualizados da sociedade brasileira compactuam com a cultura pseudo-histórica, apostando na tentativa de “enquadrar na humanidade histórica a humanidade não-histórica” (Flusser, 1998, p. 35). Com isso ela atua em defesa da “tendência historicizante”, ou seja, de uma tendência à ocidentalização de países originalmente não ocidentais, o que é a continuação do projeto colonial. A corrida da burguesia em direção ao progresso é explicada, entre outros motivos, pela possibilidade de o progresso técnico ser uma solução para o problema da miséria que caracteriza os países chamados subdesenvolvidos (Flusser, 1998, p. 35).

No entanto, há também movimentos de contracultura que se opõem aos interesses dessa burguesia, por exemplo o movimento negro, que, nos termos de Flusser, atua a fim de depor a faixa histórica (Flusser, 1998, p. 35). Nesse contexto, Flusser também assume um posicionamento, afirmando que, “infelizmente, a burguesia escolheu [...] o método da penetração da história [...]. Não sabem estes burgueses que o Brasil concede a tal liberdade terreno inacreditavelmente amplo se comparado com os países históricos” (Flusser, 1998, pp. 79-80). Desse modo, Flusser compactua com os movimentos de contracultura, afirmando que o dito Primeiro Mundo não é exemplo a ser seguido, mas a ser evitado (Cf. Flusser, 2011b, p. 184) e relacionando a não-história a uma potência de liberdade (Cf. Flusser, 1998, p. 80). Portanto Flusser, propõe que recusemos todo engajamento histórico (Cf. Flusser, 2011b, p. 189).

Considerando-se o caráter defasado da história nos países ditos subdesenvolvidos, o nível cultural que rompe a cultura pseudo-histórica é aquele no qual se manifesta um “novo homem” (Flusser, 1998, p. 151). Grosso modo, “novo homem” é uma ideia que designa o

ser humano pós-revolução. No pensamento flusseriano, a cultura terceiro-mundista, a brasileira em especial, é propícia para o surgimento desse novo ser humano, por oferecer um modo de estar no mundo que resiste à cultura ocidental e que pode estar além da sociedade dos aparelhos. Isso fica sugerido logo no subtítulo do seu livro: *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem*. Nessa perspectiva, ser brasileiro pode significar ser um sujeito que consegue sintetizar tendências históricas e não históricas para alcançar uma síntese criativa. Pode, em outros termos, significar que no Brasil está surgindo um ser humano que supera a história e se transforma em um lugar no qual a história é criativamente absorvida (Cf. Flusser, 1998, p. 54).

O “novo homem” (o povo brasileiro) se opõe ao “velho homem”, que seria o europeu (Cf. Hussak, 2023, p. 157). Nesse contexto, é importante observar que uma das características do “velho homem” é a de pertencer à história (Cf. Duarte, 2012, p. 97). Por isso, considerando-se que a pós-história é uma consequência da história, a sociedade brasileira (novo ser humano) não só se opõe à sociedade europeia (velho ser humano) mas também se distingue do sujeito da pós-história, o funcionário, embora compartilhe do caráter lúdico do *homo ludens*. Nas palavras de Flusser:

está surgindo no Brasil um autêntico, espontâneo, não-deliberado *homo ludens*. Um homem que trocou a realidade social e econômica por outra, igualmente real, mas de estrutura e de vivência inteiramente diferente. Que significa “novo” homem senão homem que vive em realidade diferente do “velho”? Um homem não mais condicionado pela economia, para falarmos marxisticamente. Um homem para o qual arte é melhor

que verdade, para falarmos nietzscheaneamente [...]. É um dos sentidos da afirmação de que no Brasil está surgindo um novo homem. (Flusser, 1998, p. 101)

O novo ser humano não pertence à sociedade dos aparelhos, embora também seja, como o *homo ludens*, sujeito de uma sociedade emancipada. Flusser (Cf. 1998, p. 101) também fala da vocação do povo brasileiro para encarnar o *homo ludens*. Então, ele não só admite a possibilidade de estar surgindo um “novo ser humano” no Brasil, como também enfatiza o caráter lúdico da sociedade brasileira.

o novo homem é um *homo ludens* [...]. O seu *homo ludens* está sempre a preferir a estratégia “três”. Na estratégia um, joga-se para ganhar arriscando derrota: é o jogo do norte-americano e, ainda, de algum europeu. Na estratégia dois, joga-se para não perder, diminuindo os riscos tanto de derrota quanto de vitória [...]. Na estratégia três, no entanto, joga-se para mudar o jogo. (Bernardo, 1998, p. 28)

A partir do que foi dito até aqui, é possível constatar que “história” é um termo polissêmico. História pode designar tanto narrativa quanto vivência, tanto palavras “estagnadas” no papel quanto um campo de disputa em que os países colonizadores reivindicam para si “a propriedade privada da história”, ao passo que os povos colonizados lutam pelo direito à memória e ao acesso ao seu próprio passado.

A elaboração de Flusser acerca da história foi feita a partir da sua leitura de Hegel, Nietzsche e Benjamin. No sentido de que, conforme já dito, por um lado, para Hegel, a história é res gestas (Hegel, 1995, p. 58), ou seja, a história é um conjunto de conquistas; por outro lado,

para Benjamin (Cf. 2013, p. 14) a história é um conjunto de catástrofes. E para Flusser, a história é um conjunto de conquistas que diz respeito a apenas uma parte do globo. A outra parte, a “não-histórica”, refere-se a esse conjunto de catástrofes que é desconsiderado na narração historiográfica hegemônica.

Além disso, para Flusser, assim como para Nietzsche, a liberdade está associada à não-história. Como já dito, Nietzsche afirma que anistória é tão importante quanto a história, destacando o caráter necessário da não-história e denunciando os excessos da cultura histórica, o que está em uma consonância com a abordagem de Flusser. Por sua vez, Flusser afirma que a estrutura não-histórica é tudo, menos primitiva (Flusser, 1998, p. 90). Então, embora a categoria não-histórica seja proveniente do pensamento hegeliano e seja adotada por Flusser e Nietzsche, ela tem um tom pejorativo em Hegel, diferentemente da acepção que ela adquire para esses outros dois filósofos, para quem a não-história é associada à liberdade. Desse modo, os termos de Hegel adquirem uma conotação própria na argumentação de Flusser, que mantém a terminologia hegeliana, só que subvertendo-a.

Apesar dessa polissemia do termo “história”, na medida em que Flusser faz corresponder a história à escrita alfabética, ao progresso, à industrialização e à cultura ocidental, o filósofo não parece trabalhar com o *lato sensu* da história. Com isso, é difícil conceber a história para além da historiografia a partir da filosofia flusseriana. Mais difícil ainda seria conceber o que seria uma “não-história” considerando a história para além da historiografia. Quer dizer, é compreensível o uso da expressão “países não-históricos” a fim de denunciar que os povos “com história” sabiam escrever a dos povos que não a tinham. (Cf. Mignolo, 2003, p. 23). Ou seja, a historiografia desses “países não-

históricos” foi feita pelos “povos históricos” e seus representantes e, por isso, é inautêntica. Mas não é cabível pensar que “povos não-históricos” são povos sem história, se a história é considerada em um sentido amplo.

No entanto, na nossa interpretação, Flusser utiliza essas expressões para criticar a cultura ocidental, a modernidade europeia, o historicismo hegeliano e a dominação colonial que é consequência desses fatores. Os termos “países não-históricos” e “povos não-históricos”, tal como aparecem na argumentação flusseriana, designam os países colonizados, também chamados de “países subdesenvolvidos”, “países periféricos”, “Terceiro Mundo”, etc. Em todo caso, a terminologia flusseriana nos parece inadequada, não só pela carga negativa que ela adquiriu no pensamento de Hegel, mas também pela falta de uma definição precisa do que significa ser não-histórico. Mesmo supondo que a “não-historicidade” flusseriana seja tributária do sentido nietzscheano – a não-história como a arte de esquecer (Nietzsche, 2005, p. 173) –, Flusser não explicitou em qual acepção ele emprega essa terminologia. Mas, acreditamos que tal terminologia deve ser interpretada como uma espécie de idiossincrasia do Flusser, visto que a sua substituição por outra implicaria isolar a sua discussão centralizada no Brasil do seu esquema filosófico mais amplo.

O tom elogioso que Flusser confere à não-história se explica, porque a história aponta para a sociedade dos aparelhos, uma vez que, embora o aparelho seja associado à pós-história, ele é uma tendência da própria história. E a sociedade dos aparelhos, em uma das suas acepções, é uma distopia decorrente do progresso técnico. Na outra acepção, a sociedade dos aparelhos só é utópica desde que esses aparelhos sejam burlados. Quer dizer, em nenhuma hipótese uma

sociedade com os aparelhos em perfeito funcionamento é utópica. Desse modo, ser não-histórico representa uma forma de estar no mundo que se distingue da sociedade distópica que se instaurou nos países do dito Primeiro Mundo e da qual os campos de concentração são um dos principais sintomas. Isso vai ao encontro da ideia de que os países centrais não são exemplos a serem seguidos, mas a serem evitados.

A relação entre não-história e liberdade é análoga à associação entre a pós-história, enquanto consequência da história, e a sociedade dos aparelhos, ou seja, a pós-história mostra a falência de uma certa concepção de história. Isso também se faz notar a partir da diferença entre o novo ser humano e o funcionário. O novo ser humano é o sujeito pós-revolucionário que Flusser vislumbra estar surgindo no Brasil. Ele é capaz de sintetizar aspectos históricos e não-históricos a partir da assimilação criativa da cultura euro-estadunidense somada à cultura brasileira que precede e escapa a esse contato, uma vez que o Brasil é mais que uma abstração colonial. O funcionário, por sua vez, é o indivíduo da pós-história em uma das suas vertentes que tem a sua humanidade mitigada, ou mesmo arruinada pelo aparelho. No entanto, fazendo essa diferença vacilar, Flusser admite que a não-história e a pós-história podem ser coincidentes em função da presença dos meios de comunicação de massa nos “países não-históricos”.

Nesse contexto, as tecnologias de comunicação desempenham um papel decisivo devido não só à ligação entre a teoria da história e os suportes da linguagem (imagem, escrita etc), mas também às novas roupagens do colonialismo. Em função da atuação dos meios de comunicação de massa, a colonização hoje em dia não depende da presença do colonizador no território do colonizado. Isso se explica

porque essas novas tecnologias de comunicação, enquanto veículos de divulgação de “discursos importados”, atuam em favor da construção de uma cultura pseudo-histórica, ou seja, uma cultura histórica defasada, sintomática da tendência historicizante que visa, em vão a traduzir os comunicados provenientes dos países centrais para a vivência dos países periféricos. Nesse sentido, a pseudo-história diz respeito “ao z do termo Brasil”, utilizando a expressão de Mário de Andrade (Cf. 2019, p. 70), ou seja, ela diz respeito a uma narrativa histórica demasiadamente contaminada por estrangeirismos que encobrem o vernáculo brasileiro.

A tirania dos canais de informação é também responsável por sustentar um tempo mundialmente unificado, que fragmenta os países da África e a América Latina anacronicamente, de modo que esses países sejam equivocadamente considerados “atrasados” em relação aos países da Europa e da América anglo-saxônica. Desse modo, se, na modernidade, a história universal, ou seja, a macronarrativa historiográfica associada à colonização, era responsável por delimitar a diferença entre países centrais e países periféricos, estabelecendo a Europa como centro do mundo, na contemporaneidade, a manutenção da posição periférica que os países do sul global ocupam se deve, em grande parte, ao *modus operandi* dos meios de comunicação de massa.

Por último, é um desafio para quem se dedica à obra de Vilém Flusser o entendimento de como a sua teoria centrada no Brasil se relaciona com a sua discussão sobre a imagem e os demais códigos fundantes. Neste texto, acreditamos ter demonstrado que essa relação perpassa a sua abordagem da história, apesar de o enfoque brasilianista do autor ser diferente da apresentação feita por ele nos

seus livros sobre a filosofia dos *media*, tais quais *Filosofia da caixa preta*, *Universo das imagens técnicas* e *Pós-história*.

2.2 Considerações sobre a *Fenomenologia do brasileiro*

O bom samba não tem lugar nem hora, o coração de
fora samba sem querer.

(Chico Buarque)

Além da sua expressiva produção de textos avulsos, como cartas e artigos, a obra bibliográfica sobre o Brasil do período de Vilém Flusser no país é composta por dois livros, *Bodenlos: uma autobiografia filosófica* e *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem*. Ambos foram escritos em 1972, ano em que Flusser retorna à Europa, e publicados postumamente no final dos anos 1990. Esses livros, relativos à fase brasilianista de Flusser, destacam-se no contexto amplo da sua obra, cujo tema mais recorrente é a filosofia da comunicação. No entanto, conforme já dito, a exemplo da filosofia da história, existem pontos de convergência entre essas abordagens. Flusser reconhece isso, afirmando que “a teoria da comunicação é indispensável para a captação de muitos fenômenos culturais brasileiros” (Flusser, 1998, p. 133).

Um outro ponto relevante da atuação de Vilém Flusser no Brasil é a sua participação na XII Bienal de São Paulo, de 1973, como membro do secretariado técnico. A proposta de Flusser era “a transformação da Bienal em um laboratório estético mundial” (Flusser, 1972b) e a

substituição do museu por laboratório aberto (Flusser, 1972a). “O termo ‘laboratório’ vinha sendo aplicado, desde ao menos o início da década anterior, aos museus de arte moderna e contemporânea que se abriram às experiências mais atuais” (Zanini, 2018, p. 262). Nessa edição da Bienal, que tinha “Arte e Comunicação” como um dos seus temas principais, se “integravam obras com uso da fotografia e audiovisuais, como filmes super-8 e diapositivos” (Zanini, 2018, p. 263). Lembrando que nesse período a videoarte estava em voga, sendo que “as primeiras experiências do vídeo de artista no Brasil ocorrem entre os anos 1969 e 1973” (Zanini, 2018, p. 241). E a fotografia também estava em destaque nessa edição da Bienal por ser “a marca característica de uma arte que se apoia no conceito em detrimento de sua própria materialidade” (Farias, 2001, p. 167). O que está em consonância com um dos temas da predileção de Flusser, que é a discussão sobre as imagens técnicas.

Entre esses aspectos da experiência de Flusser no Brasil, interessa-nos investigar a sua contribuição para a crítica descolonial, a partir de uma leitura da *Fenomenologia do brasileiro*. A nossa hipótese é a de que as discussões apresentadas no livro poderiam se somar à crítica descolonial. Apesar de Flusser, até então, não ser comumente citado nessa discussão. E apesar de, até onde conseguimos identificar, não haver menções explícitas a essa ideia sua na obra, com exceção de uma carta ao autor de *Crítica da razão tupiniquim*, Roberto Gomes (Flusser, 1980), em que Flusser usa a expressão “ideologia descolonizadora”, porém de forma descontextualizada.

Por causa disso, é mais profícuo utilizar o arcabouço teórico descolonial para interpretar Flusser, verificando os aspectos não só de convergência, mas também de divergência com a crítica ao

colonialismo, do que afirmar que ele é um autor descolonial. Tendo isso em vista, apresentaremos esse livro estabelecendo uma relação entre as teses flusserianas e os autores relacionados aos estudos descoloniais, entre os quais Frantz Fanon, Gloria Anzaldúa, Beatriz Nascimento, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez e Walter Mignolo, com o intuito de buscar elementos para interpretar o pensamento flusseriano.

Flusser (Cf. 1998, p. 34) inicia a *Fenomenologia do brasileiro* afirmando que o objetivo desse ensaio é apresentar um ponto de vista acerca do embate cultural entre o Brasil e os países do norte global. Como conclusão, de acordo com o diagnóstico flusseriano, a comunidade europeia e a norte-americana estão ligadas, enquanto a comunidade sul-americana está isolada, “foi expulsa da comunhão” (Flusser, 1998, p. 165), o que o leva a afirmar que “o brasileiro é filho recusado da Europa” (Flusser, 1998, p. 46). Na interpretação de Rodrigo Duarte (Cf. 2024, pp. 101-102), uma das preocupações centrais de Flusser na *Fenomenologia do brasileiro* é afirmar a peculiaridade da cultura brasileira em relação ao exterior.

Nos nove capítulos que compõem esse livro, são enfocados temas como a situação dos imigrantes, o ambiente natural do país e a ânsia da burguesia brasileira por emular o que se consideram as vantagens dos “países desenvolvidos”, o que Flusser chama de “defasagem”. A alienação a que os brasileiros se submetem também é tematizada nesse livro, contexto no qual Flusser questiona a possibilidade de o marxismo ser ou não aplicável aqui (Cf. Flusser, 1998, p. 110), estabelecendo distinções entre o proletariado brasileiro e o europeu ou o norte americano (Cf. Flusser, 1998, p. 97). A partir dessa discussão, Flusser afirma que a alienação pode ser a chave de compreensão da “verdadeira essência brasileira” (Flusser, 1998, p. 112).

Na *Fenomenologia do brasileiro*, Flusser também discute aspectos da cultura brasileira, enfatizando o seu caráter lúdico, a exemplo do futebol e do carnaval, contexto no qual ele faz uma afirmação de inspiração husserliana: “o carnaval põe o resto do ano entre parêntesis” (Flusser, 1998, p. 102). Por fim, a miséria material no país e suas possíveis soluções, além da língua portuguesa tal como praticada no Brasil também são temas desse livro.

2.2.1 O estrangeiro na “terra do futuro”

A imigração é um tema central na *Fenomenologia do brasileiro*, razão pela qual a leitura flusseriana do Brasil exerce um papel central na sua filosofia do exílio (Seligmann-Silva, 2010, p. 12). Flusser afirma que não é possível compreender nem a história, nem a atualidade sem a compreensão da imigração (Flusser, 1998, p. 40). O conceito de desenraizamento é fundamental para tal compreensão.

Como afirma Rodrigo Petronio (2021), o desenraizamento é um movimento investigativo utilizado por Flusser para entender a constituição existencial do humano no século XX, da qual ele faz parte. O desenraizado “é aquele que aprende outras línguas e vivencia outras culturas sem estabelecer nenhuma delas como solo fundante de sua existência” (Oliveira, 2015, p. 151). A associação entre o desenraizamento e um certo tipo de plurilinguismo parece estar presente em um poema¹⁷ manuscrito encontrado na última página do

¹⁷ Essa referência é uma contribuição da pesquisa de Alice Zanon.

texto datilografado *Da tradução: alguns problemas*¹⁸ que se encontra no arquivo pessoal do Flusser:

“I go” para “vou”
Pelo mundo que não sou
I go an englishman
Se vou, vou verde, amarelo
God save the queen
Azul, vermelho e branco não sou.
I vou, não é eu, não sou I
Quem vai é vou se o indo vai?
Eu go vou I
Goes I e não eu
Desculpe, eu vou, but sometimes I go
Ich, eu I, moi
Avec beaucoup de plaisir
Encantado, charmed
Entschuldigen Sie
Grau, teurer Freund, ist alle Theorie
Und Grün des Lebens goldner Baum
what!? como!? quoi!?
NICHTS

A condição de imigrante, de exilado, de nômade ou de viajante relaciona-se com a tarefa do tradutor (Cf. Bernardo, 1998, p. 13). Para Flusser, a tradução é menos uma tarefa e mais uma característica da sua condição existencial (ibidem). Flusser (*Apud* Bernardo, 1998, p. 13) diz sentir-se “abrigado por pelo menos quatro línguas” e “quem fala várias línguas vive em vários mundos” (Flusser, 1998, p. 158). No poema

¹⁸ Devido a problemas relativos aos direitos autorais do Flusser, esse arquivo não está mais disponível online, sendo considerado inédito.

supracitado, o uso dos idiomas inglês, francês, alemão e português, somado à menção às cores da bandeira brasileira e da bandeira estadunidense e francesa, parece refletir a busca ou a ausência de uma referência característica do desenraizamento (Cf. Oliveira, 2015, p. 151). O “desenraizamento”, para Flusser, é um sinônimo de “Bodenlosigkeit” (situação de quem “perdeu o chão”), o que remete ao título da sua autobiografia filosófica.

Se o assunto é o plurilinguismo enquanto artifício poético decorrente da condição do desenraizamento, é impossível deixar de lembrar os álbuns *Caetano Veloso* (1971) e *Transa* (1972), peças icônicas da Música Popular Brasileira (MPB) feitos por Caetano durante o exílio em Londres, consequência da perseguição sofrida por ele durante a ditadura militar. Há vários fatos interessantes a respeito desses dois álbuns. Só para não se deixar de mencionar, o lado B do primeiro álbum abre com a faixa *If You Hold a Stone*, que homenageia a obra *Pedra e ar* (1966) de Lygia Clark (Wisnik, 2005, p. 77). Além disso, o primeiro registro de reggae propriamente dito na história da MPB aconteceu na gravação da segunda faixa de *Transa* faixa *Nine out of Ten* (Brito, 2015, p. 49), etc. Concomitantemente, Gilberto Gil, que também se exilou em Londres, produz o seu *Gilberto Gil* (1971) e o *Expresso 2222* (1972), que marca o retorno do artista para o Brasil. Mesmo depois do exílio, naturalmente essa experiência continuou reverberando na produção desses artistas, o que se torna evidente, por exemplo, considerando-se o álbum *O estrangeiro* (1989) de Caetano Veloso e *Nightingale* (1979) de Gilberto Gil que contém canções em que o inglês e o português se encontram “misturados”.

O desenraizamento, no entanto, pode estar menos associado a uma dimensão geográfica e mais associada à privação, tributária da

dominação colonial, do conhecimento da sua própria origem, o que Flusser considera. Nas palavras dele:

o desenraizamento é nitidamente constatável também nessas pessoas [referindo-se ao proletariado brasileiro]. São, no fundo, homens perdidos, que não se encontraram nem enquanto indivíduos, nem muito menos enquanto grupo, e que buscam identidade [...] uma densa névoa de ideologias europeias dificulta ainda mais o encontro consigo mesmo. (Flusser, 1998, p. 42)

Ao tentar se integrar na sociedade brasileira, Flusser, enquanto imigrante, pode percebê-la desenraizada, porque “o brasileiro não é indígena, mas, antes, um europeu decadente.” (Cf. Bernardo, 1998, p. 22). Os brasileiros “não tomaram posse nem da sua terra nem de si mesmos, mas flutuam, tomados de um atordoamento secular chamado saudade”, nas suas imensas planícies, quais destroços nas ondas” (Flusser, 1998, p. 43). O desenraizamento é, assim, sobretudo uma condição existencial, o que também é dito implicitamente na seguinte passagem:

Estrangeiro (e estranho) é quem afirma seu próprio ser no mundo que o cerca. Assim, dá sentido ao mundo, e de certa maneira o domina. Mas o domina tragicamente: não se integra. [...]. Eu sou estrangeiro na França. O homem é estrangeiro no mundo. (Flusser, 2011a, p. 52)

A respeito do desenraizamento ir além de uma situação geográfica, Abdias do Nascimento, referindo-se a si enquanto alguém

que descende da diáspora, que é uma imigração forçada, afirma já ter nascido no exílio:

Nascido no exílio me disseram um dia:
– Este é o teu país
Olhei em torno
e não me reconheci nas coisas que me rodeavam
Deverei também cantar o Brasil? (Nascimento, 1983, p. 89)

Abdias do Nascimento apresenta uma outra acepção de exílio de acordo com a qual um brasileiro no Brasil pode se sentir como um apátrida, em especial quando se trata de um sujeito racializado. Intelectuais ameríndios também estão em uma posição fronteira, não por terem se deslocado, mas porque “o mundo se moveu em sua direção” (Mignolo, 2003, p. 107). A opressão em seu país de nascimento é, assim, um fator crucial nas discussões raciais (ibidem) e o exílio significa algo diferente em cada caso (Woodhull, 1993, p. 89 *apud* Mignolo, 2003, p. 107).

Nesse contexto, vale lembrar o conceito de “consciência mestiça”, criado por Gloria Anzaldúa para pensar o caráter híbrido do pensamento a partir das fronteiras. No seu poema intitulado *Una lucha de fronteras / A Struggle of Borders* ela afirma:

Because I, a mestiza,
Continually walk out of one culture
And into another,
Because I am in all cultures at the same time,
Alma entre dos mundos, tres, cuatro,
Me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteadada por todas las voces que me hablan
simultáneamente. (Anzaldúa, 1994, p. 426)

Mais uma vez notamos o uso de mais de um idioma como um recurso poético e também político. Esse recurso diz respeito a um eu lírico que vive em mais de um universo cultural, ou que está em todas as culturas ao mesmo tempo, conforme versa Anzaldúa. Desse modo, a consciência mestiça vai ao encontro da noção de desenraizamento na medida em que é resultante da transferência cultural de um grupo para outro e tem o plurilinguismo como uma das suas consequências.

Retomando a discussão sobre a imigração, esse tema suscita muitas comparações entre a *Fenomenologia do brasileiro* e *Brasil: um país do futuro* (Cf. Seligmann-Silva, 2010, p. 17). O livro de Stefan Zweig “diz menos sobre o Brasil do que sobre as esperas e expectativas do autor exilado” (Philipson, 2022, p. 88), razão pela qual

Talvez seja possível entender como o Brasil possa ter parecido no interior da estrutura do desejo e das destinações, um país “do futuro”, livre de preconceitos, a um imigrante europeu judeu que escapava das câmeras de gás. Mas é preciso ver aqui também aquele paradoxismo de que todo europeu, mesmo o judeu, no Brasil, está inserido no lado do poder do colonialismo. (ibidem)

Ambos os autores em discussão escreveram esses livros sobre o Brasil na condição de judeus exilados no País durante a Segunda Guerra, por isso as coincidências entre Stefan Zweig e Flusser devem-se mais à vivência, comum a ambos, de perseguidos na Europa e a uma necessidade de “reencantar o mundo”, do que à visão mais aguda do imigrante com seu ponto de vista distanciado (Cf. Seligmann-Silva, 2010, p. 17). Isso se opõe ao que Flusser propunha, já que ele toma como objetivo da *Fenomenologia do brasileiro* a tentativa de

apresentar uma “perspectiva distanciada” em relação às questões brasileiras.

Nas palavras de Flusser: “Distanciar-se da situação e projetar num ponto de vista um mapa sobre ela, esta é a meta aqui perseguida” (Flusser, 1998, p. 33). “O resultado será uma imagem do brasileiro do ponto de vista de um imigrante da Europa.” (Flusser, 1998, p. 37). Em todo caso, mesmo considerando que talvez a sua tentativa de apresentar um ponto de vista “distanciado” não tenha sido bem sucedida, localizar a sua posição na sociedade ao proferir um discurso é um gesto político que se opõe a uma “filosofia não situada”, que é aquela que se pretende universal.

Além disso, na *Fenomenologia do brasileiro*, há uma menção explícita à ideia do Brasil como um país do futuro. Flusser, afirma

O Brasil é chamado em toda parte de ‘país do futuro’. Tal lugar comum é interpretado, aqui e fora, apenas no seu significado histórico – por exemplo, como país que tende a transformar-se em grande potência [econômica]. Sob tal leitura, a sentença é provavelmente falsa. Mas pode ser lida também existencialmente [...] aí o Brasil passa a ser, não apenas país do seu próprio futuro, mas do futuro da humanidade. (Flusser, 1998, p. 115)

Com isso, Flusser propõe que a ideia do Brasil enquanto país do futuro seja lida não pelo viés histórico, mas sim pelo viés existencial. A partir dessa mudança de perspectiva, o Brasil tornar-se-ia “o futuro da humanidade”, ou seja, o Brasil viria a ser um modelo para os demais países do mundo. Isso está relacionado à já mencionada expectativa flusseriana de que aqui estaria surgindo um “novo ser humano”, que é

uma forma de estar no mundo que serviria de modelo em relação à maneira ocidental.

No entanto, esse “epíteto” atribuído ao Brasil é controverso porque

Na escala temporal que mede a modernização e o atraso, o Brasil é encarado como o futuro do mundo ou como o país que está apenas tentando repetir, ainda sem sucesso, o passado alheio, como se estivesse num trilho do tempo, separando-se de seu próprio passado, ao mesmo tempo em que vai seguindo o curso de países ou regiões do mundo que estão no mesmo trilho, só que muitos anos na frente. (Almino, 2021, p. 1019)

De acordo com Almino, existem pelo menos duas posições possíveis em relação à ideia de que o Brasil seja o país do futuro. De acordo com uma dessas posições, a expectativa é a de que a modernização do Brasil faria dele uma espécie de exemplo para os demais países e, por isso, ele seria “o futuro do mundo”. Para a outra posição, o desenvolvimento do Brasil ocorre na medida em que o país se abre para as relações internacionais e isso faria com que ele estivesse fadado a repetir o passado alheio à custa da descaracterização da sua “verdadeira cultura”. Ou seja, nesse caso, a modernização é associada a uma descaracterização de traços culturais próprios.

Em uma interpretação possível, a posição de Flusser parece conter elementos de ambas as posições porque, ao mesmo tempo em que ele aposta na possibilidade de o Brasil se tornar um exemplo para os demais países, ele também problematiza “a descaracterização da cultura brasileira” em função de um ideal de progresso. Para Flusser

(1998, p. 125), o Brasil vivenciou o progresso histórico como “infiltração de influência a ser assimilada”. Ou seja, o progresso tem a ver com um tipo de aculturação, o que vai ao encontro da ideia de que o desenvolvimento é apenas um outro nome para inserção global dependente (Cf. Safatle, 2023, p. 18).

Nesse contexto, Flusser afirma que “o Brasil é tudo menos primitivo” (Flusser, 1998, p. 124). Negar que o Brasil seja primitivo é refutar a escala temporal que sugere que somente nos países considerados desenvolvidos o presente estado de coisas interessa (Santos, 2003, p. 73) e que, nesse caso, o Brasil e os demais países periféricos estariam atrasados, como se eles se situassem em um tempo anterior ao tempo presente (Mignolo, 2003, p. 23). Em outras palavras, o primitivo é como se fosse um “ser anterior que vive ao mesmo tempo”, ou seja, o primitivismo tem a ver com uma projeção do passado da Europa presentificado por povos não europeus. Se consideramos que o primitivismo é uma categoria europeia para um outro, categoria essa usada para distinguir sociedades europeias das outras sociedades supostamente atrasadas ou “menos civilizadas”, então refutar que países como o Brasil sejam primitivos é também refutar uma visão etapista da história, que sugere uma hierarquia.

Em todo caso, ambas as posições em discussão implicam

dois riscos contraditórios: o de o Brasil não comparecer a tempo a seu próprio destino, por não modernizar-se e, por essa razão, não alcançar os que estão à sua frente, ou, ao contrário, de descaracterizar-se, deixar de ser Brasil, justamente por abrir-se a outros, como se fosse possível deixar de ser ele mesmo [...]. (Almino, 2021, p. 1019)

Além disso, ambas as posições têm como chão comum a concepção de que o tempo é linear: “tanto na ideia da ruptura definitiva com a tradição – a ideia da revolução, quanto na de resgate da verdadeira tradição – existe a imagem de um tempo uniforme e se concebe uma espécie de espírito do passado, imutável e indivisível” (ibidem). Em função disso, é possível pensar que a ideia do Brasil enquanto país do futuro é tributária do hegelianismo, uma vez que, como já dito, Hegel afirmou que a América é a terra do futuro (Cf. Hegel, 1995, p. 79) a fim de sustentar que o continente americano é, em certo sentido, não-histórico, porque a história só diz respeito ao passado e ao presente e não ao futuro (ibidem). O “espírito do passado” concebido dessa forma dificulta a compreensão da simultaneidade de elementos associados ao passado arcaico e ao futuro moderno em um mesmo ponto do espaço-tempo, sendo que é possível pensar que no Brasil o mais arcaico e o moderno coincidem, um persistindo no outro, como uma interrogação (Schwarcz; Starling, 2015, p. 19).

2.2.2 Turistas ou imperialistas?

Flusser delinea uma discussão estética acerca das paisagens brasileiras a partir de uma comparação entre a postura dos europeus e a dos brasileiros em relação ao seu ambiente natural (Cf. Flusser, 1998, p. 64). Ele também compara a diferença da postura dos nativos e dos turistas diante de um mesmo lugar a fim de pensar o problema da exploração turística (Cf. Flusser, 1998, p. 62). Nesse contexto, Flusser articula o turismo ao imperialismo afirmando que “imperialistas são sempre uma espécie de turistas e turistas uma espécie de imperialistas” (Flusser, 1998, p. 66). Ele é crítico aos “preconceitos turísticos”, que aparecem sob a fórmula da “tropicalidade” associada a

uma ideia de paraíso, inocência e a um apelo sexual (Cf. Flusser, 1998, p. 62). A crítica ao turismo é mais um ponto de encontro entre Flusser e a teoria descolonial. Sobre esse assunto, Fanon afirma

a burguesia nacional será consideravelmente ajudada pelas burguesias ocidentais que se apresentam como turistas enamorados do exotismo, das caçadas, dos cassinos. A burguesia nacional organiza centros de repouso e recreação, lugares de divertimento da burguesia ocidental. Essa atividade tomará o nome de turismo e será equiparada a uma indústria nacional. Se se deseja uma prova dessa eventual transformação dos elementos da burguesia ex-colonizada em organizadores de *parties* para a burguesia ocidental, vale a pena evocar o que se passou na América Latina. Os cassinos de Havana, do México, as praias do Rio, as meninas brasileiras, as meninas mexicanas, as mestiças de treze anos, Acapulco, Copacabana, são, estigmas dessa depravação da burguesia nacional. (Fanon, 1968, pp. 127-128)

Para que isso fique claro, é necessário explicar a distinção feita por Fanon entre a burguesia nacional e a burguesia ocidental. A burguesia nacional é aquela que assume os postos antigamente detidos pelos estrangeiros (Fanon, 1968, p. 129), tomando o lugar da antiga população europeia que habitava as colônias (Cf. Fanon, 1968, p. 126). Ela representa os interesses das metrópoles nos países colonizados, apesar de não ter o mesmo poderio econômico que a burguesia ocidental, “seu poderio econômico é quase nulo e, de qualquer modo, sem medida comum com a burguesia metropolitana a qual pretende substituir” (Fanon, 1968, p. 124). A burguesia ocidental ou metropolitana refere-se à “verdadeira burguesia”, ou seja, à elite

europeia e estadunidense, a quem a burguesia subdesenvolvida é subordinada. Nesse contexto, Fanon identifica uma parceria entre a burguesia nacional e a metropolitana, uma vez que a burguesia subdesenvolvida recepciona os turistas, que são parte da burguesia ocidental, na expectativa de que o turismo se refira à criação de uma indústria nacional, mas essa expectativa é frustrada porque essa indústria é dependente do financiamento da metrópole.

2.2.3 A “defasagem” como consequência do enfoque historicista da cultura

Flusser aborda essa relação entre a burguesia brasileira e a burguesia metropolitana introduzindo o problema da “defasagem”. Nos termos de Flusser, a defasagem consiste na “tentativa, condenada ao fracasso, de vivenciar mensagens comunicadas” (Flusser, 1998, p. 86). Nas entrelinhas dessa definição, está a ambiguidade existente entre vivência e narrativa que caracteriza o conceito de história. Ou seja, o problema da defasagem está relacionado ao problema da história, até porque Flusser afirma que tais mensagens importadas são historicizantes (Cf. Flusser, 1998, p. 79).

A defasagem é a maneira com que Flusser se refere à problemática da adoção de terminologias importadas da Europa e dos Estados Unidos para nomear fenômenos culturais brasileiros, mesmo que a terminologia estrangeira seja inadequada para a apreensão dos fenômenos locais, sendo que a burguesia brasileira é responsável por essa adoção, na medida em que ela funciona como um grupo mediador entre os países centrais e o Brasil. Desse modo, a defasagem

pode ser compreendida como um sintoma do suposto atraso brasileiro em relação aos países europeus, no tocante ao desenvolvimento histórico, social, econômico, cultural, científico e tecnológico (Duarte, 2012, p. 250). “Atraso” esse que, no entender da burguesia brasileira, deveria ser eliminado por meio da importação de modelos tidos como bem-sucedidos no exterior (ibidem). Nesse contexto, “o atraso” pode ser entendido como tudo o que não é adequado ao conceito de desenvolvimento e progresso (Cf. Safatle, 2023, p. 13).

Na perspectiva flusseriana, o uso da terminologia europeia no Brasil impõe as fases da história ocidental aos fenômenos culturais brasileiros (Flusser, 1998, p. 91). Isso atesta a tentativa não só de “enquadrar o Brasil na história”, chamada por Flusser de “tendência historicizante” (Flusser, 1998, p. 80), mas também de indicar uma das camadas da dominação colonial que é a dinâmica de uma colonização interna, isto é, uma interiorização da metrópole, a partir de representantes dos interesses dos países colonizadores nos países colonizados. Por exemplo, como se sabe, o Brasil foi uma colônia que “se tornou império”, o que é alvo da crítica flusseriana para quem o emprego do termo “império” para referir-se ao Brasil do século XIX é um erro histórico (Cf. Flusser, 1998, p. 77). Além da já mencionada discussão sobre o barroco mineiro, que, devido a uma “comparação deliberada” (Flusser, 1998, p. 83), recebe o mesmo nome do barroco europeu, de maneira que a sua especificidade fica obliterada.

A exemplo do barroco mineiro, a tendência historicizante indica que, quando o colonizado resolve fazer obra de cultura, percebe que a história lhe impõe um terreno determinado (Fanon, 1968, p. 176). Dessa tendência decorre a “obliteração cultural”, para utilizar a expressão de Fanon (1968, p. 197), ou seja, o encobrimento de processos a partir dos quais a cultura brasileira poderia ter a sua

autenticidade evidenciada. Por isso, a ideia de defasagem também pode ser mobilizada para denunciar um erro historiográfico que tem implicações estéticas, uma vez que a arte é pensada de acordo com termos e modelos estabelecidos pelas narrativas históricas (Oliveira, 2018a p. 91), ou seja, os parâmetros estéticos são historicamente determinados (Flusser, 1998, p. 61).

Além disso, de acordo com Flusser, um dos problemas desse enfoque historicista da cultura é a tentativa de diferenciar a cultura erudita da “cultura popular” ou “folclore”. Nas palavras dele:

Há vários tipos de fenômenos culturais e uns revelam nitidamente a hierarquia do tempo [...] e outros revelam [...] a hierarquia do espaço [...]. A tentação é grande de chamar o primeiro tipo de fenômeno de “cultura de elite”, e o segundo tipo “folclore”, e dizer que o folclore está mais perto da terra do que a cultura de elite. Todavia, deve-se resistir à tentação, porque é consequência de um enfoque historicista dos fenômenos da cultura. (Flusser, 1998, p. 132)

A distinção entre cultura popular e cultura erudita tem início na medida em que a classe burguesa se identificou com a arte erudita (Cf. Pedrosa, 1975, p. 537), e o estudo da cultura popular tornou-se como o estudo da história do trabalho (Hall, 2003, p. 252). Portanto é comum analisar essa distinção dentro do contexto da luta de classes (Pedrosa, 1975, p. 537). Pensando a questão do ponto de vista interseccional, a chamada cultura popular se refere não só aos chamados artefatos ou artesanatos produzidos pelo proletariado, mas também às produções estéticas não brancas (Cf. Cipriano; Oliveira, 2022, p. 164). Isso dá a ver que o pensamento sobre a arte é

condicionado por questões identitárias, embora a identificação não seja o único meio de relação com um objeto estético.

Flusser oferece dois argumentos a favor do fim do uso da distinção entre cultura popular e cultura erudita. Em primeiro lugar, ele afirma que as categorias históricas tendem a encobrir em vez de revelar “a essência” dos fenômenos brasileiros e, em segundo lugar, essas categorias deixam grande parte dos fenômenos culturais brasileiros além do campo de pesquisa (Flusser, 1998, p. 132). A partir disso, Flusser coloca em questão uma série de preconceitos decorrentes do olhar eurocêntrico sobre as produções estéticas negras.

Por exemplo, na discussão sobre pintura afro-brasileira, Flusser critica aquilo que se entende por “*art naïf*”, afirmando que pintar quadros que se destinam a ser pendurados em paredes é um fazer tipicamente europeu e que haver pessoas não brancas fazendo isso diz de uma aculturação. Mas tomar como ingênua uma obra de uma pessoa não branca que se vale de uma técnica branca é desconsiderar a possibilidade de um uso revisitado dessa técnica. Nas palavras dele:

A ‘ingenuidade’ do pintor não é tradição africana (que não é ingênua, mas sofisticada), mas é incompetência do pintor em técnicas europeias. [...] a pintura “primitiva” não segue modelos africanos, mas franceses. Isto não exclui que elementos africanos não se articulassem poderosa e criativamente na pintura brasileira [...]. (Flusser, 1998, p. 136)

Com isso, Flusser está afirmando que aquilo que se chama ingenuidade é, na verdade, a falta de domínio em técnicas de pintura europeias. É possível pensar que é precisamente essa falta que revela

um saber-fazer diferente daquele europeu, atribuindo um caráter próprio às pinturas afro-brasileiras. Além disso, é interessante notar que, nesse contexto, as palavras “primitivo” e “ingenuidade” sempre aparecem entre aspas. Outras expressões paradigmáticas, como “países desenvolvidos” (Flusser, 1998, p. 70), “sociedade subdesenvolvida” (Flusser, 1998, p. 36) e “Terceiro Mundo” (ibidem) também aparecem entre aspas na *Fenomenologia do brasileiro*. O uso de aspas enquanto um artifício retórico em Vilém Flusser poderia ser assunto para uma pesquisa.¹⁹

2.2.4 A cultura afro-brasileira sob a ótica flusseriana

Flusser refere-se aos gestos como um meio de preservação da identidade cultural afro-brasileira. Por isso, esses gestos são considerados uma espécie de patrimônio imaterial. Nas palavras dele: “Os negros chegaram aqui de mãos vazias [...]. Chegaram apenas munidos de sua identidade cultural e da memória [...]. Havia, no entanto, a seguinte possibilidade: conservar a tradição por gestos estruturados” (Flusser, 1998, p. 135). Esses gestos referem-se não só ao samba, à capoeira e às danças (Cf. Flusser, 1998, p. 135-136), mas

¹⁹ A respeito das aspas, em *A escrita*, Flusser afirma que: “os sinais gráficos são aspas para o pensamento lógico. Reconhece isso quem contempla as aspas no sentido estrito do termo, isto é, aquele sinal gráfico alceado que delimita uma citação ou realça uma palavra. Por exemplo: “palavra” é uma palavra, mas “frase” não é uma frase. Só é possível reconhecer isso na escrita, pois, uma sentença como essa, se pronunciada, soa incoerente. Num sentido amplo, abrangendo um vasto espectro de significados, todos os sinais gráficos são aspas” (Flusser, 2010, p. 20).

também aos gestos do dia a dia, gestos estes que injetam um elemento sacral no cotidiano que distingue radicalmente o ambiente brasileiro de outros (Flusser, 1998, p. 136). Flusser continua:

A síncope africana e a alta organização (sofisticada) do movimento do corpo atestam que se trata de cultura em sentido radical [...]. E isto prova, por sua vez, que a sociedade não pode ser chamada de “cristã” no verdadeiro sentido do termo. *Religião não é o que se crê, mas como se vive. O brasileiro vive o ritmo sacral do corpo e dos sentidos do corpo [...]. A sua vida é uma constante hierofanização do imanente.* E, para o cristianismo, o corpo não passa de vaso da alma, desprezível e sacrificável em relação com a alma. (Flusser, 1998, p. 137, *grifo nosso*)

Dessa forma, a reflexão sobre os gestos enquanto uma forma de conservação da cultura afrodiaspórica, leva Flusser a afirmar que o Brasil não é um país cristão. Isso se explica em função de uma diferença entre como a cultura africana e a cultura europeia se relacionam com o corpo. Nesse contexto, Flusser (1998, p. 137) introduz o conceito de “africanização da Igreja” para referir-se às encruzilhadas entre o catolicismo e as religiões afro-brasileiras. De acordo com ele, “o *panteon* africano [...] assume para proteção própria uma tênue máscara católica, e o efeito não é mudar o rito africano mas, pelo contrário, penetrar a estrutura da igreja” (ibidem). Isso nos remete à colocação de Abdias do Nascimento sobre a motivação básica da miscigenação cultural, de acordo com a qual

as autoridades brancas, usando a técnica antiga de divisão e conquista, decidiram sacrificar a pureza da cultura lusa à necessidade maior de dominar eficientemente as massas

africanas, e criaram ‘batusques’, ‘nações’, ‘fraternidades’, e outras entidades capazes de fornecer controle social ao preço da ‘contaminação’ da cultura dominante. (Nascimento, 2016, pp. 119-120)

Em outras palavras, a dominação cultural tem como consequência a exposição da cultura dominante à assimilação de elementos da cultura dominada, de modo que ela não possa sustentar a sua pretensa superioridade em nome de uma ideia de “pureza”, que é sacrificada na medida em que ela se expõe ao contato com a cultura que ela visa a dominar. Desse modo, a africanização da Igreja é uma ideia segundo a qual, ainda que haja a dimensão de uma dominação cultural cristã, assim como as religiões afro-brasileiras são modificadas pela Igreja, a Igreja é modificada por elas também, ou seja, trata-se de um processo mútuo e não unilateral. A ênfase de que esse é um processo bilateral aproxima o pensamento flusseriano da colocação da Leda Maria Martins que afirma

Assim como os saberes dos europeus adentraram os universos dos africanos e dos povos indígenas, a via se deu por mão dupla: também os saberes europeus foram afetados por esses, ainda que, na ordem dos poderes, nem sempre tenham gozado – ou gozem – da mesma legitimidade, reconhecimento e primazia. (Martins, 2023, p. 35)

Além da abordagem sobre a intersecção entre o cristianismo e as religiões de matriz africana, Flusser refere-se à cultura afro-brasileira da seguinte forma:

Tão forte e poderosa é esta cultura que resiste a toda tentativa de banalização por parte dos meios de comunicação com sua comercialização alienante e, pelo contrário, injeta em todas estas manifestações uma dose de autenticidade ausente na Europa e nos Estados Unidos. Deste ponto de vista, o Brasil é bem mais culto do que estes países. (Flusser, 1998, p. 137)

Em função da oposição entre a cultura afro-brasileira e os meios de comunicação de massa, Flusser sugere que a cultura negra resiste aos assédios dos agentes da indústria cultural²⁰ dificultando a atuação da indústria cultural no Brasil (Cf. Duarte, 2015, p. 221). Com isso, “Flusser elege a afrodescendência de parte considerável da população brasileira como principal força produtiva da autenticidade e da criatividade da cultura brasileira” (Duarte, 2024, p. 102). Como contraponto a essa posição de Flusser, que é bastante otimista (Cf. Duarte, 2015, p. 221), convém retomar o argumento de Beatriz Nascimento.

Nascimento mostra que, por um lado, a partir de um tom pejorativo, o povo negro é estudado como se fosse “primitivo” (Nascimento, 2021, p. 39), perspectiva essa que Flusser nega. Por outro lado, por meio de um tom aparentemente elogioso, mas, na verdade, igualmente taxativo, a população negra é tomada como “a expressão artística da sociedade brasileira” (Nascimento, 2021, p. 39), posição

²⁰ Lembrando que, em linhas gerais, a indústria cultural é um conceito desenvolvido por Adorno e Horkheimer que diz respeito ao fato das obras estéticas, com o avanço do capitalismo, terem se inserido em um complexo econômico calcado essencialmente no lucro. Ou seja, devido à indústria cultural, a dimensão de mercadoria da obra de arte tornou-se sua principal dimensão. Esse conceito será assunto do terceiro capítulo.

essa que é mais próxima daquela que Flusser assume, uma vez que, até onde pudemos apurar, ele nunca questionou a tese da convivialidade racial. Nas palavras de Beatriz Nascimento:

Os artistas e intelectuais e outros brancos, diante da crise do pensamento e da própria cultura do Ocidente, voltam-se para nós como se pudéssemos mais uma vez aguentar as suas frustrações históricas. É possível que agora, no terreno das ideias e das artes, continuemos a ser ‘os pés e as mãos’ da sociedade ocidental? (Nascimento, 2021, p. 42)

Com isso, Beatriz Nascimento problematiza o fato de que os intelectuais brancos recorrem às pessoas pretas e à cultura afro como se fossem a solução para uma crise da cultura ocidental, tentando mobilizar a sua cultura a serviço de uma demanda branca. Primeiramente, isso foi feito a partir da escravização. Recentemente, essa objetificação adquiriu novas roupagens, visto que os brancos continuam voltando-se aos negros como se eles fossem uma solução para os problemas inerentes à sua cultura, mas dessa vez isso também é feito a partir do âmbito estético, não só econômico. Nos termos de Fanon (1968, p. 274), “o Terceiro Mundo surge hoje diante da Europa como uma massa colossal cujo projeto deve ser o de tentar resolver os problemas aos quais essa mesma Europa não soube oferecer soluções.”

Dada a aparente sofisticação dessa nova forma de objetificação de que fala Nascimento, a autora destaca o caráter pernicioso do preconceito racial revestido de certa tolerância e intelectualismo (Nascimento, 2021, p. 40), sinalizando que a África não pode ser considerada a salvação para as sociedades ocidentais *de novo*. Dessa

forma, Beatriz Nascimento e Fanon oferecem elementos para matizar a posição de Flusser.²¹

2.2.5 O “pretupyguês” como índice de heterogeneidade cultural

O capítulo “Língua”, em que Flusser discorre sobre as especificidades do português brasileiro, é o capítulo da *Fenomenologia do brasileiro* que mais conecta a reflexão sobre o Brasil a sua filosofia da comunicação. Nesse capítulo, Flusser chama a atenção para o que ele considera um caráter arcaizante no português europeu, asseverando que, no seu traslado para o Brasil, novos elementos foram adicionados, os quais engendraram um vernáculo com especificidades muito evidentes, no qual os idiomas dos povos originários e dos escravizados trazidos da África contam como imprescindíveis para a formação do que ele chama de “língua brasileira”.

Isso está relacionado ao conceito de síntese, que é uma ideia flusseriana que destaca que a origem da sociedade brasileira não é exclusivamente europeia, como por vezes a burguesia faz parecer. A síntese designa a origem heterogênea da sociedade brasileira que pode propiciar uma transformação radical na cultura (Duarte, 2019, p. 21), uma vez que essa heterogeneidade é um campo fértil para a criação poética (Flusser, 1998, p. 146). Em função da potência criativa existente

²¹ Sobre esse assunto, ver: *O preto é belo* (Flusser, 1971). No ensaio referido, Flusser defende a tese de que a beleza do Brasil é predominantemente a beleza do preto. Ele se vale de uma discussão acerca dos trabalhos da artista Niobe Xandó para tentar sustentar isso.

na origem múltipla da língua brasileira, Flusser afirma que “ser poeta no Brasil é praticamente sinônimo de ser poeta verdadeiro” (ibidem).

Ao enfatizar o caráter sintético da cultura brasileira e, em especial, da língua brasileira, Flusser nos remete ao conceito de “pretuguês” cunhado por Lélia Gonzalez. Tendo em vista a figura histórica da mucama,²² ou a sua versão contemporânea, a babá, Gonzalez recorre à psicanálise a fim de argumentar que a maternagem e a função de mãe é exercida no Brasil pelas mulheres pretas. Já que, como é sabido, as mulheres brancas, ao sair para trabalhar, delegam as tarefas domésticas, incluindo o cuidado de seus filhos às mulheres racializadas. E, ao exercer a função materna, as mulheres pretas passaram os valores que lhe diziam respeito para as crianças brasileiras (Gonzalez, 1984, p. 235). Considerando que, de acordo com a perspectiva psicanalítica, a função materna é, grosso modo, inserir a criança na ordem da linguagem e da cultura, Gonzalez afirma que a língua brasileira é o *pretuguês* (ibidem). O artista plástico André Vargas Santos atualiza o termo de Lélia Gonzalez para “pretupyguês” (2023),²³ agregando, em uma só palavra, três importantes etnias formadoras do povo e da língua brasileira.

²² “Mucama” é uma palavra de origem banta. Do quimbundo, “mukama”. Designa escrava doméstica, concubina ou escrava que era amante do seu senhor (Lopes, 2006, p. 180). Esse significado vai ao encontro da colocação de Angela Davis (2016, p. 99), segundo a qual “as mulheres negras empregadas em funções domésticas consideraram o abuso sexual cometido pelo ‘homem da casa’ como um dos maiores riscos de sua profissão.” Ou seja, o trabalho doméstico e o abuso sexual estão associados na lógica escravocrata.

²³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C46fe85JJjX/> Acesso em: 23/05/2024. Ver mais em: <https://galeriavermelho.com.br/artistas/andre-vargas/> Acesso em: 23/05/2024

No entanto não se pode esquecer que essa origem múltipla do povo brasileiro se deu em função de acontecimentos violentos como a colonização portuguesa, que culminou com a invasão das terras indígenas, o sequestro e a escravização de africanos e a segunda grande guerra, que fez com que diversos judeus viessem para o Brasil, incluindo o próprio Vilém Flusser. Tendo isso em vista, Flusser estabelece uma distinção entre “síntese” e “mistura”. Nas palavras dele: “síntese não é mistura. A diferença é esta: na mistura os ingredientes perdem parte da sua estrutura, para unir-se no denominador mais baixo. Na síntese, os ingredientes são elevados a novo nível, no qual desvendam aspectos antes encobertos” (Flusser, 1998, p. 52). Em outras palavras, “mistura” se refere a uma cultura constituída por “massas amorfas” para as quais contribuem várias etnias (Duarte, 2024, p. 109). A síntese, por outro lado, diz respeito à convivência de povos de origens diferentes e por isso tem caráter heterogêneo (ibidem).

Criticando o que Flusser chamou de mistura, Abdias do Nascimento afirmou

elementos da cultura africana ‘se impuseram’ sobre a sociedade brasileira em geral por um processo ‘independente da linha de cor’, não como uma autoconsciente e identificável herança africana, porém como um amálgama criado através de um processo de síntese com outros elementos culturais. (Nascimento, 2016, p. 118)

Com isso, Abdias do Nascimento nos faz pensar que os elementos brancos presentes na cultura brasileira são sempre reconhecidos enquanto índices da Europa e, nesse sentido, têm a sua

origem precisada. Mas os elementos africanos são considerados a partir de uma ótica da mestiçagem, o que contribuiria para sustentar aquela ideia, já refutada na discussão sobre o conceito de “africanização da Igreja”, de que os elementos da cultura branca permaneceriam “puros” enquanto supostamente não é possível precisar a origem dos elementos culturais não-brancos que constituem a cultura brasileira.

Conforme já dito, a língua “pretupyguesa” pode ser tomada como um exemplo de síntese, não só pelo seu potencial poético (Cf. Flusser, 1998, p. 146) mas também pelo seu potencial filosófico, considerando-se que em *Língua e realidade*, Flusser sugere que o português é uma língua mais apta à discussão filosófica do que o alemão, destacando vários aspectos positivos do português como língua filosófica. Entre eles, o de servir de mediação para uma possível conciliação entre as filosofias das linguagem de Heidegger e Wittgenstein (Cf. Flusser, 2012, p. 86), a importância da diferenciação entre os verbos “ser” e “estar” (Cf. Flusser, 2012, p. 101), a existência mais palpável da categoria da causalidade, que, enquanto tal, inexistente tanto no alemão quanto no inglês, entre outros.

Como exemplo de mistura, poderíamos citar a personagem “folclórica” Iara, relacionando a distinção entre esses dois conceitos à já mencionada crítica ao folclore. Embora Iara seja apresentada como um índice da cultura indígena, ela é uma falsificação europeia dessa cultura porque não há lenda indígena que tenha registrado uma Iara de cabelos longos e voz maviosa (Da Câmara Cascudo, 2012, p. 153). Lendas indígenas citam sempre o velho homem marinho, a Iupuiara, nunca Iara. A palavra “Iupuiara” pode ser traduzida como “o que reside ou jaz na fonte, o que habita no fundo das águas”. “É o gênio das fontes, animal misterioso que os índios davam como o homem

marinho, inimigo dos pescadores, mariscadores e lavadeiras” (Sampaio, 1928, *apud* Da Câmara Cascudo, 2012, p. 151). A Iara é uma roupagem da cultura europeia que denuncia a aculturação, a presença do branco e de sua força assimiladora do mestiço (Da Câmara Cascudo, 2012, p. 153).

Caminhando para o final, a partir do que foi dito, é possível notar aspectos de convergência e de divergência entre a abordagem brasilianista de Flusser e a teoria descolonial. Por um lado, Flusser refuta que o Brasil e os povos originários brasileiros sejam primitivos, questiona os preconceitos turísticos, problematiza a relação entre a burguesia brasileira e a burguesia ocidental, critica a distinção entre cultura popular e cultura erudita, além de destacar a autenticidade artística da cultura brasileira e o potencial poético e filosófico da língua portuguesa tal como praticada no Brasil (apesar de que, como será dito adiante, Flusser é ambíguo com relação a esse último ponto). Assim, ele demonstra estar interessado em construir um pensamento a partir das margens, debruçando-se sobre questões inerentes ao contexto sul-americano. Esses temas aparecem tanto na argumentação de Flusser quanto na de autores relacionados ao pensamento descolonial.

Além disso, a partir da constatação de que os estadunidenses são “europeus modernos” (Flusser, 1998, p. 50) e a partir da noção de defasagem que diz respeito ao poder que os países centrais exercem por meio das novas tecnologias de comunicação, é possível pensar que Flusser está se referindo a “uma nova forma de colonialismo, sem posse territorial” (Mignolo 2003, p. 450). Uma vez que, diferentemente dos europeus no século XV, os estadunidenses no contexto contemporâneo não precisam ocupar o território dos países submetidos ao seu imperialismo para exercer dominação. Esse seria

mais um ponto de conexão entre dois eixos importantes do pensamento flusseriano – a filosofia da comunicação e a abordagem centrada no Brasil – e a crítica ao colonialismo. Um outro ponto de convergência entre Flusser e autores descoloniais é a sua filosofia do exílio, haja vista a aproximação entre a noção de desenraizamento e o conceito de consciência mestiça.

Por outro lado, Beatriz Nascimento nos faz questionar o tom exageradamente otimista de Flusser em relação à cultura negra no contexto amplo da cultura brasileira. Nessa perspectiva, embora Flusser seja um admirador da cultura afro-brasileira, na medida em que ele sugere que essa cultura tem o poder de impedir a atuação da indústria cultural, ele se aproxima do estereótipo do intelectual branco que mobiliza a cultura negra em função de problemas inerentes ao Ocidente.

Um outro ponto no qual o otimismo de Flusser parece problemático, por também mobilizar a cultura terceiro-mundista como uma forma de solucionar problemas inerentes ao Ocidente, diz respeito à discussão sobre o Brasil enquanto país do futuro, na qual ele considera a possibilidade de o País ser “o futuro da humanidade” e, devido a isso, possivelmente aqui estaria surgindo um “novo homem”. Sendo que, quando a *Fenomenologia do brasileiro* foi escrita, o país estava em plena ditadura militar. Ou seja, o cenário político contrastava com essa aposta otimista. Conforme nota Gustavo Bernardo (Cf. 1998, p. 11), dos muitos artigos e livros de Flusser que lemos, não encontramos vestígio de um posicionamento em relação às brigas políticas próprias dessa época brutalmente infeliz da história brasileira. Flusser “acompanha, neste sentido, a postura de Gilles Deleuze, para quem escrever é um gesto absolutamente positivo: dizer o que se admira e não combater o que se detesta” (ibidem). Em todo

caso, Flusser demonstra preocupação com os valores democráticos, afirmando que “a sociedade brasileira é autenticamente democrática, muitas vezes a despeito das instituições que procuram estruturá-la” (Flusser, 1998, p. 71). Quer dizer, apesar da política institucional, o autor destaca aspectos democráticos que ele identifica na sociedade civil.

Além disso, a constatação de que o Brasil é o país do futuro é problemática porque é difícil separá-la da ideologia do progresso.²⁴ enquanto “infiltração de influência a ser assimilada” (Flusser, 1998, p. 125), o que está relacionado à suposta descaracterização da cultura nacional a partir da assimilação de estrangeirismos. “Influência” é uma palavra que aparece com recorrência nesse livro. Por exemplo, Flusser (1998, p. 50) se refere à Europa e aos Estados Unidos como “centros irradiadores de influência”, o que, em certo sentido, é pertinente, pois, em uma expressão única, é explicitada uma espécie de “geografia do poder”, unindo os países imperialistas em uma única terminologia. Mas, o conceito de influência é questionável. Do ponto de vista da teoria descolonial, a ideia de “influência” (presente), assim como a de “herança” (passado), é baseada no historicismo linear da modernidade que oculta a coexistência sincrônica desses elementos (Cf. Mignolo, 2003, p. 134).

Flusser também é contraditório pela maneira com que ele se refere ao português brasileiro. Embora ele tenha enfatizado o caráter poético e filosófico do português, Flusser afirma que o pensamento

²⁴ Apesar disso, à luz do conceito de “tecnoimaginação” de Flusser (2022), talvez seja possível pensar um futuro que é passado (tudo que não é presente, é futuro), ao estilo de “Exu que mata um pássaro ontem com uma pedra que lançou hoje.” No entanto, não houve espaço para explorar essa possibilidade aqui uma vez que o conceito referido não foi trabalhado nesta pesquisa.

brasileiro não tende para a filosofia, embora tenda para várias espécies de sabedoria (Flusser, 1998, p. 142), afirmação que é problemática porque parece ser um tipo de discriminação. Em oposição a uma “distribuição geopolítica das tarefas intelectuais”, é preciso argumentar em favor da apropriação da filosofia enquanto uma palavra e uma atividade a partir da África e da América Latina para interrogar a Europa e a filosofia europeia (Mignolo, 2003, p. 95).

Também é passível de crítica a tentativa flusseriana de sustentar que existe uma cultura essencialmente brasileira, o que se faz notar a partir do emprego de expressões como “a verdadeira maneira de ser brasileiro” (Flusser, 1998, p. 56), “a essência dos fenômenos brasileiros” (Flusser, 1998, p. 132) e “a verdadeira essência brasileira” (Flusser, 1998, p. 112). Essa posição essencialista (que talvez seja decorrente da “fenomenologia da vulgata” com a qual Flusser simpatiza) aplicada ao pensamento sobre aspectos culturais nos parece perniciosa porque não é possível sustentar a ideia de uma cultura pura, que esteja livre do contato e da assimilação de elementos exógenos a ela.

Em outras palavras, apesar de certas culturas se reivindicarem puras, toda cultura se faz a partir de algum nível de trocas culturais ou mútuas “influências” – apesar de que o binarismo influenciador/influenciado esconde que ambos desempenham os dois papéis em alguma medida. Sobre isso, Silvano Santiago (2000, p. 19) afirma que a relação entre influenciador e influenciado remete ao dualismo “original” e “cópia”, assinalado pela dívida e pela imitação.

Mesmo no caso dos países colonizados, em que essas trocas se submetem à dinâmica da dominação cultural, elas são bilaterais – a exemplo da “africanização da Igreja” – de modo que a cultura dominadora também se submete a uma aculturação. Portanto, se não

é possível pensar em uma cultura pura, também não é possível pensar na essência de uma determinada cultura.

No entanto, parece-nos pertinente a distinção feita por Flusser entre uma cultura brasileira defasada, ou seja, aquela que tenta se adequar forçosamente aos parâmetros da cultura ocidental, e uma cultura brasileira autêntica, que é aquela reconhecida enquanto tal, ao invés de reconhecida por meio de categorias importadas do exterior. Distinção essa que tem a ver com a crença de que há uma essência da cultura brasileira, embora essas duas coisas – uma abordagem essencialista da cultura e uma crítica ao uso de terminologias importadas para nomear fenômenos culturais brasileiros – não precisem estar necessariamente relacionadas. Em todo caso, parece que Flusser mobiliza expressões como “a verdadeira essência brasileira”, para referir-se aos aspectos da cultura brasileira que estejam mais livres da defasagem e da dominação cultural exercida por países do Hemisfério Norte.

Embora a discussão sobre a defasagem ou obliteração cultural seja pertinente, é preciso considerar também que a singularidade de um lugar não se manifesta exclusivamente naquilo que é nativo (Cf. Campos, 1979, p. 51). Nesse caso, apesar de haver a dimensão de uma dominação, a abertura para relações internacionais e a presença de estrangeirismos na cultura brasileira não fazem com que o Brasil “deixe de ser ele mesmo”. No entanto, o manejo dessa presença, do ponto de vista das narrativas históricas e discussões sobre a arte, é revelador dos conflitos coloniais.

Concluindo, é importante destacar que o vocabulário referente à teoria da história perpassa a *Fenomenologia do brasileiro* do início ao fim. Em função disso, essa teoria pode ser entendida como a espinha dorsal de toda a argumentação de Flusser nesse livro, o que explica a

necessidade de discorrer sobre esse tema separadamente. Flusser parece mobilizar a sua teoria da história para discorrer sobre o problema colonial. Considerando que a crítica ao colonialismo está em voga, a relação entre as discussões flusserianas e os estudos descoloniais é um dos motivos para ler a *Fenomenologia do brasileiro* hoje.

3 Insurgências anticoloniais

3.1 Filosofia da história hoje

Acaso nunca nos deixamos precolonizar por esse discurso importado. Demasiado lineal para nuestra loca geografía.

(Pedro Lemebel)

Se pensada a partir das margens, a história não começa na Grécia (Mignolo, 2003, p. 40). Contra essa história que se propõe universal mas diz respeito a um mundo centralizado e a favor de “uma história que começa aqui, *aqui onde estamos*, um aqui que foi excluído dos aqais históricos, um aqui que se insere em outros quandos” (Garcia, 2020, p. 81, *grifos do autor*), é preciso situar o início da história em outro lugar.

A história começa na baía,²⁵ que é o cenário inicial da história de todos os países colonizados. É possível estabelecer esse ponto comum por ter sido onde os colonizadores desembarcaram. Ou seja, a historiografia oficial das colônias começa com a chegada dos europeus, uma vez que os “cronistas das índias” são considerados os

²⁵ Essa frase é parte do roteiro do filme Iré a Santiago (1964) de Sara Gómez. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=zLwrb1IGiQs> Acesso em: 08/10/2024

primeiros historiadores. O *início da história documentada* dos países colonizados corresponde ao *início da colonização*. Então, cabe questionar se a descolonização *também* será feita incluindo os povos colonizados nessa história.

É um *tópos* de discussão dos estudos descoloniais a necessidade de elaborar uma contranarrativa que faça jus ao projeto de rever a historiografia do ponto de vista do oprimido. A necessidade de fazer essa história crítica parte do diagnóstico do problema do apagamento, ou seja, do memoricídio, que persegue os povos colonizados. Então, essa contranarrativa seria uma medida contra o esquecimento, que, no nosso contexto, tem sido uma fonte de perpetuação da dominação imposta pelos poderes constituídos (internos e externos).

Fala-se que o Brasil é um país sem memória. Não é verdade. O que acontece é que, quando se trata das memórias daqueles que são subalternizados, dos que se opõem às políticas das elites e lutam por uma sociedade mais justa, são essas as memórias que são recalçadas e tendenciosamente apagadas em nossa sociedade. (Seligmann-Silva, 2022, p. 340)

Embora a suposição de que a colonialidade tenha sido estruturante apenas do país colonizado seja falsa, uma vez que a modernidade europeia é correlata ao colonialismo no “além-mar”, é preciso atentar-se para o fato de que, se for apenas a inversão do olhar que estabelece as estruturas de uma nova narrativa histórica, a história dos colonizadores aparentará nascer de uma autoafirmação triunfante, e, por contraste, a história dos colonizados teria início a partir do contato com um estrangeiro, um “não-eu”. “A Argélia, por exemplo, raramente será incluída como parte da história nacional

francesa, apesar do fato de que uma história da Argélia, como nação, não pode ignorar a França” (Mignolo, 2003, p. 80). Ou seja, a elaboração de uma contranarrativa não representará necessariamente uma autonomia, se ela for uma espécie de espelho da história ocidental.

A luta contra o memoricídio requer a elaboração de uma contranarrativa. Mas, se essa contranarrativa for feita a partir dos modelos ocidentais, o lugar concedido continuará reduzido.

De fato, é grande a tentação de lutar pela inclusão de “capítulos esquecidos”. Eu mesma já me deixei levar por ela, mas percebi rapidamente os limites dessa estratégia, porque, se o arcabouço teórico da escrita da história não muda, é praticamente certo que esses capítulos só serão incluídos à custa de perder seu poder transformador no mundo: seriam adequados ao esquema das fronteiras geográficas e às características da narrativa nacional. (Vergès, 2020, p. 106)

Com relação a essa “tentação” de argumentar em favor da inclusão de “capítulos esquecidos”, acrescenta-se que “a perda de histórias aguça a fome por elas. Então é tentador preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum” (Hartman, 2020, p. 25). No entanto, como argumenta Vergès, esse ímpeto de inclusão da história dos colonizados na macronarrativa historiográfica pode causar o esvaziamento do teor revolucionário dessa história. É o que acontece, por exemplo no caso da

frase de Frantz Fanon que diz ‘Não sou escravo da escravidão que desumanizou meus pais’ [que] poderia ser

colocada no topo das celebrações do 150º aniversário da abolição da escravidão nas colônias francesas em 1998: a sua mensagem revolucionária foi toda apagada e a afirmação, retirada de seu contexto, defendia uma mensagem de reconciliação antes mesmo que as reparações fossem discutidas. Deveríamos, então, desejar entrar nesse Panteão, desejar essa integração, aspirar a ‘existir nele’, tendo em vista que a estrutura de sua narrativa não mudou e o lugar concedido continua reduzido? (Vergès, 2020, p. 106)

Por isso, uma história anticolonialista não poderia ser apenas a “escuta de histórias silenciadas” ou à “inclusão de capítulos esquecidos”, embora essas sejam medidas importantes tanto para refutar a perspectiva unilateral da história hegemônica quanto para combater o memoricídio. Além disso, uma história que considera a crítica ao colonialismo é mais do que a narração dos mesmos acontecimentos do ponto de vista contrário. Urge a elaboração de uma história e de uma identidade nacional correlata a ela que não seja calcada no Estado Ocidental. “A nação é um fenômeno burguês” (Césaire, 2020, p. 73) e a história baseada nesse fenômeno é aquela “construída por meio de uma identidade nacional inventada, criadora de mitos e heróis nacionais que se tornam símbolos de um país que sonega e apaga as suas diversidades” (Baniwa, 2022, p. 6).

Além disso, considerando a cosmovisão ameríndia, uma história anticolonialista também precisa questionar as lógicas de composição dos imaginários arquivísticos, as “condições que permitem que algo seja arquivado e arquivável” (Povinelli, 2011, p. 152, tradução nossa). Os povos primevos tinham sua própria visão teórica da realidade, que é uma das características definidoras do sujeito que se constitui como

ser histórico (Cf. Lima Vaz, 2012, p. 252). No entanto, a sua relação com a memória, como mostra Davi Kopenawa Yanomami, não perpassa a escrita alfabética, diferenciando-se daquilo que o Ocidente concebeu como história.

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte [...]. O pensamento dos brancos é outro. Sua memória é engenhosa, mas está enredada em palavras esfumaçadas e obscuras. O caminho de sua mente costuma ser tortuoso e espinhoso. Eles não conhecem de fato as coisas da floresta. Só contemplam sem descanso as peles de papel em que desenharam suas próprias palavras. Se não seguirem seu traçado, seu pensamento perde o rumo. Enche-se de esquecimento e eles ficam muito ignorantes. Seus dizeres são diferentes dos nossos. Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles. (Kopenawa, 2015, pp. 75-76)

Na perspectiva Yanomami, os brancos escrevem para não precisar lembrar. Se eles não escrevessem, seu pensamento perderia o rumo. Encher-se-ia de esquecimento e eles ficariam muito ignorantes (ibidem). Como se sabe, essa associação entre escrever e esquecer

também é discutida pela filosofia ocidental desde a Antiguidade. A perspectiva oralista e a crítica à escrita aparecem em em *Fedro* de Platão. No diálogo referido, Sócrates, discutindo a invenção da escrita, afirma:

Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperas dela, e, com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos. Por isso, não inventaste um remédio para a memória, mas sim para a rememoração. (275a)

A passagem supracitada corrobora a afirmação de Kopenawa de acordo com a qual as palavras proferidas pelos xamãs, descendentes dos ancestrais Yanomami, estão tão profundamente enraizadas na mente dos povos indígenas que eles nunca precisaram de meios externos para lembrá-las (Cf. Duarte, 2023, p. 46). Isso mostra que a oralidade também é um meio de preservação do patrimônio, ou seja, um meio de guardar o acervo de uma cultura, porque a cultura (na sua manutenção, preservação e renovação...) não pressupõe necessariamente um suporte físico.

A esse respeito, vale lembrar a questão feita por Walter Benjamin no contexto em que ele está criticando o esvaziamento da narração decorrente do fato de que, na modernidade, as experiências não são mais transmitidas oralmente, “de boca em boca”: “Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (Benjamin, 2012, p. 115). Vale lembrar também que “cor” significa

“coração” em latim, o que explica a expressão “saber de cor” ou “saber de coração”.

Diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo *a priori* o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio ‘saber de cor’. O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo. (Derrida, 2001, p. 23)

A necessidade do arquivo enquanto suporte mnemônico é ambígua porque o paradoxo entre memória e esquecimento é constituinte do arquivo. A existência de um meio exterior que atue como um mecanismo para a lembrança de algo é um índice da fragilidade da memória. Quando não há a mediação de um suporte material, como um texto, entre o receptor e o comunicador, a apreensão do conteúdo transmitido é outra. Sem essa mediação, o arquivo está no encontro, é vivo, não é apenas o registro da experiência (Caboco Wapichana, 2022, p. 42).

“Como poderemos, então, pensar os arquivos da descolonização à luz da problemática da ‘história sem documentos’?” (Shakry, 2015, p. 920). O conceito de “visão profética do passado” de Édouard Glissant contribui para pensar essa questão. Nesse contexto, também é importante discutir a origem do museu moderno, enquanto o espaço que guarda o acervo da história documentada.

3.1.1 Memórias do futuro, profecias do passado

Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje.

(Provérbio iorubá)

Desde a Antiguidade, a filosofia ocidental coloca em questão a possibilidade de conferir valor de verdade a uma narrativa. A ficção aparece como um problema para Heródoto que defendia a impossibilidade de a historiografia reconstruir perfeitamente os acontecimentos. Posição oposta à de Tucídides, que sustentava que a narrativa histórica pode retratar a verdade do que aconteceu (Cf. Sebastiani, 2018, p. 72-73). Sem falar que na *Poética*, Aristóteles (Cf. 2013, p. 42) tenta distinguir a tarefa do historiador e do poeta, o que indica que história e poesia podem se confundir.

No pensamento contemporâneo, essa discussão é retomada, por exemplo, com a publicação do livro *Meta-história* em que o autor parte de pensadores da Europa continental, como Valéry, Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss e Michel Foucault (White, 1995, p. 17) para introduzir o conceito de “imaginação histórica” (White, 1995, p. 18) sublinhando o caráter fictício das reconstruções históricas e contestando as pretensões da história a um lugar entre as ciências (White, 1995, p. 17). Grosso modo, o autor conclui que todo discurso histórico assume forma prosaica, e, por isso, retórica e poética seriam inerentes à história.

A filosofia descolonial, por sua vez, questiona a possibilidade de a narrativa histórica retratar a verdade objetiva daquilo que aconteceu a fim de fazer vacilar a ilusão realista (Cf. Hartman, 2020, p. 30) que a escrita da história pode causar. Aimé Césaire (2020, p. 47), criticando essa “falsa objetividade” da historiografia afirmou que “historiadores ou romancistas da civilização (é tudo a mesma coisa).” Essa posição vai ao encontro da afirmação segundo a qual “escrever é inventar a verdade” (Juliet *apud* Leiris, 1992, p. 823).

Portanto, fazer vacilar a relação entre história e verdade permite a concepção de uma historiografia que se situe na intersecção entre o fictício e o histórico (Cf. Hartman, 2020, p. 30). Permite também uma relação com o tempo de uma forma que não seja só empírica, mas sim poética (Glissant, 2005, p. 107). Assim como a literatura precisa ser inserida em seus contextos históricos para ser devidamente apreendida, a história também pode ser lida como literatura (Cf. Gallagher; Greenblatt, 2005).

O conceito de “visão profética do passado”, cunhado por Édouard Glissant, aponta para a literatura como uma ferramenta para a criação de um novo imaginário histórico. Nas palavras dele: “O passado não deve somente ser recomposto de maneira objetiva (ou mesmo subjetiva) pelo historiador. Deve também ser sonhado de maneira profética, para as pessoas, comunidades e culturas cujo passado, justamente, foi ocultado” (Glissant, 2005, pp. 102-103). Se profecia, por definição, é predição do futuro, então, a ideia de uma visão profética do passado é impossível pensando o tempo como uma linha. Assim, essa ideia refuta a linearidade enquanto um dos pilares ontológicos do pensamento pós-iluminista, o que implica “quebrar as regras tanto da sequencialidade (o futuro operando no passado) quanto da causalidade eficiente (uma causa se tornando a condição de

possibilidade para o efeito)” (Ferreira da Silva, 2022, p. 15). A história, pensada para além de uma dimensão causalista, não tem começo, bem como não tem fim, a história é um processo em aberto (Brito, 2005, p. 147).

Mesmo sendo também um assunto de discussão do pensamento ocidental, o ato de explicitar que a construção historiográfica é também literária tornou-se marcadamente um ato de crítica ao colonialismo. Por isso, é importante sublinhar que os textos historiográficos europeus também têm um viés ficcional, a despeito de sua pretensão documental. É o que se depreende da análise que Sérgio Buarque de Hollanda faz dos textos dos cronistas das índias. De acordo com ele, como os europeus do século XVI tinham a expectativa de encontrar o paraíso no além-mar, os textos escritos por eles frisavam a exuberância da vegetação e a suposta inocência da população local a fim de forçar essa correspondência. Para tanto, eles se valiam de metáforas e outras figuras de linguagem, o que é um artifício de ficcionalização.

E é quando muito à guisa de metáfora que o enlevo ante a vegetação sempre verde, o colorido, variedade e estranheza da fauna, a bondade dos ares, a simplicidade e inocência das gentes – tal lhes parece, a alguns, essa inocência que, dissera-o já Pero Vaz de Caminha, a de Adão não seria maior quanto à vergonha –, pode sugerir-lhes a imagem do Paraíso Terrestre. (De Holanda, 2010, s/p)

Um outro aspecto a ser considerado é que a carta de Vaz de Caminha é uma *carta*, ou seja, um gênero literário. Somente *a posteriori* foi atribuída a ela um caráter documental. Enfim, mesmo considerando que toda historiografia tem um componente ficcional, a

pretensão científica da historiografia, embora não seja inquestionável, não pode ser subestimada. Por um lado, o positivismo que serve de base ao pensamento científico é passível de crítica considerando-se o argumento de que a objetividade do fato não se deixa capturar, já que ele só se estabelece juntamente com a sua interpretação (Giacóia, 2001, p. 14). Por outro lado, essa crítica deve ser moderada, a fim de evitar um relativismo extremo, que recai em problemas como o negacionismo ou a pós-verdade, ou seja, “o abandono da exigência do conhecimento especializado, o que o leva ao abandono da noção de verdade” (Perini, 2022, p. 5). O valor de verdade não deve ser nem completamente abandonado, nem considerado absoluto. Em todo caso, como lembra Flusser (2011b, p. 70), ciência que não admite suas dimensões estéticas e políticas é ciência desumana.

3.1.2 Museu, templo, cemitério ou escola?

Estou fazendo o melhor que eu posso para não virar museu.

(Natalie Diaz)

Além da escrita, a história ocidental também se vale de um acervo de objetos enquanto suporte mnemônico. Durante o seu primeiro contato com o chamado Novo Mundo, “os europeus acumularam os fragmentos das realidades estranhas encontradas em suas viagens, nos chamados gabinetes de curiosidades” (Goldstein, 2008, p. 285). A partir de então,

os museus começaram a ser divididos basicamente em dois tipos: os museus que contribuíram para a construção da história interna e identidade da Europa (das antiguidades gregas e romanas à pintura e outros artefatos); e os que se concentraram na história externa à Europa: das colônias e dos estranhos, como os Chineses, que nunca foram colonizados, mas cuja história não fazia parte da história europeia. (Mignolo, 2018, p. 312)

Essa divisão contribui para a criação de uma diferença entre “um mesmo” e “um outro”, ou seja, contribui para um processo de “outrificação” dos povos não europeus. Os gabinetes de curiosidades eram espaços próprios dos séculos XVI e XVII que guardavam objetos que chegavam das colônias e, em função disso, adquiriram um caráter de coleção enciclopédica de viés etnográfico. Essas coleções traduzem a preocupação europeia com a memória (Cf. Possas, 2005, p. 151), o que fez dos gabinetes de curiosidades lugares de memória por excelência (Possas, 2005, p. 152).

Por um lado, eles funcionavam como emblema de poder e prestígio social, já que “possuir exemplares do que existia em lugares tão longínquos, representava uma espécie de controle” (Possas, 2005, p. 163). “De fato, a acumulação de objetos (que soldados, missionários, colonos e mercadores roubaram, pilharam ou adquiriram por coação) tornou-se prova da grandeza do Ocidente” (Vergès, 2023b, s/p). A expedição etnográfica Dakar-Djibouti (1931-1933), liderada pelo etnólogo francês Marcel Griaule, é um exemplo paradigmático dessa relação entre poder e confisco de objetos para museus. Essa missão tinha o objetivo de percorrer a África de oeste a leste para coletar materiais para compor o Museu do Homem de Paris. “A quantidade de material coletado é impressionante: 3,6 mil objetos, 3 mil fotografias,

200 registros sonoros e 300 manuscritos” (Cf. Degli; Mauzé, 2006, p. 91).

Por outro lado, as coleções foram organizadas de modo cada vez mais científico (Cf. Goldstein, 2008, p. 286). A princípio, os objetos nos gabinetes de curiosidades não tinham necessariamente nomes ou classificações. O objetivo era apenas evidenciar a existência de “outros” (Cf. Possas, 2005, p. 151). A preocupação com a classificação marca o início da transição dos gabinetes de curiosidades para o museu moderno (Cf. Possas, 2005, p. 165), que, como nos dias atuais, é um ambiente científico, onde se realizam pesquisas.

Por ser o museu um ambiente relacionado à educação, Paul Valéry (2008, p. 32) compara os museus à escola. Embora o museu seja inquestionavelmente um ambiente de pesquisa, a contribuição dos museus à escola é questionável, o que leva a uma argumentação a favor da desescolarização dos museus. Essa argumentação tem como pressuposto a ideia de que a associação entre os museus e o público escolar só serve para “justificar a existência da instituição-museu e valorizar o patrimônio [...]”. Sua finalidade é difundir um produto, tendo como pressuposto que se trata de um bom produto para aquele público determinado, o qual jamais foi consultado sobre seus interesses” (Lopes, 1991, p. 1).

Por ser um lugar que abriga majoritariamente

objetos com os quais o observador já não mantém um relacionamento vital e que se encontram no processo de morte; devem sua preservação mais ao respeito histórico que as necessidades do presente. Há mais do que uma ligação fonética entre museu e mausoléu. (Adorno, 1967, p. 175, tradução nossa)

Valéry (2008, p. 32) compara também os museus a um cemitério. O caráter fúnebre dos museus se torna evidente quando se considera que “as coleções dos gabinetes eram organizadas em dois grandes eixos: *Naturalia* e *Mirabilia*” (Goldstein, 2008, p. 286).

Do primeiro, fazem parte exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral. Já o segundo divide-se, por sua vez, em duas seções: os objetos produtos da ação humana (Artificialia) e as antiguidades e objetos exóticos que remetem a povos desconhecidos, normalmente vendidos aos colecionadores ou presenteados por viajantes e marinheiros. (Possas, 2005, p. 153)

Ou seja, animais empalhados e plantas secas faziam parte dos materiais coletados nas colônias para composição do acervo dos gabinetes de curiosidades. Apesar de não estarem literalmente mortos, como o eixo *Naturalia*, mesmo os artefatos adquirem esse caráter fúnebre não só pelo fato do desuso, apresentando-se como um passado objetificado, mas também pela própria utilidade desses objetos. Vale lembrar que os instrumentos de suplício do regime escravocrata, como correntes e chicotes, tornaram-se peças de museus, de modo que as subjetividades das pessoas desaparecem por trás da representação da dominação racial (Cf. Vergès, 2023b, s/p). Nesse contexto é impossível deixar de lembrar o já citado trecho das *Teses sobre o conceito de história*, “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (Benjamin, 2012, p. 13, Tese VII).

Também é impossível deixar de mencionar a instalação de Fred Wilson de 1992, *Mining the Museum* (Garimpendo o Museu) como um caso exemplar de uma perspectiva descolonizadora acerca dos

museus (Mignolo, 2018, p. 310). *Mining the Museum* não envolveu obras de arte feitas pelo artista; em vez disso, envolveu a reinstalação de itens da reserva técnica de modo que fossem reconsiderados pelos visitantes (Mignolo, 2018, p. 313). Como parte da montagem da exposição, Fred Wilson colocou um capuz de tecido da Ku Klux Klan em um carrinho de bebê. Ele também colocou copos e jarros de prata ornamentados ao lado de um par de grilhões de ferro para escravizados. Além disso, o artista

exibiu um conjunto de quatro cadeiras antigas maravilhosas, provavelmente do século XIX, pertencentes à ricas famílias de Baltimore. As cadeiras foram arranjadas de modo que poderíamos imaginar uma audição de piano [...]. Em vez disso, para o entretenimento dos convidados, Fred Wilson colocou um tronco de açoite, um presente do Conselho Prisional da Cidade de Baltimore para a Sociedade Histórica de Baltimore. (Mignolo, 2018, p. 313)

Essas provocações de Fred Wilson induzem a uma reflexão crítica acerca do racismo a partir do qual se estrutura o museu. Até hoje há um grande investimento por parte das autoridades para a manutenção e conservação de objetos que são uma espécie de totem do regime escravocrata. Embora esses objetos sejam degradantes, especialmente para a população racializada, eles são ou deveriam ser motivo de vergonha para toda a humanidade.

Os museus são alvo de crítica dos movimentos antirracistas não só devido a esse caráter dos objetos mantidos nele, mas também devido ao fato de que o museu está relacionado à criação de um passado, causando a impressão de que o seu acervo se refere a culturas mortas e a povos extintos. A esse respeito, Aimé Césaire afirma

os museus [...], melhor seria, no geral, não precisar abri-los; que a Europa teria feito melhor em tolerar a seu lado civilizações vivas, dinâmicas, prósperas e inteiras e não mutiladas, as civilizações extraeuropeias; que seria melhor deixá-las se desenvolver e se realizar do que nos permitir admirar, devidamente rotulados, os membros esparsos, os membros mortos. (Césaire, 2020, p. 69)

Reiterando a posição de Césaire, Daiara Tukano questiona

O que somos nós? Peças raras? Exóticas? Guardadas em caixinhas, em museus depois de mortos? Nós somos todos vivos, livres, dignos, temos memória. Somos e sempre fomos contemporâneos. A nossa história, nós escrevemos com as nossas próprias mãos, nós pintamos com nosso próprio corpo. (Tukano, 2020).²⁶

A essas questões, se soma: “em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no próprio corpo?” (Derrida, 2001, p. 8). Possivelmente em um “arquivo vivo”... Ao afirmar que os povos indígenas são e sempre foram contemporâneos, Daiara Tukano está denunciando o que se poderia chamar de *colonização mnemônica*, que é a criação de uma memória de acordo com a qual os povos e as culturas não ocidentais foram extintos e só existem como lembrança em um passado fossilizado. Esse olhar estereotipado e passadista que a tradição eurocêntrica criou em relação aos indígenas é manifesto, por exemplo nas telas *O último tamoio* (1883) de Rodolfo Amoedo e *Moema* (1866) de Victor Meirelles.

²⁶ Isso foi dito durante a performance, *Mori Erenkatu eseru – Cantos para a vida feita* por Jaider Esbell e Daiara Tukano na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2020.



Figura 1 – O último tamoio, Rodolfo Amoedo, 1883.



Figura 2 – Moema, Victor Meirelles, 1866.

Por fim, dado o valor heurístico dos objetos dos museus, Valéry os compara a um templo do ponto de vista do patrimônio (Cf. Valéry, 2008, p. 32). Em função da sua ligação com o patrimônio histórico, ainda que a história escape à museologia, já que a história não pode ser apreendida por meio de uma exposição, nem o museu pode restituir o passado histórico, a história, enquanto disciplina, tem lugar assegurado no museu. “Há domínios históricos (vinculados à problemática da cultura material), que a História não poderia desenvolver ou desenvolveria de forma precária, sem a contribuição do museu” (Meneses, 1994, pp. 38-39).

Dada a relação entre a história documentada e os museus e considerando a origem colonialista desse espaço, é possível afirmar que, assim como a falta da escrita alfabética reconhecida enquanto tal, foi um dos fatores que motivou a correspondência entre povos colonizados e povos não-históricos, a falta de uma determinada concepção de cultura material também motivou essa associação. Na mesma medida em que a fetichização do objeto foi tomada como prova de desenvolvimento (Vergès, 2023a, p. 226), a falta dela foi tomada como índice de subdesenvolvimento.

A correspondência entre a Europa e uma ideia de civilização avançada “baseava-se na certeza de que ‘faltavam’ técnica, educação e saberes aos povos não europeus” (ibidem). O discurso colonial sobre a falta tenta sustentar uma ideia de inferioridade a partir de questões como, no âmbito técnico, “onde estão seus trens, seus aviões, suas descobertas?”; no âmbito histórico, “onde estão seus monumentos, suas batalhas, seus mártires?”; e no âmbito estético, “onde estão seus Mozart, seus Beethoven, seus Leonardo da Vinci?” (Cf. Vergès, 2023a, p. 227).

A fim de refutar essas questões, tentaremos demonstrar que *a falta de uma cultura material* reconhecida enquanto tal *não corresponde à falta de uma elaboração simbólica*. A cultura material é colonial (Vergès, 2023b, s/p), conforme a história da instituição museu torna evidente. Isso significa que “a história e a cultura dos vencidos e oprimidos raramente são corporificadas em objetos materiais” (ibidem). O uso da escrita alfabética ou a preservação de patrimônio, próprios da cultura ocidental, não são as únicas tecnologias de memória nem as únicas formas de se exprimir uma visão teórica da realidade ou uma consciência histórica. Já que essa elaboração pode resultar, por exemplo, na predileção pela oralidade, em detrimento da escrita; ou na predileção pela destruição, em detrimento da conservação.

3.1.3 A desmaterialização na arte contemporânea e nas culturas ameríndias

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola.
(Oswald de Andrade)

A afirmação do processo em detrimento do objeto, ou seja, a negação do objeto, é uma estratégia comum na arte contemporânea. Em muitos casos ela visa a criticar a ilusão que a representação pode oferecer, além de demonstrar que a arte pode ter diferentes suportes, e não só escultura ou pintura conforme dita a tradição. Alguns trabalhos ilustrativos nesse sentido são: *Dropping a Han Dynasty Urn*

(*Deixando cair uma urna da dinastia Han*) (1995) de Ai Weiwei, em que o artista quebra uma urna da dinastia Han que tinha aproximadamente dois mil anos, evocando uma polêmica sobre a preservação do patrimônio histórico.

O gesto destrutivo não é um acidente, mas sim uma ação motivada (Flusser, 2014, p. 114). Esse gesto corresponde ao ato de abolir estruturas, entendendo estruturas como regras que organizam elementos para formarem um todo (Flusser, 2014, p. 112). Destruir, portanto, significa desordenar (ibidem). No gesto destrutivo se manifesta uma maneira de estar no mundo que nega um objeto (Flusser, 2014, p. 113).

Nesse contexto, também vale comentar a performance *Pajé-onça hackeando a 33 Bienal de São Paulo* (2018), na qual o artista Denilson Baniwa

vai à livraria do pavilhão e compra um livro intitulado *Breve história da arte*, cuja capa traz uma reprodução da imagem da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, obra ícone das 'belas-artes'. Feito isso, ele se dirige à 'entrada' da mostra, e, estando situado diante de uma fotografia etnográfica de indígenas Selk'nam e ao lado de um painel no qual se lia 'antes tudo era um' – que associava as culturas indígenas a um passado mítico, a-histórico, anterior à linguagem – ele destrói o livro. (Pereira; Cipriano; Rocha, 2023, p. 35)

Ao destruir o livro, Baniwa questiona a credibilidade de uma história da arte que se julga apta a abarcar "brevemente" – fazendo menção ao título do livro – uma totalidade. Nas palavras de Baniwa (2018, *apud* Pereira; Cipriano; Rocha, 2023, p. 35): "Breve

história da arte. Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena.”

Também cabe citar o trabalho *Bern Depression* (Depressão de Berna), no qual o artista Michael Heizer, para a exposição *When Attitudes Become Form* (Quando atitudes se tornam formas) (1969), de curadoria do dramaturgo Harold Zimmer, contrata uma empresa de demolição para destruir o pavimento de asfalto do lado de fora do Kunsthalle de Berna (Cf. Rattemeyer, et al. 2010, p. 133), museu onde essa exposição aconteceu. Conhecida por ser associada ao que ficou conhecido como “arte processual”, nenhum trabalho apresentado na referida exposição consistia em uma “peça pronta” e todos eles foram destruídos depois do período expositivo.



Figura 3 – Michael Heizer, *Bern Depression*, 1969, destruída © Michael Heizer. Cortesia do artista e da Gagosian. Foto: Harald Szeemann.

Na arte processual, “a noção de temporalidade e de durabilidade do objeto artístico se transformam. O efêmero passa a ser um elemento integrante do objeto artístico.” (Jaremtchuk, 1999, p. 61). Vale lembrar que a palavra “efêmero” tem origem no grego e etimologicamente significa aquilo que não dura mais que um dia.

No caso das artes plásticas, a tão debatida efemeridade das propostas lança a noção de arte como processo decorrente de uma ideia, de um objeto impalpável para o centro do debate [...]. A transitoriedade dos meios rejeita, pelo menos num primeiro momento, a perenidade museal, invoca o processo, mais do que a estaticidade do objeto artístico como *modus operandi* da arte, convoca antes à participação do que à passiva contemplação. (Freire, 1999, p. 30)

A efemeridade das ações artísticas pode ser considerada estratégia integrante à desfetichização da obra de arte (Cf. Dwek, 2003, p. 135). Um artista que trabalha com a noção de efemeridade de forma muito eloquente é Robert Smithson. A partir da radicalização da ideia de que “qualquer lugar pode ser domínio da arte” (Dwek, 2003, p. 130), o seu trabalho *Spiral Jetty* (1970) consiste no seu projeto máximo de intervenção extramuros (Dwek, 2003, p. 154). Esse trabalho é uma escultura construída ao ar livre e com materiais naturais, como lama, cristais e rochas. Devido à sua composição física, o trabalho não é fixo e está sujeito às forças erosivas do Grande Lago Salgado em Utah, em torno do qual a escultura foi construída. Essa escultura forma uma espiral anti-horária que se projeta na costa do lago, mas, dependendo do nível da água, a escultura às vezes é visível e às vezes submersa. Além disso, essa espiral também está sujeita a variações de cor, conforme a intervenção da vegetação e a época do ano, ou seja, é uma “obra viva”.



Figura 4 – Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970.

O trabalho de Smithson pertence a uma estratégia cultural comum aos artistas do seu contexto, que é questionar as tarefas de organizar e preservar um patrimônio artístico (Dwek, 2003, p. 155). As críticas ao sistema institucional da arte levam à formulação do enunciado “museu é o mundo”, de autoria de Robert Smithson, mas conhecido no Brasil principalmente a partir do trabalho de Hélio Oiticica, uma vez que essa ideia serviu de base para o Programa ambiental de Oiticica (ibidem). O trabalho desses dois artistas tem características em comum, lembrando que ambos integram a importante exposição *Information* que aconteceu entre 1969 e 1970 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), sob curadoria do Kynaston McShine (Braga, 2007, p. 131).

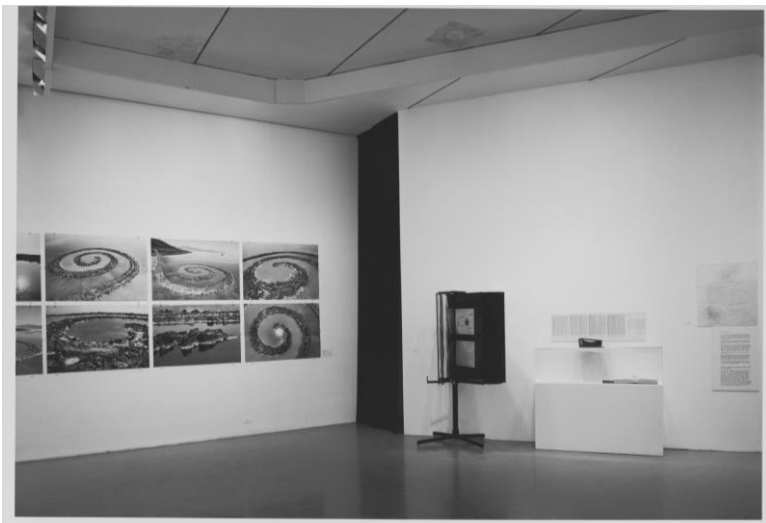


Figura 5 – Trabalho de Robert Smithson exibido na exposição Information.

O caráter vivo da obra de arte, a transitoriedade enquanto uma intenção poética e a ênfase no processo em detrimento do produto são características não só da arte contemporânea mas também da cultura ameríndia.

Entre os Kaxinawa e muitos outros povos ameríndios o importante na vida de um objeto não é que sobreviva ao seu produtor ou usuário, mas que desapareça junto com ele: assim como pessoas e outros seres vivos, o objeto tem o seu processo de vida, que acaba com o envelhecimento e com a sua destruição. (Lagrou, 2007, p. 53)

A fotografia *Maloca em chamas* (1976) em que Claudia Andujar captura o hábito Yanomami de incendiar a própria casa antes de migrar, é uma demonstração eloquente de que é comum entre os ameríndios não preservar o que está em desuso. Enquanto a

acumulação de dinheiro é uma metáfora para o capitalismo, e a acumulação de objetos a que se atribui significado é uma metáfora para a cosmologia ocidental (Cf. Mignolo, 2018, p. 310), a cosmovisão ameríndia, por seu turno, é antagônica a essas características.



Figura 6 – Maloca em chamas, Claudia Andujar, 1976.

A respeito dessa relação entre os povos indígenas e os seus objetos, cabe lembrar a colocação de Célia Xakriabá sobre o fazer cerâmico e as práticas com o barro. Nas palavras dela:

Quando falamos dos conhecimentos vindos a partir das práticas do barro, não estamos falando apenas do barro como material ou como artesanato, porque ainda que uma panela de barro quebre, o processo de conhecimento constituído na sua produção permanece, não se trinca, por isso é importante pensar as práticas para além do próprio objeto, em especial porque, para nós indígenas, o mais

importante não é o produto e sim o processo. (Corrêa Xakriabá, 2018, p. 183)

Célia Xakriabá enfatiza que “há uma dimensão imaterial relativa aos gestos do fazer” (Cipriano, et al., 2022, p. 192). Enfatizar essa dimensão, priorizando o processo de produção do objeto em detrimento do próprio objeto, é uma atitude que se opõe ao processo capitalista de produção no qual “o processo se extingue no produto” (Marx, 2013, p. 258) (*O capital* I, Cap V, Seção I).

Em suma, embora a destruição ou desmaterialização tenham uma motivação e um efeito diferente em cada um dos casos mencionados, é possível notar que a atividade artística pode resultar não só da produção de peças, mas também do ato de desfigurá-las (Cf. Gell, 2018, p. 78) ou da sua deterioração natural. No entanto, é importante esclarecer que a desmaterialização, diferentemente do gesto destrutivo, não é uma crítica à matéria, mas sim uma crítica ao modelo historiográfico que, além de priorizar determinados suportes, tem como valor a perenidade em detrimento da efemeridade. A desmaterialização assume assim, um caráter não só estético, mas também político, especialmente porque “o aspecto capitalista da arte ocidental tem a ver com a permanência” (Cipriano; Oliveira, 2022, p. 163).

3.1.4 “Povos sem história”, história sem documentos, museu sem objetos

Melhor se guarda o voo de um pássaro do que um pássaro sem voos.

(Antônio Cícero)

As críticas à história documentada e a oposição à ideia de que a memória necessariamente se vale do arquivo, enquanto um suporte exterior, não elimina a importância da produção de arquivos. Apesar de que, como já se sublinhou, o memoricídio não é o único desafio com o qual uma história anticolonialista precisa lidar. A produção de arquivos é uma medida contrária ao memoricídio. Todo arquivo é ao mesmo tempo revolucionário e tradicional (Derrida, 2001, p. 15), por isso é preciso pensar em uma história com e contra o arquivo (Hartman, 2020, p. 30).

A descolonização não se refere somente à reconstituição dos saberes tradicionais, mas também à agregação desses saberes que foram negligenciados àqueles da cultura ocidental, mesmo porque é impossível retroceder ao ponto anterior a essa aculturação ou ocidentalização, e seria um ato de ignorância desconsiderar o conhecimento que o Ocidente concatenou. Por causa disso, é essencial que os povos tradicionais não só possam se valer do recurso da escrita alfabética, mas também possam se apropriar das novas tecnologias de comunicação para registrar a sua cultura, apresentar o seu ponto de vista, proteger seu território e viver como qualquer pessoa no século XXI.

Se um indígena traz consigo um smartphone ou uma TV, ele corre um alto risco de não ser reconhecido enquanto um ‘indígena de verdade’ pelo senso comum. Talvez esse ponto de vista tenha sido criado a fim de afastar os povos tradicionais das novas tecnologias, tendo em vista a potência política existente no momento em que eles se apropriam dos meios de produção ocidentais. [...] Em um vídeo produzido pelo Instituto Socioambiental, um membro do povo Baniwa questiona: ‘Se você mudou e você continua sendo homem branco, por que a gente não pode mudar e continuar sendo índio?’ (Pereira; Cipriano; Rocha, 2023, p. 37)

Portanto a lembrança de que a experiência está além do registrável não faz com que a produção de arquivos, a partir dos mais diversos suportes, não seja também politicamente importante, principalmente quando se trata de grupos que, em função da dominação colonial, foram privados da possibilidade de artifícios para narrar a sua história. Em função disso, um museu anticolonialista não renuncia às técnicas de preservação que o Ocidente desenvolveu. Esse museu é um

pós-museu, isto é, [...] um museu que não se alinha às normas do museu ocidental, que busca formas diferentes de exposição e funcionamento e ao mesmo tempo aprende com as normas de preservação que o Ocidente conseguiu desenvolver graças à sua riqueza. Essa necessidade de transmissão transgeracional e preservação não é nem nostálgica nem melancólica. Ele resiste ao discurso universalista abstrato tentando situar objetos, sons, imagens e memórias no ambiente vivo. (Vergès, 2023a, p. 42)

As técnicas de preservação que o Ocidente criou podem ser utilizadas em museu anticolonial, mas de um modo que não seja nostálgico ou passadista, porque o museu anticolonial não é um espaço para culturas mortas que tentam corresponder a uma suposta verdade histórica (Cf. Vergès, 2023b). “Não é uma sociedade morta que queremos reviver. [...] Tampouco é a atual sociedade colonial que queremos prolongar, a mais podre que já apodreceu o Sol” (Césaire, 2020, p. 38).

A adoção de técnicas de preservação ocidentais por museus estruturados a partir da crítica ao colonialismo é uma solução possível para o argumento de que as peças de coletivos não ocidentais preservadas por museus ocidentais são mantidas em condições mais adequadas na Europa do que em seu lugar de origem. Esse argumento frequentemente emerge da discussão sobre a devolução de peças que estão em museus europeus para o seu lugar de origem. Sobre isso, um acontecimento recente que vale ser comentado foi a devolução de um manto tupinambá, feito com cerca de dez mil penas de guará (Tupinambá, 2021, s/p), do Museu Nacional da Dinamarca para o Brasil. O registro de Hans Staden (2021, p. 168) que afirma que os povos ameríndios “nada sabem de dinheiro. Suas riquezas são penas de pássaros” aponta para a grande valia dessa indumentária. O manto só foi devolvido para o Brasil em 2024 (e está no Museu Nacional do Rio de Janeiro) apesar de o povo tupinambá reivindicar essa devolução desde o ano 2000 e apesar de ele ter ficado exposto na Europa por mais de trezentos anos (Tupinambá, 2021, s/p). Além disso, a Europa ainda dispõe de algumas unidades de mantos tupinambás que estão em museus na Itália, Suíça, Bélgica e França.



Figura 7 – Manto tupinambá que a Dinamarca devolveu ao Brasil.

Glicéria Tupinambá, discutindo esse acontecimento, afirma que:

Nosso povo se perdeu na imensidão, mas o manto não, é um registro, está lá parado, e eles são obrigados a cuidar dele, a preservá-lo, gastando bilhões. Se a gente fosse pedir o manto de volta, seria para fazê-lo retornar à natureza, para não mais existir, porque a função dele é voltar para a natureza. Estando lá, é a pena, e, se o trouxermos de volta, a gente perdoou – não temos a intenção de perdoar. É só o tempo, o tempo que foi estabelecido pela lei tupinambá. Então, eles vão continuar carregando essa pena para o resto da vida, se depender dos tupinambás da Serra do Padeiro. Nós não queremos dar esse perdão. (ibidem)

No seu depoimento fica claro que a devolução do manto tupinambá para o Brasil não representa o aceite de um perdão. Também fica claro o contraste entre a desmaterialização, enquanto carácter da cosmovisão ameríndia, e a preservação museológica, enquanto um valor Ocidental. A adoção das técnicas de preservação ocidental por um museu anticolonial, ou “pós-museu”, como fala Vergès, é um dissenso. Mas o fato é que é importante que um museu anticolonial seja um ambiente vivo, distinguindo-se do aspecto fúnebre do museu ocidental. Esse museu

seria um lugar para a mudança social, transformador, onde estereótipos seriam enfrentados e narrativas alternativas, discutidas e sugeridas. Tivemos que inventar um espaço que não fossilizasse a história ou a memória, que permanecesse aberto a revisões e reinterpretações, que mostrasse processos e práticas. (Vergès, 2023b, s/p)

Um museu anticolonial seria, assim, um espaço para processo e práticas, ou seja, para *ações mais do que coleções*. Não interessa a um museu assim ter um acervo que corrobora a invenção de uma pretensa verdade sobre o passado histórico. Um museu anticolonial poderia ser um museu sem objetos, porque “recusamos a hegemonia do objeto no “museu universal” ocidental, onde ele conta uma história (sem objeto, sem história) e mostra o poder e o lugar de uma nação no ranking dos ‘civilizados’. Mais objetos = civilização mais avançada” (Vergès, 2023b, s/p). O seu carácter político não condiz com uma acumulação de objetos que funciona como emblema de poder. E o seu carácter vitalista não condiz com uma coleção de objetos em desuso ou animais mortos. Extrapolando os limites da metáfora, um pássaro se guarda em voo.

3.2 O que é colonização estética?

Estamos chegando do som e das formas, da arte negada que somos, viemos criar.

(Milton Nascimento; Pedro Casaldáliga)

Colonização ou dominação estética é a característica da história da arte hegemônica que sugere que a produção de inovações artísticas *não* é uma preocupação compartilhada, mas sim uma preocupação exclusivamente euro-estadunidense disseminada no mundo a partir dos veículos de comunicação. Em decorrência da dominação estética, de acordo com as narrativas sobre a arte, toda a produção cultural do sul global é tomada como uma cópia ou uma importação dos países mais desenvolvidos, como se a criação estética autêntica fosse exclusiva daqueles que detêm o poder material do mundo.

A inovação das tecnologias de comunicação também significou uma inovação das formas de dominação. Ela possibilitou que o colonialismo continuasse atuando, mesmo sem a posse territorial (Cf. Mignolo, 2003, p. 450). A relação entre os meios de comunicação e o poder colonial é discutida por Fanon na medida em que ele destaca o papel do cinema e dos periódicos ilustrados na manutenção dos estereótipos raciais que corroboram com uma educação em favor do colonialismo. Diante dessa educação, o pensamento descolonial se apresenta como uma desobediência epistêmica. “Consequentemente, a opção descolonial significa, entre outras coisas, aprender a desaprender” (Mignolo, 2008, p. 290).

De acordo com Fanon, “nos periódicos ilustrados para crianças, todos os negros têm na boca o ‘sim sinhô’ ritual. No cinema, a história é mais extraordinária ainda. A maior parte dos filmes americanos [...] reproduzem negros do tipo: *y’a bon banania*” (Fanon, 2008, p. 47). A expressão *y’a bon banania* remete aos rótulos e aos cartazes publicitários criados em 1915 pelo pintor Giacomo De Andreis para a *Banania*, uma espécie de farinha doce “francesa” feita exclusivamente com produtos importados das colônias, como banana e açúcar. O “riso banania” da figura da embalagem foi denunciado por Léopold Sedar Senghor, por ser um sorriso estereotipado e um tanto quanto abestalhado que reforça o racismo dominante (ibidem).

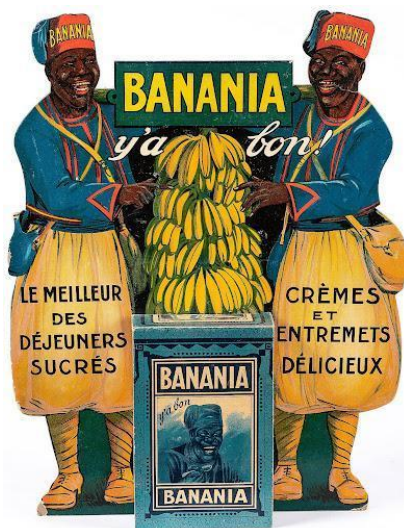


Figura 8 – Imagem publicitária feita por Giacomo De Andreis para a marca Banania.

Com relação aos jornais, Fanon afirma:

As histórias de Tarzan, dos exploradores de doze anos, de Mickey e todos os jornais ilustrados tendem a um verdadeiro desafogo da agressividade coletiva. São jornais escritos pelos brancos, destinados às crianças brancas. Ora, o drama está justamente aí. Nas Antilhas – e podemos pensar que a situação é análoga nas outras colônias – os mesmos periódicos ilustrados são devorados pelos jovens nativos. E o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem, são sempre representados por um preto ou um índio, e, como sempre há identificação com o vencedor, o menino preto torna-se explorador, aventureiro, missionário “que corre o risco de ser comido pelos pretos malvados”, tão facilmente quanto o menino branco. (Fanon, 2008, pp. 130-131)

É possível interpretar essa passagem à luz de uma confluência entre o pensamento descolonial e a teoria crítica, não só pela menção de aspiração benjaminiana à identificação com o vencedor, mas também pela constatação de que o Tarzan e, principalmente, o Mickey são ícones da indústria cultural.

Esse termo [indústria cultural] causou estranheza quando foi empregado pela primeira vez no início de 1940, pois uma tradição que remontava ao Iluminismo europeu do século XVIII separava cirurgicamente as esferas da cultura e da indústria: enquanto a primeira tinha a ver com a expressão da liberdade humana (ou pelo menos com a aspiração a ela), a segunda delimitava o mundo da necessidade, da coerção, da obrigatoriedade da produção. (Duarte, 2009, p. 8)

O conceito de indústria cultural está relacionado ao de colonialismo estético, por ter sido pioneiro na demonstração de que o âmbito cultural não está necessariamente relacionado à liberdade, mas pode estar vinculado à coerção devido aos condicionamentos sociais e interesses políticos. Embora ambos os conceitos tenham essa característica em comum, é preciso esclarecer a diferença entre eles.

Por um lado, é possível pensar que a indústria cultural atua principalmente do ponto de vista da produção, tendo em vista, por exemplo, a problemática dos monopólios culturais, ou seja, os “poucos centros de produção e uma recepção dispersa” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 100). Um dos efeitos dos monopólios culturais é a produção em série de obras de arte (Cf. Adorno, Horkheimer, 1985, p. 100) que faz com que elas adquiram certa padronização, dificultando a distinção entre arte e propaganda (Cf. Adorno, Horkheimer, 1985, p. 102).

As produções da indústria cultural são centralizadas, mas a distribuição é descentralizada, alcançando diversos lugares do mundo. Nesse contexto, o Brasil se revelou um consumidor importante das mercadorias culturais produzidas tanto nos Estados Unidos quanto na Europa (Duarte, 2009, p. 102). Se é possível estabelecer como marco de fundação da indústria cultural o início da operação dos grandes estúdios de Hollywood (ibidem), Augusto Boal, no tom bem-humorado que lhe é característico, critica a operação da indústria cultural nos cinemas brasileiros.

Filmes *made in* Hollywood ocupam, no Brasil, dois terços dos cinemas com suas armas anestésicas da sensibilidade e letais à inteligência [...]. Além dos irreparáveis males psicológicos e políticos que causam, as fábricas de filmes arrecadam milhares de sacas de dinheiro todos os anos. Nos primeiros meses de 2007, oitenta por cento de todos

os cinemas brasileiros foram invadidos e ocupados por dois ou três filmes dessa laia, 1, 2 e 3 homens-aranha e carrapato. (Boal, 2008, p. 151)

Assim como Fanon, Boal está problematizando a importação de mercadorias culturais originárias dos países colonizadores para os países colonizados, o que se torna mais grave quando se leva em conta que frequentemente essas mercadorias funcionam como uma espécie de propaganda do racismo. Além disso, ao usar a expressão “arma anestésica” para referir-se à indústria cultural, Boal assinala que esse tipo de indústria tem a clara intenção de anestesiá-lo o espectador (Cf. Duarte, 2008, p. 58), apresentando-lhe uma produção pretensamente estética que é, na verdade, uniformizada e empobrecida. O empobrecimento dos materiais estéticos (Cf. Adorno, Horkheimer, 1985, p. 102) que se tornam estereotipados e repetitivos, tem como consequência a “atrofia da imaginação” (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 104) uma vez que “o espectador não tem necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação” (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 113). Metaforicamente falando, “o pão com que a indústria cultural alimenta os homens continua a ser a pedra da estereotipia” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 123).

Por outro lado, a colonização estética, tal como pensada aqui, é um problema mais ligado à recepção do que à produção, porque esse tipo de dominação se refere a como as produções estéticas periféricas são inseridas na tradição e nas narrativas sobre a arte. Isso diz respeito aos códigos de leitura atribuídos a manifestações artísticas de povos aborígenes ou de povos periféricos já ocidentalizados. Em ambos os casos a dominação estética diz respeito a uma inadequação das

categorias europeias costumeiramente utilizadas para pensar a produção artística não europeia. No caso de peças oriundas de coletivos não ocidentais que são deslocadas do seu contexto originário, é preciso considerar que, quando essas peças “são cooptadas pelos museus, há uma passagem abrupta entre mundos; já que tais coisas são categorizadas a partir de conceitos que não lhes pertencem originariamente” (Cipriano; Oliveira, 2022, p. 156).

A colonização estética decorre do fato de que as narrativas históricas oriundas da metrópole passam a condicionar a recepção da produção cultural dos países colonizados, apesar de elas não contarem com códigos de leitura apropriados para a apreensão de obras culturais não europeias. Não há categorias oriundas das narrativas históricas que permitam que a produção estética dos países periféricos tenha a sua autenticidade reconhecida, porque a história não se produz em um lugar e logo se replica em outro (Cf. Giunta, 2022, p. 49).

A história não se repete e os países subdesenvolvidos não repetirão, nem no plano econômico nem político nem cultural, a história dos países hoje desenvolvidos” (Gullar, 1978, p. 47).

Nesse ponto, a dominação estética está ligada à ideia de que a história só se produz em um único lugar do mundo, ou seja, à *centralização da experiência histórica*.

A colonização estética se faz notar, por exemplo na medida em que as religiosidades afro-brasileiras e ameríndias são reduzidas à ideia de um sincretismo religioso, as narrativas afro-brasileiras e ameríndias são reduzidas ao folclore e as produções artísticas afro-brasileiras e ameríndias são reduzidas ao *naïf*. A dominação estética se

faz notar sobretudo quando as manifestações artísticas da periferia são reduzidas a uma zona de contato ou a um *pastiche* de obras europeias.

O emprego dessas categorias no sul global pressupõe uma relação de dependência e faz com que produções artísticas advindas de países periféricos não sejam lidas como autênticas obras de arte ou sejam lidas como obras de arte menor, pois elas não estão adequadas à estrutura da narrativa histórica que serve de base ao mundo da arte tradicional (Oliveira, 2018a, p. 91). A história impõe aos povos colonizados restrições quanto à criação artística (Cf. Fanon, 1968, p. 176) porque a cultura do dominador é tomada como “cultura sem mais” (Dussel, 1977, p. 191) e as outras ensinadas como subordinadas a ela. Por isso é possível afirmar que a dominação colonial é também estética e subjetiva.

Devido à ligação entre o colonialismo estético e o historicismo linear, as produções artísticas europeias são consideradas antecessoras das demais que supostamente surgem com “atraso” em relação às produções europeias. Assim, a dominação estética atinge sua máxima expressão por meio da comparação entre movimentos artísticos e culturais oriundos dos países subdesenvolvidos e as produções artísticas dos países centrais.

3.2.1 Contra a comparação

É preciso destruir o propósito de todas as pontes.
(Fernando Pessoa)

O subdesenvolvimento é um conceito relacional pois só existe em contraposição ao que é considerado desenvolvido. O subdesenvolvimento é um desenvolvimento (de outras partes do mundo). Ou seja, nenhum país é subdesenvolvido em si mesmo porque o que está por trás da ideia de subdesenvolvimento é uma comparação (Cf. Rodney, 2022, p. 43). O subdesenvolvimento cultural, portanto, não poderia aparecer de um modo diferente nas narrativas sobre a arte senão por meio de uma comparação. Apesar disso, essas comparações são sempre equivocadas porque “não há uma equivalência cultural perfeita entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, uma vez que o processo de formação e desenvolvimento e que suas problemáticas respectivas diferem” (Gullar, 1978, p. 48).

As comparações entre os movimentos artísticos dos países centrais e periféricos atribui à produção artística periférica uma aparente posição de receptora passiva aos empréstimos de fora. Esse tipo de comparação sugere, portanto, uma posição de dependência, o que contribui para sustentar o colonialismo relacionado à opressão da originalidade cultural. Haja vista a definição de povo colonizado de Frantz Fanon: “todo povo no seio do qual surgiu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural” (Fanon, 2008, p. 34). Dessa definição decorre que a colonização atua, especialmente, no âmbito cultural, por isso a relação entre

colonizador e colonizado reverbera na produção e, principalmente, na recepção das manifestações artísticas. Isso exige um exame dos pontos de intersecção entre os estudos descoloniais e as pesquisas em estética.

A crítica feita por Flusser ao uso da terminologia “barroco mineiro” para designar a manifestação artística a que ele se refere é o ponto de partida para a elaboração do conceito de colonização estética. De acordo com Flusser, não há características formais que justifiquem que o barroco mineiro recebesse o mesmo nome do barroco italiano e por isso essa comparação seria arbitrária, nos termos dele, “deliberada transferência de fase esgotada” (Flusser, 1998, p. 83). O emprego dessa terminologia corresponde ao olhar eurocêntrico de acordo com o qual o Brasil e outros países periféricos são “o passado europeu”, uma vez que categorias históricas, como o “barroco mineiro”, aparecem com atraso no contexto brasileiro (Cf. Flusser, 1998, p. 82). “Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo” (Rocha, 2004, p. 63). Primitivismo esse que se apresenta como uma intersecção entre a cultura local e as heranças tardias do mundo civilizado, impostas pelo condicionamento colonialista (Cf. Rocha, 2004, p. 64).

Contra a “narrativa do atraso”, que é resultante desse olhar nostálgico dos colonizadores sobre os países colonizados, é necessário afirmar que em diversos lugares do mundo se elaboraram, *de forma simultânea*, experiências de vanguarda (Giunta, 2022, p. 30). Nessa acepção, a simultaneidade representa uma ruptura com o historicismo linear aplicado ao pensamento sobre a arte, que situa a história da arte latino-americana como antecipações ou, na maior

parte dos casos, como consequências das histórias do centro (Giunta, 2022, p. 39).

Ainda que seja possível estabelecer zonas de contato entre o barroco mineiro e o europeu, por exemplo, a presença de elementos sacros, chamar o barroco mineiro de barroco é exatamente reduzi-lo a essas zonas de contato. A redução da produção estética oriunda dos países subdesenvolvidos aos pontos de conexão com os países considerados desenvolvidos é um problema que ultrapassa a crítica ao uso da terminologia “barroco mineiro” feita por Flusser.

Ampliando essa discussão flusseriana, é possível pensar em vários outros movimentos artísticos e culturais que foram apelidados de acordo com a mesma lógica. Por exemplo, a nova figuração brasileira (movimento artístico que tem como expoentes artistas como Carlos Vergara, Carlos Zílio, Anna Maria Maiolino etc) é também chamada de “pop art brasileira”. Ou Ferro’s bar que, na década de 60, foi um importante espaço de socialização lésbica e ponto de circulação do boletim *Chana com chana*, chamado de “Stonewall brasileiro”.

Fora do contexto brasileiro também é possível pensar em casos que demonstram a hegemonia do Ocidente no que se refere ao pensamento sobre a cultura. Por exemplo, a fotógrafa Libuše Jarcovjáková, chamada de “Nan Goldin tcheca”, ou a escola de Vkhutemas chamada de “Bauhaus soviética”. Também poderíamos pensar, inversamente, no samba, que é internacionalmente conhecido como “brazilian jazz”, embora, evidentemente, também haja, além do samba, o jazz brasileiro.

Se todo documento de barbárie é também documento de cultura, poderíamos pensar na relação que se estabelece entre o manicômio de Barbacena e o holocausto, razão pela qual o termo

“holocausto brasileiro”, que é também título do livro da Daniela Arbex (2013) sobre o assunto, aparece nas discussões a respeito da luta antimanicomial. Mas esta questão deve ser

vista com cautela porque toda catástrofe é única (Cf. Seligmann-Silva, 2008, p. 73). No entanto radicalizar esta singularidade, assim como condenar toda comparação entre os genocídios, pode reproduzir alguns males: como a resistência à simbolização do trauma e o discurso dos algozes que contribui para estender um tabu sobre todo discurso que recorde as atrocidades cometidas (ibidem).

Outra comparação que se estabelece no discurso sobre a cultura é, a comparação entre Baudelaire e o escritor João do Rio que foi apelidado de “Baudelaire carioca”, assim como o Raul Pompéia que é chamado de “Flaubert brasileiro”, apesar de que “pouco ou nada tem o realismo brasileiro a ver com o realismo de Flaubert, não se registrando nele a evolução formal que conduziu, na Europa, à destruição da estrutura narrativa objetiva” (Gullar, 1978, p. 38). No entanto é fato conhecido que a literatura brasileira, a princípio, tinha como base a literatura europeia, porque

que atitudes poderiam ter os escritores brasileiros da primeira metade do século XIX, senão abrirem-se às idéias que o Romantismo espalhara pela Europa? [...] Que escolha tinham eles, num país que mal se formava, mal adquirira a condição de nação “autônoma” e onde mal se criavam as bases de uma economia própria? Mas é esta hoje a situação brasileira? Não, evidentemente. (Gullar, 1978, p. 81)

Embora o Indianismo, por exemplo, tenha sido elaborado dentro desse espírito romântico, ele representa também um esforço para

superar o romantismo importado (Cf. Gullar, 1978, p. 37). Por isso, o Indianismo, com todas as limitações que teve, não foi simplesmente uma cópia de qualquer movimento europeu, mas uma tentativa de criar a literatura brasileira, de lançar-lhe as bases (Gullar, 1978, p. 45). E, de fato, o Indianismo pode ser considerado precursor não só do Sertanismo mas também do Modernismo brasileiro.

Ou seja, houve uma época em que os autores brasileiros não tinham outro ponto de partida, não tinham outra formação senão a europeia e, mesmo assim, a cultura dominante, que é a que estava à disposição, serviu de base para o desenvolvimento de uma cultura brasileira autêntica. Mas essa não é mais a realidade, desde, principalmente, a Segunda Guerra em diante, porque desde então existem outros centros de arte significativos além da Europa, e o Brasil é um deles.

Em alguns casos o Brasil é o local-modelo. Isso aponta para a possibilidade de mudar o ponto de referência, ou seja, o parâmetro a partir do qual se constrói uma narrativa não é fixo. Embora o Brasil seja um país periférico em relação aos Estados Unidos e aos países europeus, ele é um centro cultural, especialmente em relação a outros países periféricos. Em outras palavras, o Brasil é economicamente periférico, mas culturalmente central.

A esse respeito, cabe lembrar que as literaturas dos países africanos principalmente, mas não só, os lusófonos, como Angola, Cabo Verde e Moçambique, provavelmente não seriam o que são hoje sem o modernismo brasileiro (Melo, 2022, s/p). Embora isso seja consequência de um poder que a produção literária brasileira exerce, nesse caso, é possível pensar que se trata antes de uma relação de “fraternidade supranacional” (Junior, 2008, p. 34) do que de uma relação de dominação porque o modernismo brasileiro representou

para os países africanos a possibilidade de romper com os modelos literários europeus (Melo, 2022, s/p). Razão pela qual Mia Couto (2005, p. 105) no seu texto *O sertão brasileiro na savana africana* afirmou que “poesia brasileira veio em socorro dos moçambicanos”. Soma-se à afirmação de Mia Couto o verso de Suzanne Césaire (2021, p. 52): “a poesia da Martinica será canibal ou não será” que demonstra o caráter supranacional da ideia oswaldiana de acordo com a qual só a antropofagia une os povos colonizados (Cf. Andrade, 1972, p. 13).

Em um sentido contrário ao que o modelo de difusão dos traços estilísticos sustenta (que a inovação se produz primeiro na Europa e logo, como cópia, réplica ou descentramento, em outros cenários artísticos), [principalmente] depois da Segunda Guerra Mundial, a arte se articulou em diversas metrópoles do mundo. (Giunta 2022, p. 38)

Nesse ponto, é pertinente observar que o tipo de comparação que está em questão aparece como um desdobramento da diferença entre original e cópia. O autêntico está para a imitação assim como os países adiantados estão para os atrasados (Schwarz, 2006, p. 47).

A cópia é secundária em relação ao original, depende dele, vale menos etc. Esta perspectiva coloca um sinal de menos diante do conjunto dos esforços culturais do continente e está na base do mal-estar intelectual que é nosso assunto. [...] Por que dizer que o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infra-estrutura econômica sobre a vida cultural e assim por diante? [...] Seria mais exato [...] imaginar uma sequência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem

primeiro ou segundo, pior ou melhor. (Schwarz, 2006, pp. 5-6)

Em todo caso, é necessário sublinhar que, a crítica à comparação ou à diferença entre original e cópia não desconsidera o fato de que a importação de tendências culturais do Hemisfério Norte para o Hemisfério Sul é uma realidade, a exemplo da literatura brasileira. Ou seja, tal importação acontece tanto no caso de mercadorias culturais quanto no caso de movimentos de vanguarda. Em função da dominação estética “preponderam sobre as demais, tendências e manifestações das áreas mais desenvolvidas dos grandes centros artísticos e culturais do Ocidente” (Gullar, 1978, p. 82), ainda que hoje em dia haja outros centros artísticos relevantes.

Ou seja, não se pode negar que as escolas artísticas europeias e norte-americanas são referência para artistas de outros lugares do mundo. A esse respeito, é possível pensar não só na aproximação entre o trabalho de Hélio Oiticica e Malevitch (Zílio, 1982, p. 125), mas também na aproximação entre Lygia Clark e Mondrian.



Figura 9 – Suprematismo com oito retângulos vermelhos, Kazimir Malevich, 1915.

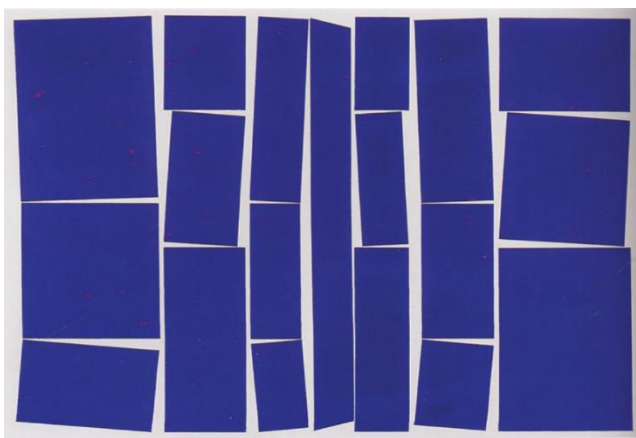


Figura 10 – Metaesquema, Hélio Oiticica, 1958.

Assim como é clara a semelhança entre os *Metaesquemas* de Oiticica e as obras de Malevich, é verdade que “Mondrian é um referente nas imagens e nos textos de Lygia Clark” (Giunta, 2022, p. 72). No entanto, a obra desses artistas não se reduz a uma “influência” de outros trabalhos. Comentando o paralelo entre Lygia Clark e Mondrian, Andrea Giunta afirma

Mondrian é apenas um possível ponto de contato que proporciona certos elementos para pensar a passagem do plano ao corpo, da qual desde então se ocupam as investigações de Clark [...]. Suas obras processuais envolviam participantes sobre os quais ela depositava objetos perceptuais [...] cujo propósito era ativar a sensibilidade do corpo. Esta saída do plano e do muro rumo à experiência, à noção, inclusive, da obra como processo, resultam incompreensíveis sem as contribuições de Merleau-Ponty e sua fenomenologia que Mário Pedrosa e Ferreira Gullar introduziram na vanguarda brasileira. É fundamental, portanto, pensar na filosofia, mas também existem referências tomadas da vida cotidiana: os Bichos poderiam ter nascido da dobradura de um guardanapo durante um almoço familiar. (Giunta, 2022, p. 73)

Além do trabalho de Mondrian, a obra de Clark pode ser pensada não só a partir das suas demais referências artísticas e também filosóficas, mas a partir da vivência cotidiana, isto é, uma dimensão que escapa à concatenação intelectual. É preciso ter em mente que, mesmo que todo artista tenha um repertório artístico e filosófico que sirva como um ponto de partida para sua produção, o objetivo da obra de arte é explicitar uma coisa singular (Sontag, 2020, p. 47). O que a obra de arte exprime não se reduz a um conceito lógico, unívoco

(Cf. Gullar, 1978, p. 52). Isso determina a sua irredutibilidade à formulação conceitual (ibidem). Se essa forma de leitura, que parte de conceitos filosóficos, referências ou escolas artísticas, já é em si mesma limitada por resultar em uma perda de individualidade da obra de arte, a associação entre a produção estética de um país periférico a de um país central é um agravante político para essa problemática.

Enfim, tendo-se assumido que a importação de tendências culturais dos países centrais para os países periféricos é uma realidade, é preciso destacar que esse intercâmbio cultural é bilateral, o que quer dizer que a cultura dos países subdesenvolvidos também são ponto de partida para o desenvolvimento de ideias artísticas nos países centrais.

Muitas dessas expressões [dos “países desenvolvidos”] hoje sofrem inclusive a influência dos países subdesenvolvidos, cuja presença ativa no mundo já não pode ser ignorada. Na maioria dos casos, no entanto, os países subdesenvolvidos são utilizados como “matéria” nas expressões artísticas dos povos desenvolvidos que nos devolvem – um pouco como fazem com os minérios – a nossa própria matéria-prima elaborada e industrializada. (Gullar, 1978, pp. 82-83)

O caso mais conhecido do impacto das manifestações artísticas do Terceiro Mundo sob as vanguardas europeias é o interesse dos artistas europeus do século XX pelas produções estéticas não ocidentais, oriundas de povos originários da África, América Latina e Oceania, o que ficou conhecido como “primitivismo”. O chamado primitivismo aparece como um tema da arte moderna em trabalhos de artistas como Pablo Picasso, Paul Gauguin, Joan Miró, Emil Nolde, Amedeo Modigliani entre outros (Cf. Goldwater, 1986). A esse respeito,

em 1985 o MoMa inaugurou uma exposição chamada *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (Primitivismo na arte do século XX: afinidade entre o tribal e o moderno). Essa exposição sofreu diversas críticas, entre outros motivos, pelo contraste entre a riqueza de informações disponíveis sobre os artistas europeus e o desleixo com que foram exibidas as peças etnográficas de coletivos não ocidentais apresentadas como fontes de inspiração dos vanguardistas europeus.



Figura 11 – Fotografia da exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* que mostra máscara e bonecos africanos dispostos ao lado de *O Grito* de Edvard Munch.



Figura 12 – Fotografia da exposição Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern que mostra adornos africanos dispostos ao redor da tela o Carnaval do Arlequin de Miró.

De acordo com pensamento marxiano, a interdependência cultural, decorrente desse intercâmbio bilateral, é considerada uma característica da modernidade:

[Na modernidade] desenvolvem-se um intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à produção material como à produção intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis: das inúmeras literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura universal. (Marx; Engels, 1961, p. 24)

Esse intercâmbio cultural impõe a “necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal”

(Campos, 2006, p. 234). Especialmente no caso de países subdesenvolvidos, porque o subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional (Oiticica, 1986, p. 85). O caráter nacional da expressão estética é a expressão particular do universal no âmbito de uma cultura determinada (Cf. Gullar, 1978, p. 95). Isso implica, por exemplo, uma elaboração acerca da diferença entre uma tendência artística europeia tal como ela aparece no seu país de origem e tal como ela é incorporada no Brasil.

3.2.2 Dos artifícios estéticos e “cosméticos” para a construção da nação

Deverei também cantar o Brasil?
(Abdias do Nascimento)

“O nacionalismo foi o sentido básico em que se transfundiram as diversas ideologias vanguardistas importadas” (Gullar, 1978, p. 42). Por isso a centralidade das vanguardas europeias é insuficiente para analisar poéticas que não se explicam somente a partir do misturado (Giunta, 2022, p. 31). Também é necessário analisar tais poéticas a partir de instrumentos específicos, situados, que contemplem a experiência fundante de viver em cidades com culturas diversas (ibidem).

A antropofagia cultural, tal como proposta por Oswald de Andrade, é um método para pensar o caráter nacional que elementos

estrangeiros adquirem quando são assimilados por um determinado local. A metáfora antropofágica se constituiria na absorção dos elementos culturais exógenos considerados positivos com o objetivo de produzir algo novo, como resultado da síntese das propriedades do ingerido e do que ingere (Duarte, 2024, p. 103). Nessa leitura, a apropriação pelos países periféricos dos movimentos artísticos advindos dos países centrais acontece a partir de uma revisão crítica de acordo com as características locais, e não a partir de uma recepção passiva, copiada (como comparações do tipo “barroco mineiro” sugerem).

A antropofagia oswaldiana aponta para o fato de que a singularidade de um lugar não se manifesta exclusivamente naquilo que é nativo (Cf. Campos, 1979, p. 51), mas se manifesta também na recepção e assimilação daquilo que é estrangeiro a partir de características locais. A proposta de Oswald faz pensar que é ilusório concluir que basta não repercutir a tendência metropolitana para alcançar uma cultura nacional mais substantiva (Cf. Schwarz, 2006, p. 32). Mesmo porque, em uma das suas acepções, a crítica pós-colonial, enquanto um *métier* acadêmico, começa quando os intelectuais do Terceiro Mundo chegam no Primeiro Mundo (Dirlik, 1994, p. 329 *apud* Mignolo, 2003, p. 141). Esse foi o caso de Frantz Fanon que escreveu *Pele negra, máscaras brancas* motivado por não ter sido tratado como francês quando se mudou para a França, apesar de ter lutado na Segunda Guerra, representando-a.

Nessa perspectiva, os estrangeirismos presentes na cultura nacional não “corrompem” a originalidade da cultura brasileira. Pelo contrário, para anular a condição colonialista é necessário assumir e deglutir os valores positivos dados pela cultura dominante e não os evitar (Cf. Oiticica, 1973, p. 150). Isso dá margem para pensar naquilo

que é “bárbaro e nosso” (Andrade, 1972, p. 5), ou seja, “coisas brasileiras” que não são originárias do Brasil. O próprio *Manifesto Antropófago*, como se sabe, foi escrito na França.

Essa é uma forma muito recorrente de pensar o Brasil: ao mesmo tempo que ele contém alguma coisa da Europa, ele constitui uma alteridade perante ela; embora imerso na cultura ocidental, difere dela graças a uma série de traços culturais próprios. O próprio conceito de antropofagia, inventado por Oswald de Andrade num café na Place de Clichy, em Paris, onde tinha um apartamento, também contribui de alguma forma para essa ideia. (Hussak, 2023, p. 157, tradução nossa)

Apesar de a busca pelo nacional ser comum aos movimentos artísticos brasileiros desde o modernismo, essa busca não interessa somente às vanguardas. O caráter nacional da expressão estética também pode ser falseado, adquirindo um caráter postiço, o que é um velho motivo de preocupação para os intelectuais brasileiros. Essa falsificação do nacional acontece em associação a um certo tipo de nacionalismo, regionalismo, folclore ou exotismo (Cf. Gullar, 1978, p. 95). “Preconceitos turísticos” também assumem formas semióticas. Esse aspecto da colonização estética, que é ligada ao turismo, está relacionado ao uso de recursos estéticos para a criação de uma imagem comercializável de um país.

Isso corresponde ao que poderíamos chamar de uma busca defasada por uma caracterização nacional, pensando a defasagem na acepção flusseriana, ou seja, a colaboração dos setores conservadores da sociedade brasileira para adaptar a realidade nacional aos modelos considerados desejáveis ou bem-sucedidos no exterior (Cf. Duarte,

2012, p. 250). A defasagem aplicada a uma estética do nacional recorre a um “um verde-amarelismo de bananeiras e jacas” (Gomes, 1990, p. 61) ou a uma “literatura de rede, literatura de açúcar e de baunilha, [isto é] turismo literário” (Césaire, 2021, p. 54), reprodutora do olhar ocidental exotizante que reforça estereótipos acerca do Brasil e compactua com a expectativa europeia acerca dele. A fim de demonstrar de que forma o caráter nacional está em disputa no âmbito cultural, é necessário recorrer a casos de estudo.

Vale lembrar a marchinha *Yes, nós temos bananas* (1938) composta por Braguinha e Alberto Ribeiro, tornada célebre não só pela trilha sonora da adaptação de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina, mas também pela gravação de Caetano Veloso. Essa marchinha surgiu em resposta ao fox-trot de 1923, *Yes, We Have No Bananas* (Sim, nós não temos bananas), de Frank Silver e Irving Cohn (Neiva, 2021, p. 8). Mantendo algo da atmosfera de feira, a versão brasileira sugere que

a vendinha de Nova Iorque não tinha a desejada banana, mas nós a temos. O “Yes” do título funciona como uma interjeição de exaltação, “Yes”, como um “Viva!” nós temos bananas. Em paralelo, a banana enquanto produto nacional é equiparada ao próprio samba, e a releitura brasileira da canção estrangeira figura como um tipo de afirmação do gênero local: Yes, nós temos samba. Se nos anos 30 o fox trot fazia sucesso no mundo todo, aqui era o samba que se consagrava, tendo inclusive sido eleito pelo Estado Novo como uma espécie de símbolo da música nacional. (Neiva, 2021, pp. 8-9)

O paralelo entre a banana e o samba, enquanto ícones brasileiros, sugere que a contribuição artística do Brasil para o mundo é exportar “commodities culturais”, uma posição que mostra a confluência do subdesenvolvimento econômico com o cultural. Vale lembrar que a banana é uma fruta especialmente simbólica não só porque é associada a representações racistas, como já se assinalou na discussão sobre o estereótipo *y’a bon banania*, mas também porque o País já foi apelidado de “República das Bananas”. Na verdade, essa é uma denominação genérica (e altamente preconceituosa, é claro) para denominar não só o Brasil mas países considerados “subdesenvolvidos”. O teor ideológico dessa marchinha se faz notar também a partir da “exaltação de um Brasil alegre, festivo e carnavalesco; a fartura e exuberâncias naturais para exportação; as bases para o progresso a partir de estruturas antigas etc” (Neiva, 2021, p. 9).

De todo modo, é preciso reconhecer a associação entre essa marchinha e a antropofagia, considerando-se não só a releitura de Zé Celso e Caetano Veloso mas também o uso antropofágico do inglês somado ao português, o que remete à célebre formulação oswaldiana “Tupi or not Tupi, that is the question” (Andrade, 1972, p. 13), “cujo teor de contradição – a busca da identidade nacional passando pela língua inglesa, por uma citação clássica e um trocadilho – diz muito sobre o impasse” (Schwarz, 2006, p. 8).

Um outro caso de estudo é a imagem em que o artista Paulo Nazareth está atrás de uma kombi cheia de bananas segurando um cartaz com os dizeres: “*my image of exotic man for sale*”.²⁷ (2011) (minha

²⁷ É importante dizer que esse trabalho está situado em uma série em que o artista aparece segurando esse e outros cartazes com dizeres como “I clean your bathroom for a fair price” (limpo o seu banheiro por um preço

imagem de homem exótico à venda). Essa imagem pode ser lida como uma crítica à exploração da imagem do outro, ou seja, ao turismo aplicado à estética.



Figura 13 – Sem título [*my image of exotic man for sale with the Kombi volkswagen*], 2011 Paulo Nazareth.

Nesse caso, como no anterior, a banana é igualmente um tema e também se nota o uso do idioma inglês. Mas o impacto de ambos os trabalhos, no que tange à sua posição quanto ao intercâmbio cultural supranacional, é completamente diferente. Por um lado, o tom cômico da marchinha e o seu diálogo direto com um fox-trot norte-americano parecem indicar uma abertura às relações internacionais, conveniente para a “política da boa vizinhança” vigente durante o governo Vargas,

camarada) ou “I am dont going to rob you” (eu não vou te roubar) em diversos cenários.

que diz respeito ao fortalecimento das trocas entre Brasil e, principalmente, Estados Unidos.

Por outro lado, o trabalho de Nazareth parece ser contrário à noção de uma conciliação que subjaz à ideia de uma política da boa vizinhança. Por contraste, a obra de Nazareth é anticonciliatória, é crítica à maneira com que os povos racializados, latinos, indígenas ou negros, têm a sua imagem explorada como se eles fossem parte de um cenário tropical ou uma paisagem exótica e não como se fossem outros seres humanos. Tem uma conotação semelhante ao trabalho de Paulo Nazareth a imagem do artista Ralph Tadeu Gehre que contém os dizeres “jovem sorridente com bandeja de frutas”, escrito em tons de pele, predominantemente tons negros. O adjetivo “sorridente” é irônico, ao atribuir à cena criada pelo artista um tom complacente com o sujeito que está, em um certo sentido, em uma posição de subserviência, oferecendo frutas de bandeja.

Embora não haja espaço para desenvolver essa discussão aqui, a prática da venda de frutas foi um motivo explorado por inúmeros artistas, inclusive pelos chamados “pintores viajantes” que integraram a Missão Artística Francesa. O mais conhecido entre eles, Jean-Baptiste Debret, também explora o tema das quitandas. Outro fator que demonstra o interesse estrangeiro por essa prática “exótica” (Cf. Schwarcz, 2024, p. 226), é o comércio de algumas imagens como cartão-postal do Brasil. Por exemplo, a fotografia de Marc Ferrez intitulada *Negra com seu filho* (1884), em que uma mulher negra está carregando um cesto com espigas de milho na cabeça, foi comercializada como um símbolo aprazível do Brasil, reproduzida como um *souvenir* (Cf. Schwarcz, 2024, p. 225).



Figura 14 – Negra tatuada vendendo cajus (aquarela), Jean-Baptiste Debret, 1827.



Figura 15 – Negra com seu filho, Marc Ferrez. Cartão Postal de Salvador - BA, 1884.

Embora as obras mencionadas sejam convergentes tendo em vista o recorte temático, ou seja, a venda de frutas e demais produtos agrícolas por pessoas negras, cada uma delas parece ter efeitos divergentes no que se refere ao teor político e à ideia de nação que está implícita nas imagens. Enquanto a obra de Paulo Nazareth e Ralph Tadeu Gehre se configuram como críticas ao racismo e ao olhar eurocêntrico em relação ao Brasil, a fotografia de Marc Ferrez e a aquarela de Debret parecem ter um impacto antagônico em relação a essas outras duas: embora elas digam respeito à escravização, essas imagens são aprazíveis, o que contribui para “divulgar uma visão ordeira do sistema escravista” (Schwarcz, 2024, p. 226). Por isso poderíamos pensar que essa imagem, por mais estética que seja, é, no sentido flusseriano, defasada, por estar em conformidade com o olhar e com a expectativa europeia acerca do Brasil.

A marchinha, por sua vez, é mais difícil de interpretar, especialmente porque a sua conotação foi transformada pela maneira com que Zé Celso e Caetano Veloso se apropriaram dela. Por um lado, ela é compatível com os interesses da ditadura dos anos 30; por outro lado, ela foi “antropofagicamente” ressignificada a partir dessas apropriações. A reflexão sobre essa marchinha é interessante especialmente porque ela serve de base para pensar a ideia de “commodities culturais”. Em todo caso, a discussão sobre esses trabalhos é apenas para ilustrar a multiplicidade de formas possíveis de mobilizar recursos estéticos para construção de uma ideia de um povo e de uma nação em face de uma relação dialética com o internacional. Um mesmo tema pode se desdobrar em formas distintas de caracterizar o nacional.

Essa disputa pelo sentido do caráter nacional é capturada pela oposição conceitual entre a “estética da fome” e a “cosmética da fome”.

Por um lado, a estética da fome refere-se ao texto *Eztetyka da fome* de Glauber Rocha no qual ele apresenta o Cinema Novo como um projeto que se realiza na política da fome (Rocha, 2004, p. 67), em especial, na exploração *estética da violência* que decorre da fome (Cf. Rocha, 2004, p. 66), considerando que “o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo” (ibidem). Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se ao que Glauber chama de “tendência do digestivo”, (Rocha, 2004, p. 65) que designa os

filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral [...] ou [...] pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. (ibidem)

Grosso modo, a proposta de Glauber consiste em abandonar o discurso de “denúncia” e “vitimização” diante da pobreza, para dar um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas (Bentes, 2007, p. 243). Dito de outro modo, de acordo com essa proposta,

A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva “somos subdesenvolvidos” ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto que, ao avesso, diz de novo ‘somos subdesenvolvidos’. (Xavier, 2007, p. 13)

Por outro lado, “cosmética da fome” é o termo que Ivana Bentes mobiliza para referir-se a uma produção artística (em especial as produções cinematográficas), internacional e “globalizada”, cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, mas a estética é “internacional” (Cf. Bentes, 2007, p. 245). Ou seja, a “cosmética da fome” diz respeito a uma produção estética que visa a um conteúdo local mas apresenta uma forma estrangeira, *maquiada*, como o próprio termo sugere.

Como exemplo disso, a autora cita o clipe da música *They Don't Care About Us* que Michael Jackson gravou no Brasil, em uma favela no Rio de Janeiro, em 1998, colocando os favelados como figurantes num superespetáculo visual (Bentes, 2007, p. 244). Nesse caso trata-se de um *pop star* internacional usando imagens da miséria como um *plus* que incrementa sua própria imagem, jogando as imagens da favela Santa Marta no circuito visual internacional como algo típico (Bentes, 2007, p. 44), ou seja, a miséria é consumida como um elemento típico de um local. Partindo desse exemplo, Bentes destaca a ambiguidade da cosmética da fome afirmando:

O que é interessante na estratégia de Michael Jackson é o modo eficiente pelo qual dá visibilidade à pobreza e a problemas sociais em países como o Brasil, sem usar um discurso político tradicional. O que é problemático é que essa visibilidade midiática não implica uma real intervenção no estado de pobreza, que se torna o centro de um discurso humanista e midiático que transforma a denúncia em uma banalidade e *fait divers*. (ibidem)

Assim, essa terminologia poderia ser usada não só para pensar o cinema, mas também para pensar a cultura em um sentido mais

amplo, uma vez que, partindo-se dela, se observa que a imposição ideológica externa e expropriação cultural do povo são realidades que não deixam de existir porque há “mistificação nacionalista” a respeito (Schwarz, 2006, p. 34). Em suma, tendo em vista a construção estética de uma nação e de um povo a partir da força de produção simbólica como meio de unificação social que experiências artísticas propiciam, o Brasil pode ser lido como uma ideia estética (Safatle, 2023, p. 5). Ou seja, a nação brasileira recorreu a artifícios estéticos para se erguer e se consolidar enquanto tal, de modo que a identidade nacional não está separada de uma elaboração artística, o que será tema de trabalhos posteriores.

Concluindo; a esfera artística não está livre das relações de poder, como se pretendia no pensamento iluminista, o que requer um estudo da operação das relações de dominação nesse âmbito. Espera-se que o presente texto valha de contribuição nessa direção. E, apesar de o *métier* artístico não corresponder à liberdade que se esperava dele no iluminismo, ele pode ser, ao mesmo tempo, o âmbito a partir do qual a libertação é reivindicada. Isso se explica não só porque há a força transformadora da arte, o que faz com que um mesmo tema assuma um caráter múltiplo, mas também porque a arte é propícia para imaginar outras realidades e elaborar contranarrativas. Nesse ponto, a historiografia e arte se encontram: ambas referem-se a um campo de disputa no qual estão em questão elaborações conflitantes acerca de uma ideia de país. A arte, no entanto, não tem necessariamente um compromisso com a verdade. Essa é uma das grandes potências dela, porque, somente situando-se na intersecção entre verdade e ficção, as obras culturais poderiam ser o meio a partir do qual os colonizados reivindicam uma reparação histórica.

Considerações finais

O ano de 1492 é um acontecimento que continua acontecendo. Se a história é pensada além do progresso histórico, os eventos não se encerram no passado, especialmente considerando-se um acontecimento como a colonização das Américas no final do século XV. É por isso que o período colonial não deve ser confundido com colonialidade na América Latina (Cf. Mignolo, 2003, p. 81). Quer dizer, embora o período colonial, no caso do Brasil, oficialmente tenha se estendido de 1500 até 1822, o poder colonial está em vigor até os dias de hoje. No entanto, atualmente, a sua atuação, assumindo novas roupagens, se dirige também às novas tecnologias de comunicação e não só à “clássica” disputa relativa à posse territorial. A utilização de terminologias importadas dos países centrais para nomeação de fenômenos próprios dos países periféricos é sintoma dessa nova forma de colonização, como indica Vilém Flusser na nossa interpretação da sua análise do barroco mineiro. Flusser sendo também um comunicólogo, tem muito a contribuir quando o assunto são os códigos de comunicação e o seu vínculo com o colonialismo.

Neste livro, coube-se tensionar as diversas acepções de história tal como concebida no pensamento ocidental. Se a escrita da história é pensada além da dimensão documental, ou seja, se a história é mais do que a pretensão à captura da objetividade do fato, ela deixa de corresponder à verdade e passa a corresponder a um ponto de vista. Isso se opõe a uma ideia moderna que é a “história universal”, escrita a partir de uma perspectiva “não situada”. A dimensão subjetiva da história, no entanto, não elimina o conteúdo objetivo da realidade.

Mas esse conteúdo objetivo só adquire caráter histórico na medida em que ele se torna objeto de uma elaboração humana.

Em *Visão do paraíso*, Sérgio Buarque de Hollanda identifica que as figuras de linguagem utilizadas pelos “cronistas das índias” são mobilizadas a fim de associar a descrição do ambiente à expectativa que havia na época de acordo com a qual os europeus encontrariam nas colônias o paraíso terrestre. Isso nos faz pensar que a carta de Pero Vaz de Caminha não é o primeiro documento histórico, mas sim o primeiro documento literário da história do Brasil. A carta de Vaz de Caminha é “pseudo-história” no sentido flusseriano, pois ela se articula ao “espírito do tempo”, mas não ao “próprio espírito”, nem ao “próprio tempo” (Cf. Flusser, 1998, p. 139). A historiografia que se inicia com essa carta é inautêntica, porque ela se refere sobretudo à história do colonizador no território do colonizado. Refere-se, portanto, a um “descobrimento” que é, na verdade, “encobrimento”. O que se inicia com a Carta de Pero Vaz de Caminha não é “a história do Brasil” assim como aquilo que nasceu em 21 de abril de 1500 não foi um país, mas um experimento de extermínio (Safatle, 2023, p. 16).

Em consonância com a leitura de Sérgio Buarque de Hollanda, Nietzsche (Cf. 2005, p. 121) e Aimé Césaire (Cf. 2020, p. 47) coincidem ao não distinguir o dramaturgo e o historiador, distinção essa que, desde a Antiguidade Clássica, é colocada em questão. Nessa acepção, a distinção entre literatura e documento torna-se tênue. É preciso repensar a pretensão documental da historiografia a fim de criticar o passado que a cultura europeia inventou. Além disso, uma filosofia do subdesenvolvimento requer uma narrativa historiográfica que seja ao mesmo tempo poesia e teoria, como propõe Glissant. Nesse ponto, a historiografia e a arte se encontram. Ambas referem-se a um campo de disputa política e simbólica. Na medida em que se situam na

intersecção entre verdade e ficção, as produções artísticas podem ser um meio de elaboração de contranarrativas, como podem atuar como um artifício a partir do qual os colonizados reivindicam uma reparação histórica. A ligação entre o problema da arte e o problema da história pode ser também pensada a partir da relação entre a *colonização estética* e a *colonização mnemônica*, dois conceitos trabalhados no terceiro capítulo.

Na medida em que a história renuncia à sua pretensão absoluta ao documental e assume as suas dimensões estéticas, a noção de temporalidade que lhe serve de base não é empírica nem cronológica, como o tempo do relógio ou do calendário, mas poética, prenhe de agoras. Isso leva a pensar o tempo não como o tempo de nascimento e trânsito para uma nova época, mas como paragem. E, do mesmo modo, leva a pensar o tempo de forma não linear para que seja possível profetizar o passado e recordar o futuro. “Desesquecer”, em nome de uma equidade social e histórica.

Assumindo o viés literário da historiografia, a escrita historiográfica é uma escrita memorialística. A memória é um ponto de intersecção entre o esquecimento e a imaginação e também entre o indivíduo e o coletivo – o que diz da importância política dela: lembrar é uma forma de contestar a barbárie. Embora Nietzsche tenha diagnosticado que os povos europeus estão sendo assolados pela doença histórica, manifesta pelo excesso de memória, e, por isso, para eles a não-história ou o esquecimento seria um antídoto, o esquecimento tem outra acepção para os povos colonizados pois, para esses, ele significa uma fonte de perpetuação de memoricídio. A esse respeito, o que destaca a posição flusseriana dos demais filósofos discutidos é o sentido próprio com que ele mobiliza a categoria “não-história”. Na nossa interpretação, Flusser mobiliza essa categoria não

a fim de associá-la ao esquecimento, como faz Nietzsche, e muito menos em uma associação a um etnocentrismo, como faz Hegel, mas a fim de discutir o problema colonial.

Na medida em que o esquecimento para os povos colonizados está relacionado à perpetuação de injustiças, fala-se em escovar a história a contrapelo, ou seja, em escrever a história do ponto de vista do oprimido. Além disso, é importante pensar uma história que não seja baseada na noção ocidental de Estado-nação. É igualmente importante revisar a pretensão documental e as condições arquivísticas da historiografia. Conforme o diagnóstico exposto no último capítulo, faz-se necessário pensar uma história com e contra o arquivo porque todo arquivo é também a destruição do arquivo, assim como toda escrita é, ao mesmo tempo, memória e esquecimento. Em todo caso, apesar deste trabalho ter sido grandemente dedicada à crítica à acepção hegemônica de história, está além da nossa pretensão prescrever como a historiografia deveria ser, especialmente porque, a história, pensada além da dimensão causalista, é um processo em aberto, e, por isso, escapa à historiografia.

Para trabalhos futuros, pretende-se fazer uma leitura da colonização estética sob outros aspectos. A colonização estética poderia ser pensada de forma mais panorâmica, explorando vieses que não foram trabalhados aqui. Isso poderia ser feito, por exemplo, a partir da apuração de pontos de aproximação entre esse tipo de colonização e o racismo, seguindo a sugestão de Abdias do Nascimento (Cf. 2011, p. 111) que considera o embranquecimento cultural uma forma de genocídio. O desenvolvimento desse tópico será assunto para uma próxima oportunidade.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1985). *Dialética do esclarecimento*. Trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar.
- Adorno, Theodor W. (2002) *Indústria cultural e sociedade*. Trad. de Jorge Miranda de Almeida. São Paulo: Paz e Terra.
- Adorno T. (1967) Václav Proust Museum. In: Adorno, T. *Prisms*. London: Neville Spearman. pp. 175-185.
- Almino, J. (2021) Antropofagia ontem e hoje: considerações sobre a ideologia de uma metáfora. In: *Oswald de Andrade, Obra incompleta*. Coordenação de Jorge Schwartz. São Paulo, EDUSP, tomo II, pp. 1017-23.
- Andrade, Mário. (2019) *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara.
- Andrade, Oswald. (1972) *Obras Completas. vi. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Arbex, Daniela. (2013) *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial.
- Aristóteles. (2013) Poética. In: Duarte, Rodrigo. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, (pp. 31-44).
- Baniwa, Denilson. (2022) Mártires indígenas: esqueceram que somos sementes. Ceará: *Revista reticências*, v.5, pp. 6-11.
- Barthes, Roland. (1987) *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva.

- Bayona, Yobenj. (2017) Filhas de Saturno. In: Bayona, Yobenj. *Imagens canibais e selvagens no Novo Mundo - Do maravilhoso medieval ao exótico colonial (século XV-XVII)*. São Paulo: Unicamp.
- Benjamin, Walter. (2012) *O anjo da história*. Crisálida: Autêntica.
- Benjamin, Walter. (2012) *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. (2011) *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 189-201.
- Benjamin, Walter. (2013) Sobre o conceito da história. In: Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Crisálida: Autêntica.
- Bentes, Ivana. (2007) Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, pp. 242-255.
- Bernardo, Gustavo. (1998) Prefácio: A épokhé brasileira. In: *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj.
- Bottomore, Tom. (2001) *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, edição não paginada.
- Braga, Paula Priscila. (2007) *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/T.8.2007.tde-05122007-145929. Acesso em: 2025-01-05.
- Brito, Hagamenon. (2015) *Caetano Veloso e o reggae na música brasileira: um estudo sobre influências e conexões culturais*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Disponível em:

- https://www.ufrb.edu.br/pgcienciassociais/images/Dissertações/2015/dissertação_REINA_FINAL.pdf. Acesso em: 04 jan. 2025.
- Brito, Ronaldo. (2009) Fato estético e imaginação histórica. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005, pp. 139-151.
- Buck-Morss, Susan. (2017) *Hegel e o Haiti*. São Paulo: N-1 edições.
- Caboco Wapichana, G. (2023) *“Isso tudo não me diz nada”: a permanência como ponto de encontro no arquivo histórico da Bienal de São Paulo*. [S.l.]: Picada Livros. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/isso-tudo-nao-me-diz-nada>
Acesso em: 04/01/2025.
- Calvino, Italo. (2009) *Por que ler os clássicos e As odisséias na Odisséia*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Campos, Augusto de. (1994) *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. (2006) Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: Campos. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. (1979) *Oswald de Andrade. Europe*, Paris: n. 599, mar.
- Casanova, Marco Antônio. (2003) *O instante extraordinário: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Césaire, Aimé. (2020) *O discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta.
- Césaire, Suzanne. (2021) *A grande camuflagem: escritos de dissidência (1941-1945)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições. Tradução de Guimarães, Júlio Castañón.
- Cipriano, Lara Carvalho; Oliveira, Rachel Cecília de. (2022) Autonomia e agência: modos de pensar a pluralidade na arte. *Rapsódia*, São Paulo, Brasil, v. 1, n. 16, p. 152–167. DOI: 10.11606/issn.2447-

- 9772.i16p152-167. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/205546>.. Acesso em: 23 maio. 2024.
- Cipriano, L. et al. (2022) G.E.S.T.O.: arqueologia experimental cerâmica online. In: Martire, Alex da Silva; Porto, Vagner Carvalheiro. *(Des)construindo arqueologias digitais*. Universidade de São Paulo. Museu de Arqueologia e Etnologia. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786599306235> Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/777. Acesso em 5 janeiro. 2025.
- Correa C.N Xakriabá. (2018) *O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Brasília, Brasília.
- Couto, Mia. (2005) O sertão brasileiro na savana africana. In: *Pensatempos*. Moçambique: Ndjira.
- Da Câmara Cascudo, Luís. (2012) *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda.
- Danto, Arthur. (2005) *Nietzsche as Philosopher*. New York: Columbia University Press.
- Davis, A. (2016) *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo.
- Debord, Guy. (2003) *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Versão eletrônica produzida pelo Coletivo Periferia.
- Degli, Marine; Mauzé, Marie. (2006) *Arts premiers*. Paris: Gallimard: Réunion des musées nationaux.
- De Holanda, Sérgio Buarque. (2010) *Visão do paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras. E-book (edição não paginada).
- Deleuze, Gilles. (1976) *Nietzsche e a filosofia*. 1ª edição brasileira: tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio.

- Derrida, J. (2001) *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Duarte, R. (2024) *A antropofagia e a “busca do novo homem”: Sobre a peculiaridade do Brasil em Oswald de Andrade e Vilém Flusser*. Feira de Santana: Revista Ideação, n.9, pp. 101-120.
- Duarte, Rodrigo. (2015) Adorno e Flusser: um diálogo possível. In: Brayner, A. (Org.). *Vilém Flusser. Filosofia do desenraizamento*. Porto Alegre: Clarinete.
- Duarte, Rodrigo. (2009) *Indústria cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas.
- Duarte, Rodrigo. (2023) La cosmovision de Kopenawa et la communicologie de Flusser. In: Duarte, R. et al. *Philosophies de Vilém Flusser*. Sesto San Giovanni (Itália): Éditions Mimésis. pp. 35-51.
- Duarte, Rodrigo. (2019) O impacto da experiência brasileira na filosofia dos media de Vilém Flusser. *Revista de Hispanismo Filosófico*, n. 24, pp. 15-32.
- Duarte, Rodrigo. (2012) *Pós-História de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume.
- Dussel, Enrique. (1977) *Filosofia da libertação na América Latina*. São Paulo, ed. Loyola.
- Dwek, Zizette Lagnado. (2003) *Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-20092024-144625/>. Acesso em: 05 jan. 2025.
- Ega, Françoise. (2021) *Cartas a uma negra*. São Paulo: Todavia.
- Fanon, Frantz. (1968) *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Fanon, Frantz. (2008) *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, BA: EdUFBA.
- Farias, Agnaldo (org.). (2001) *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Ferreira, Débora. (2014) *Investigações acerca do Conceito de Arte*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Ferreira Da Silva, Denise. (2022) *Unpayable Debt*. Londres: Sternberg Press.
- Fisher, Mark. (2020) *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia literária.
- Flusser, Vilém. (2010) *A escrita - Há futuro para a escrita?* Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume.
- Flusser, Vilém. (1998b) A perda da fé in: *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSp. pp. 129-136.
- Flusser, Vilém. (2007) *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (1980) *Carta a Roberto Gomes de 26 de novembro de 1980*. Berlim: Vilém Flusser Archiv, (nº de referência: PORTUGUESE 26_2013-01-25 [7] 2).
- Flusser, Vilém. (1972a) *Carta de Vilém Flusser (Malgolo, Itália, 26.07.[1972]) a Alan Meyer e Gabriel Borba (São Paulo, Brasil)*. Acervo Vilém Flusser Archiv. Flusser.
- Flusser, Vilém. (1972b) *Carta de Vilém Flusser (Merano, Itália, 26.11.1972) a Francisco Matarazzo Sobrinho (SP)*. Acompanha 5º relato. Acervo FBSp.
- Flusser, Vilém. *Códigos*. Vilém Flusser Archiv, s.d.l. [SEM REFERENCIA]_2827_CODIGOS).

- Flusser, Vilém (2022). *Communicology: Mutations in human relations?* Stanford, Californie: Stanford University Press.
- Flusser, Vilém. (2002) *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras.
- Flusser, V. (1998) *Fenomenologia do Brasileiro: Em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj.
- Flusser, Vilém. (1985) *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec.
- Flusser, Vilém. (2014) *Gestos*. São Paulo: Anneblume.
- Flusser, V. (2012) *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (2011a) *Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (1996) O barroco mineiro visto de Praga In: *Jornal do Commercio*, 03 de abril de 1966 (Arquivo digitalizado).
- Flusser, Vilém. *O preto é belo*, SL., OESP, 15 (716): 3, 18.04.71
- Flusser, Vilém. (2017) *O último juízo: gerações II: castigo & penitência*. São Paulo: É Realizações.
- Flusser, Vilém. (2019) *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: É Realizações.
- Flusser, Vilém. (2011b) *Pós-história: Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume.
- Flusser, Vilém. *Toward a Phenomenology of Television*. Flusser Archiv, s.d.2 [SEM REFERENCIA]_3115_TOWARD PHENOMENOLOGY OF TELEVISION]
- Foucault, Michel. (2000) Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Ditos e escritos II*. Rio de Janeiro: Forense, pp. 260-281.
- Fráguas, Márcia Cristina. (2021) *It's a Long Way: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972)*. 2021. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia,

- Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, doi:10.11606/D.8.2021.tde-13052022-173719. Acesso em: 2025-01-04.
- Freire, Cristina. (1999) *Poéticas do processo*. São Paulo: Iluminuras.
- Funari, Pedro Paulo A. (1996) *Considerações em torno das 'Teses sobre filosofia da História' de Walter Benjamin*. In: Revista Crítica Marxista. n.03, pp. 45-53.
- Gagnebin, Jeanne Marie. (2012) Apagar os rastros, recolher os restos. In: Sedlmayer, Sabrina; Ginzburg, Jaime (org.). *Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, pp. 27-38.
- Gagnebin, Jeanne Marie. (2008) *Documentos da cultura: documentos da barbárie*. Ide (São Paulo), São Paulo, v. 31, n. 46, p. 80-82, jun. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 28 maio 2024.
- Gagnebin, Jeanne-Marie. (1999) *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- Gagnebin, Jeanne-Marie (Org.). (2013) *Walter Benjamin: Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana K. Lages; Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34.
- Gallagher, Catherine; Greenblatt, Stephen. (2005) *A prática do novo historicismo*. São Paulo: EDUSC.
- Galeano, Eduardo. (1993) *Ser como eles*. Rio de Janeiro: Revan.
- Garcia, Luis Fellipe. (2020) Notas para uma leitura filosófica do Manifesto Antropófago. In: Araújo, M., Bresolin, K., Ribeiro, H. *Filosofia e Literatura - para uma sobrevivência da crítica*. Pelotas: UFPel, p. 63-89. E-book disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/nepfil/> Acesso em: 28/06/2024.

- Giacóia, O. (2001) *Para a genealogia da moral* / Nietzsche; adaptação de Oswaldo Giacóia Júnior. São Paulo: Scipione.
- Giunta, Andrea. (2022) *Contra o cânone: arte contemporânea em um mundo sem centro*. Florianópolis: Editora Nave.
- Glissant, Édouard. (2005) *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF.
- Goldstein, I. (2008) Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*, v. 14, n. 29, p. 279–314, jan. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/RXvTbC4smM8hgBYrtzQzrqq/#MoldalHowcite> Acesso em: 22/10/2024
- Gomes, Roberto. (1990) *Crítica da razão tupiniquim*. 10ª ed., São Paulo: FTD.
- Gonzalez, Lélia. (1984) Racismo e sexismo na cultura brasileira, Anpocs. *Revista Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, pp. 223-244.
- Gullar, Ferreira. (1978) *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Hall, Stuart. (2003) Notas sobre a desconstrução do popular. In: *Da diáspora: identidade mediações culturais*, Belo Horizonte: editora UFMG.
- Staden, Hans. (2021) *Viagem ao Brasil*. Petrópolis: Vozes de Bolso.
- Hartman, Saidiya. (2020) Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33.
- Hegel, G.W.F. (2001) *A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. 2. ed. Tradução: Beatriz Sidon. São Paulo: Centauro.
- Hegel, G.W. F. (2016) *Ciência da lógica: 1. A Doutrina do Ser*. Trad. Christian G. Iber, Marloren L. Miranda e Federico Orsini. Petrópolis: Vozes.

- Hegel, G.W.F. (1995) *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*: Trad. Paulo Menezes. São Paulo: Loyola, vol.1
- Hegel, G.W.F. (2002) *Fenomenologia do Espírito*. Tradução: Paulo Menezes. 9. ed. Petrópolis: Vozes.
- Hegel, G.W. F. (1995) *Filosofia da história*. Brasília: Ed. UnB.
- Hegel, G.W.F. (1997) *Princípios da filosofia do direito*. 1 ed. Tradução: Orlando Vitorino. São Paulo: Martins fontes.
- Huizinga, Johan. (2019) *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Hussak, Pedro. (2023) Phénoménologie du Brésilien: une relecture critique. In: Duarte, R. et al. *Philosophies de Vilém Flusser*. Sesto San Giovanni (Itália): Éditions Mimésis. pp. 153-171.
- Inwood, Michael. (1997) *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Junior, Benjamin Abdala. (2008) Notas históricas: solidariedade e relações comunitárias nas literaturas dos países africanos de língua portuguesa. *Gragoatá*, v. 13, n. 24.
- Kopenawa, D. Albert, B. (2015) *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lagrou, Els. (2007) *A Fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks editora.
- Leiris, M. (1992) *Journal (1922-1989)*. Paris: Gallimard.
- Lima Vaz, H. (2012) *Ontologia e história: estudos de filosofia VI*. São Paulo: Edições Loyola.
- Lopes, Maria Margaret. (1991) A favor da desescolarização dos museus. *Educação e sociedade*, v. 40, pp. 443-455.
- Lopes, Nei. (2006) *Novo Dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas.

- Löwy, Michael. (2002) A filosofia da história de Walter Benjamin. *Estudos Avançados*, v. 16, n. 45, p. 199–206, maio. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/c7TdKSGxkSysjMds45cqs8v/?lang=pt&format=pdf> Acesso em: 23/04/2024
- Löwy, Michael. (2005) *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução das teses de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo.
- Luciani, José Antonio Kelly. (2001) Fractalidade e troca de perspectivas. *Mana*, v. 7, pp. 95-132.
- Marques, D. (2002) Protagonismo indígena nas artes visuais: Sueli Maxakali na 34ª Bienal de Arte de São Paulo. *Encontro De História da Arte*, 16, 2022. Atas do XVI Encontro de História da Arte. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16.
- Martins, Leda Maria. (2023) *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó.
- Marx, Karl. (2015) *As lutas de classes na França*. São Paulo: Boitempo.
- Marx, Karl. (2013) *O Capital. Livro I*. São Paulo: Boitempo.
- Marx, Karl. (2011) *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo.
- Marx, K. Engels, F. (1961) Manifesto Comunista. In: *Obras Escolhidas*, vol I, Rio de Janeiro: Ed. Vitória.
- Melo, João. (2022) *O modernismo brasileiro e as literaturas africanas*. Rascunho, Luanda, 21 fev. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/o-modernismo-brasileiro-e-as-literaturas-africanas/>. Acesso em: 4 jan. 2025.
- Meneses, U. T. B. DE. (1994) Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 2, n. 1, pp. 9–42.

- Mignolo, Walter D. (2017) Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Introdução de *The darker side of western modernity: global futures, decolonial options* (Mignolo, 2011), traduzido por Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* [online], v. 32, n. 94 [Acessado 18 Março 2022], e329402. Disponível em: <<https://doi.org/10.17666/329402/2017>>. Epub 22 Jun 2017. ISSN 1806-9053. <https://doi.org/10.17666/329402/2017>.
- Mignolo, Walter. (2008) Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, Niterói*.
- Mignolo, Walter. (2003) *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Mignolo, Walter. (2018) Museus no horizonte colonial da modernidade: Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 7, n. 13, pp. 309-324.
- Müller, Marcos Lutz. (2008) A liberdade absoluta entre a crítica à representação e o terror. *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*, v. 5, n. 9.
- Nascimento, Abdias. (1983) *Axés do sangue e da esperança*. Rio de Janeiro: Achiamé.
- Nascimento, Abdias. (1978) *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Nascimento, Abdias. (2016) *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva SA.
- Nascimento, Beatriz. (2021) Por uma história do homem negro. In: Ratts, Alex (Org). *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Neiva, Sara Mello. (2021) Do teatro de revista ao Tropicalismo: Figurações do Brasil em duas versões de Yes, nós temos bananas. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1–37. DOI: 10.5965/1414573102412021e0109. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20463>. Acesso em: 25 dez. 2024.
- Nietzsche, F. (2005) II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: Melo Sobrinho (Org). *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: ed. PUC Rio; São Paulo: Loyola.
- Nietzsche, Friedrich. (2005) *Escritos sobre história*. São Paulo: Edições Loyola.
- Nietzsche, F. W. (2009) *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nietzsche, F. W. (2016) *O anticristo: maldição ao cristianismo: Ditirambos de dionísio*. Tradução: Paulo César Sousa. São Paulo: Companhia de Bolso.
- Oiticica, Hélio. (1986) *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Oiticica, Hélio. (1973) *Brasil diarreia* (1969) In: Gullar, F (Org). *Arte Brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Oliveira, Rachel Cecília. (2018a) Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística. *Dois pontos*: Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos, volume 15, número 2, pp. 89-98.
- Oliveira, Rachel Cecília. (2015) Ontologia e desenraizamento. Considerações acerca da filosofia da linguagem em Vilém

- Flusser. In: Brayner, A. (Org.). *Vilém Flusser. Filosofia do desenraizamento*. Porto Alegre: Clarinete.
- Oliveira, Rachel Cecília. (2018b) "Os 'modos de usar' a filosofia flusseriana". In: Flusser, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. 1. ed. São Paulo: É Realizações.
- Pedrosa, Mário, (1975) Arte culta e arte popular. *Arte em Revista*, n. 3, São Paulo: Kairos.
- Pereira, J. Cipriano, L. Rocha, R. (2023) Pós-história polimedial: da "história universal" às narrativas em rede. In: Duarte, R. Rocha, R. (Orgs). *Modos de presença nos fenômenos estéticos*. Belo Horizonte: Relicário.
- Perini, E. (2022) Desinformação, negacionismo e apandemia. *Filosofia Unisinos*, v. 23, n. 1, p. e23103.
- Philipson, Gabriel Salvi. (2022) As cidades brasileiras de Vilém Flusser. *Cadernos de língua e literatura hebraica*, n. 22, pp. 83-111.
- Platão. *Fedro*. Edição Bilingue. (2011) Texto grego por John Burnet. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA.
- Possas, Helga Cristina Gonçalves. (2005) Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: Figueiredo, Betânia Gonçalves; Vidal, Diana Gonçalves (Org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, pp. 151-162.
- Povinelli, Elizabeth. (2011) The Woman on the Other Side of the Wall: Archiving the Otherwise in Postcolonial Digital Archives. *Differences* 22, no. 1, p. 146–171.
- Rattemeyer, C. et al. (2010) *Exhibiting the new art: Op Losse Schroeven and When Attitudes become Form* (1969). London: Afterall.

- Reis, José Carlos. (2011) *História da “consciência histórica” ocidental contemporânea: Hegel, Nietzsche, Ricoeur*. Belo Horizonte. Editora: Autêntica.
- Ricoeur, Paul. (2007) O fardo da história e o não-histórico. In: *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas, Sp: Editora da Unicamp.
- Rocha, Glauber. (2004) *Eztetyka da fome*. In: Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Rodney, Walter. (2022) *Como a Europa subdesenvolveu a África*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Rotzer, F. (2016) *Homo ludens*. In: *Flusseriana: uma Caixa de Ferramentas Intelectual. Flusseriana: An Intellectual Toolbox*, Berlin: Vilém Flusser Archive at Berlin and Univocal Publishing, pp. 209-211.
- Rouanet, Sérgio Paulo. (1993) *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ.
- Safatle, V. (2023) A construção estética do Brasil e seus colapsos: Crítica, impasse e modernismos nacionais. Palma de Mallorca (Espanha): *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n. 15, pp. 4-31
- Safatle, V. (2023) *Crise ecológica, crise psíquica e o fim do progresso*. Revista Cult, 24 fev. 2023. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/crise-ecologica-crise-psiquica-e-o-fim-do-progresso/>. Acesso em: 17 jun. 2024.
- Santiago, S. (2000) *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- Santos, M. (2003) *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 10. Ed. Rio de Janeiro: Record.

- Schiller, F., & Silva, F. V. da. (2019) O que significa e com que fim se estuda a história universal? *Trans/form/ação*, 42(3), 219–242. <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2019.v42n3.12.p219>.
- Schwarcz, Lilia Moritz; Starling, Heloisa Murgel. (2015) *Brasil: uma biografia: Com novo pós-escrito*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarcz, Lilia Moritz. (2024) *Imagens da branquitude: A presença da ausência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarz, Roberto. (2006) Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras. pp. 29-49.
- Sebastiani, Breno Battistin. (2018) Ficção e verdade em Heródoto e Tucídides. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, n. 20, pp. 53-74.
- Seligmann-Silva, Márcio. (2022) *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. São Paulo: Editora da UNICAMP.
- Seligmann-Silva, Márcio. (2020) Apresentação. In: Benjamin, Walter. *Sobre o conceito de história*. São Paulo: Alameda editorial.
- Seligmann-Silva, M. (2008) Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, pp. 65–82.
- Seligmann-Silva, Márcio. (2010) Vilém Flusser: filosofia do exílio e leitura de um país chamado Brasil. *Tradução em Revista*, v. 2, pp. 01-19.
- Shakry, Omnia. (2015) History without Documents: The Vexed Archives of Decolonization in the Middle East. *The American Historical Review*, Volume 120, Issue 3, P 920–934, <https://doi.org/10.1093/ahr/120.3.920>
- Simmel, Georg. (2015) A ruína: um ensaio estético. In: *Coletânea de textos de estética de Georg Simmel*. Trad. Ari Gordon. Publicação independente.

- Tukano, Daiara; (2020) *Discurso proferido na performance: Mori Erenkatu eseru - Cantos para a vida*, 2020. Registro de performance. Publicado no catálogo da mostra “Vexoá: nós sabemos”, Pinacoteca do Estado de São Paulo
- Tupinambá, Glicéria (Célia). (2021) A visão do manto. *Revista Zum*, São Paulo, n. 21, não paginado. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>. Acesso em: 5 jan. 2025.
- Valéry, P. (2008) O Problema dos museus. *ARS* (São Paulo), v. 6, n. 12, pp. 31–34, jul.
- Vergès, Françoise. (2023a) *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora.
- Vergès, Françoise. (2023b) *O museu sem objetos*. 35ª Bienal de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/o-museu-sem-objetos/>. Acesso em: 24 out. 2024. Não paginado.
- Vergès, Françoise. (2020) *Um feminismo decolonial*, São Paulo: Ubu Editora.
- Viveiros de Castro, E. (2007) Filiação intensiva e aliança demoníaca. *Novos estudos CEBRAP*, n. 77, pp. 91–126, mar.
- White, H. (1995) *Metahistória: a imaginação histórica no século XIX*. São Paulo: Edusp.
- Wisnik, G. (2005) *Folha explica Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha.
- Xavier, Ismail. (2007) *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.
- Zílio, Carlos. (2009) Da Antropofagia à Tropicália. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, [v. 18], n. 18, pp. 114-147.
- Zanini, Walter. (2018) *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte/organização de Eduardo de Jesus*. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes.

