

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

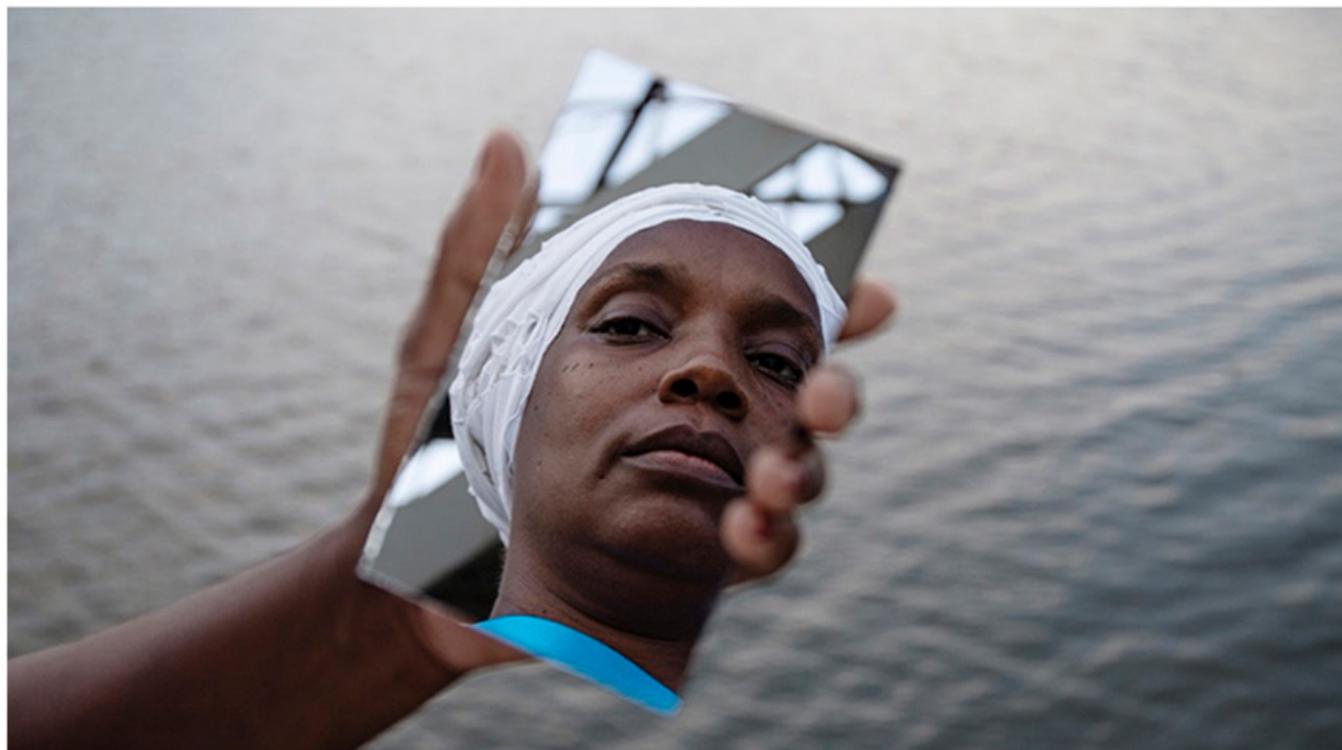


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

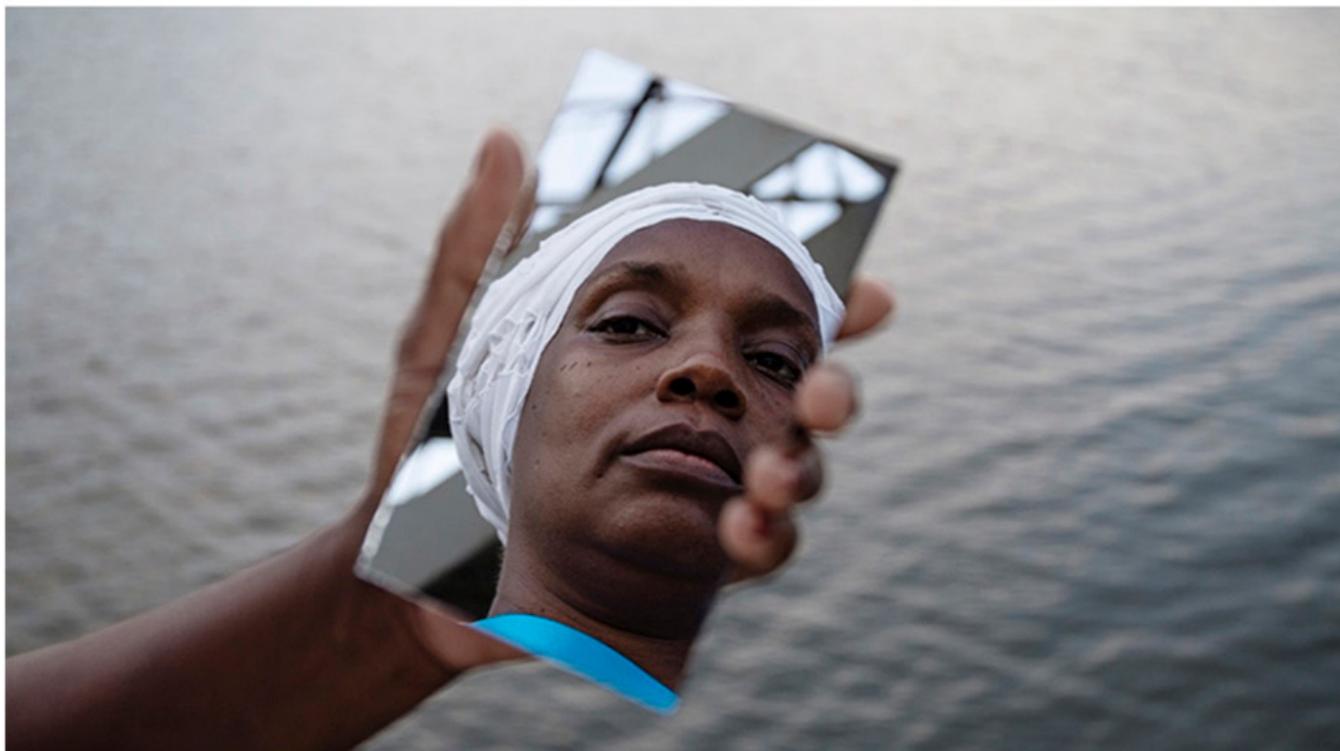


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memorian*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail:cbha.secretaria@gmail.com

Um convite para história genocida ruandesa no século XX a partir das imagens

Roberta Claudino Fernandes da Silva,
Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina/
<https://orcid.org/0000-0002-2192-3897>
robertacfs@icloud.com

Resumo

O trabalho debate possibilidades metodológicas para análise do Genocídio em Ruanda sob uma nova abordagem na historiografia: a História Global da arte. Traz possibilidades convenientes para se pensar ligações e dinâmicas que entrelaçam o genocídio de Ruanda ao de outros países: as influências econômicas, políticas e sociais ocidentais. Sob um contexto de miséria e de resquícios da colonização belga e alemã. Há 28 anos, Sebastião Salgado transitou por Ruanda com sua camera a de capturar os gestos da tragédia humana. Por meio de fotografias significativas para a reflexão da geopolítica do pós-guerra fria a arte insere-se em processo global de denúncia e provocação. Evidencia-se uma tensão entre o mundo em processo de globalização e os resquícios da colonização.

Palavras-chave: História Global. Genocídio. Ruanda.

Abstract

The paper discusses methodological possibilities for analyzing the Rwandan Genocide under a new approach in historiography: the Global History of art. It brings convenient possibilities to think about connections and dynamics that intertwine the Rwandan genocide with that of other countries: Western economic, political and social influences. Under a context of misery and remnants of Belgian and German colonization. 28 years ago, Sebastião Salgado traveled through Rwanda with his camera capturing the gestures of human tragedy. Through photographs that are significant for the reflection of post-cold war geopolitics, art is inserted in a global process of denunciation and provocation. A tension between the world in the process of globalization and the remnants of colonization is evident.

Keywords: Global History. Genocide. Rwanda.

Introdução

Ao analisarmos as imagens e o trabalho de Sebastião Salgado, buscaremos compreender a história a partir de diferentes culturas, épocas e grupos humanos que foram marginalizados, evitando preconceitos e teorias deterministas. Não queremos ser limitados pelo ideal europeu de progresso cultural e social. Hal Foster (2017) o que artista contemporâneo tem um papel importante como o artista contemporâneo tem um papel importante como etnógrafo em um mundo globalizado. O trabalho comprometido de Sebastião Salgado como fotógrafo e artista brasileiro é um exemplo disso, pois ele capta e documenta a realidade de culturas, épocas e grupos humanos que são ignorados ou excluídos, oferecendo uma visão diferente e ampla da história. Assim, o trabalho de Sebastião Salgado contribui para uma compreensão mais equilibrada e inclusiva da humanidade, ao documentar um dos maiores genocídios globais na África central pós colonização alemã e belga insere-se nessa modalidade artística, onde o artista é como um antropólogo em campo. Em um mundo ocidental que saía da guerra fria no início dos anos 1990, Ruanda enfrentava um massacre etnocida as complexidades de múltiplos acontecimentos se misturam às imagens contidas em *Êxodos* (2000).

Desde a época da Revolução Industrial no século XVIII, a expansão tecnológica tem sido uma constante na história humana, causando transformações profundas na sociedade, política, cultura e arte. Essas transformações levaram ao surgimento do homem moderno e à diversificação das formas de compreender o mundo e as questões sociais, políticas, culturais e artísticas. A tecnologia continua desempenhando um papel importante na evolução da humanidade e na forma como entendemos o mundo. Com Benjamin (1987, p. 168), compreende-se a reprodutibilidade da fotografia, facilitada e desenvolvida por meio das máquinas, popularizando e massificando as imagens, trazendo para o espectador uma reprodução atualizada do objeto registrado. No caso de Ruanda, a análise da fotografia como arte e política marca de uma realidade, é relevante, pois ela foi capaz de testemunhar, registrar e evidenciar um dos desdobramentos perversos do cruel processo de colonização africana. Ajuda a desmitificar a ideia de África unitária.

Sebastião e Lélia Salgado documentaram o genocídio de Ruanda durante um dos momentos mais dolorosos após a descolonização. Ao analisarmos as fotografias que eles produziram e relacioná-las com outras representações temporais, deslocamentos e denúncias, podemos ter uma compreensão mais profunda da natureza humana e dos conflitos sociais. As fotografias dos Salgados são uma testemunha importante dos eventos que ocorreram em Ruanda. Essas imagens ainda sobrevivem? Ao mesmo tempo em que elas “denunciam” a tragédia, constroem valor e significação para se conhecer o passado colonial ruandês, como um vagalume fora de controle brinca com

a luz; aparece e desaparece, está fora do nosso campo de visão óbvio, igualmente as imagens aparecem com outras significações, em um tempo, muita das vezes, múltiplo (DIDI-HUBERMAN, 2018). Essas imagens, contudo, possibilitam abordagens além do tempo cronológico: ligam-se e interligam-se com os diversos outros processos de deslocamentos sociais globais durante o século XX.

A República ruandesa é localizada no coração africano: na região dos grandes lagos. O período que se inicia em 1994 representou para Ruanda o declínio de sua sociedade. Mais de 800.000 pessoas foram exterminadas, sendo considerado um dos mais sangrentos genocídios da História. Ruanda, país da região centro-oriental do continente africano, faz fronteira com os atuais países de Uganda, Burundi, República Democrática do Congo e Tanzânia, é envolvida por montanhas e rios, seu território tem cerca de 26.338 km², de clima temperado e por isso excelente para a agricultura: “A ecologia interna da Ruanda central continua bastante variada, embora o país esteja assim separado como uma região natural daqueles que o cercaram. A paisagem consiste em colinas rodeadas pela maior parte por rios e pântanos” (VANSINA, 2004, p. 14).

O século XIX marca a afirmação política e ideológica de superioridade racial estudos sociológicos se amparam no chamado “darwinismo social”, Teoria civilizatória amplamente divulgada e bem-sucedida na Europa e em África, levou a divisão em categorias “civilizado x selvagem” (FANON, 1986).

Tanto os Hutu como os Tutsis viviam em clãs e ambos tinham seus próprios líderes. O poder desses clãs era hierárquico. Cada líder devia lealdade ao *mwami* (rei) que era derivado do clã Tutsi. A sociedade ruandesa era composta por três diferentes etnias, tutsis, twa e hutu. Desde era pré-colonial, mantiveram uma aliança, tinham a mesma cultura, a mesma língua *Ikinyarwanda*, a mesma religião. A estrutura social em Ruanda sofreria uma drástica transformação com a chegada dos alemães que ao se depararem com essa sociedade organizada em clãs aproveitaram-na para iniciar um processo de distinção que servisse à legitimação de sua posse sobre o território (TAYLOR, 1999).

O Mito Hamítico era propagado por John Henning Spekeem (1863), com a proposta de ser uma base ideológica para estruturar a sociedade aos moldes da ideologia europeia. Com efeito, o hamitismo serviria de base ideológica para Ruanda-Urundi, e essa ideologia seria retomada em diversos momentos críticos e legitimaria o genocídio ruandês de 1994. Os Hutus não recusaram a ideologia civilizatória, negando a suposta origem e superioridade racial e intelectual dos Tutsis, tanto que no período antecedente à independência iriam usar esse mito ao seu favor, tutsis não pertencentes de Ruanda. Após a primeira Guerra Mundial e sob os termos do tratado de Versailles (1919), a Alemanha foi forçada a ceder territórios em África para a Bélgica.

A Liga das Nações decidiu submeter Ruanda e Burundi à tutela da Bélgica. Ruanda passou então por um período marcado por um processo extremamente segregador, no qual os ocupantes aproveitaram-se das diferenças étnicas para garantir sua dominação e assim a população foi dividida em grupos étnicos, destruindo todo aspecto singular da vida, incluindo-se empregos e contratos).

Após a segunda guerra mundial, a administração belga em Ruanda ficou sob supervisão da ONU, período no qual a elite Hutu proclamaria a independência, política, social e econômica. Os países ocidentais europeus, entretanto, mantiveram-se influenciando o futuro do novo país. Mas a espécie de “santa aliança” terminaria na década de 1950, diante da enorme mudança política e ideológica operada à época na liderança da Igreja Católica ruandesa. O governo belga estabeleceu em 1952 um novo sistema de administração, em que impôs novos “chefes” e acentuou ainda mais os privilégios dos Tutsis no poder administrativo, excluindo os Hutus, uma divisão étnica iniciada pelos europeus que acirraría o clima em Ruanda (FLORÊNCIO, 2011).

A tensão política acirrou-se, em primeiro de novembro de 1959, o político Dominique Mbonyumutwa foi violentado por um grupo rebelde Tutsi em Gitarma, localizada no distrito de Muhanga, Província do Sul, um evento marcante de amplo alcance político e social, que teve como consequência o ataque de um grupo de rebeldes Hutus a habitantes Tutsis (GOUREVITCH, 2000). O episódio, que ficou conhecido como “vento da destruição” levou cerca de 25.000 ruandeses Tutsis a se refugiarem em países fronteiriços (NEWBURY, 1995). As mazelas deixadas pelos europeus começavam a se arraigar, e em 1960 a administração belga tentou implementar uma nova administração em Ruanda, criando 229 comunas e 10 prefeituras. No mesmo ano, as primeiras eleições onde o Partido PARMEHUTU liderado por Kayibanda obteve ampla vantagem, ganhando com mais de 70% de votos a seu favor e dos Hutus.

Em 1961, diante dos conflitos políticos com a ONU acerca das eleições legislativas com grande maioria sendo apoiada pelo Partido PARMEHUTU, a Bélgica decide tornar Ruanda autônoma politicamente e administrativamente, culminando, pouco tempo depois, na independência e na criação da República de Ruanda em 28 de janeiro de 1961, o que acabou por confirmar que os Hutus estariam no poder a partir de então, graças à intenção da Bélgica em cooperar com a maioria Hutu, a independência foi proclamada oficialmente em Julho de 1962 (FLORÊNCIO, 2011).

O processo de independência causou o embate entre as duas etnias, esses eventos políticos foram os catalisadores para o genocídio em abril de 1994. Assim como em Ruanda, seu vizinho, a colônia belga do Burundi tornar-se-ia independente. Em 1962, já eram cerca de 100 mil refugiados Tutsis deslocados para países vizinhos (*Ibidem.*).

Entre os anos de 1960 a 1990, Ruanda e Burundi tiveram imagens distorcidas um do outro, Ruanda era controlada pela Elite Hutus, ao passo que Burundi pela Elite Tutsi. Quando Ruanda tornou-se independente, os Tutsi em Ruanda e no Burundi temiam por um massacre. É necessário analisar-se o genocídio encarando também alguns fatos ocorridos em seu vizinho, Burundi, país que abrigou a maioria dos Tutsis refugiados após independência de Ruanda.

O presidente Hutu Melchior Ndadaye foi assassinado por um golpe militar em 21 de Outubro de 1993 no Burundi, o primeiro eleito democraticamente e que tentou em seu governo suavizar a divisão étnica do país, mas suas reformas foram hostilizadas pelos militares cujo exército era dominado por Tutsis. Em 1993, Tutsis e Hutus foram perseguidos e mortos em consequência ao assassinato de Ndaye, e mais de 400,000 pessoas refugiam-se para Ruanda e mais 300,000 para outros países africanos. Não há dúvidas de que a política de identificação e segmentação étnica estão na base do genocídio. A questão étnica foi construída a partir de ideias cuidadosamente planejadas e bem organizadas para exterminar um grupo de pessoas identificadas unicamente com base em sua identidade étnica ou racial, isso incluiu a ideologia colonial de divisão racial tanto econômica e política desde 1980 até início de 1990.

O impulso historiográfico em relação a determinados eventos sob as lentes da História do Global, intensificadas pela complexidade e mobilidade dos meios de comunicação, estabelece um novo sentido temporal para a análise, por isso, como se pensar o Genocídio ruandês em uma escala global de análise historiográfica? Quais as implicações externas foram influentes para a denúncia da catástrofe que acontecia no centro do continente africano?

A partir do momento em que se consideram as particularidades, surge a possibilidade de se levantar a História de Ruanda em um aparato global para compreensão do etnocídio ocorrido durante o ano de 1994. A ideia a seguir é uma tentativa de não somente analisar o genocídio em Ruanda através das imagens contidas no livro de fotografias *Êxodos*, mas entender como essas imagens continuam a sobreviver.

As imagens de Ruanda e possibilidades teóricas uma História Global

As imagens contidas no livro derivam da narrativa testemunhal a qual a fotografia do século XX foi submetida, principalmente na França, sendo categorizada como Fotografia Humanista. Dentro dessa categoria de fotógrafos encontram-se Henri Cartier Bresson (1908- 2004), Robert Doisneau (1912-1994), a reportagem engajada de Robert Capa (1913-1954) importante fotógrafo da Guerra civil Espanhola (1936-1939), a reportagem social de Dorothea Lange (1895-1965) e a subjetividade Robert Frank (1924),

estes autores mudariam a concepção de estética e fotografia como denúncia pela representação da realidade. Esses fotógrafos exerceram suas peculiares percepções como guia de trabalho para o exercício documental.

Para trabalho *Êxodos*, Sebastião Salgado e sua esposa Lélia Salgado juntaram-se a organizações especializadas em migrações. Trabalharam com a Organização Internacional para as Migrações, sediada em Genebra, a UNHCR e com a Unicef, e no trabalho contam a história de populações obrigadas a migrarem, deixando suas moradias em busca de abrigo e refúgio. As imagens registraram e denunciam a pobreza, o sofrimento e a violência ocorrida em Ruanda assim como em outros movimentos sociais emergidos durante o final do século XX, diversificando o debate entre a periferia global e o complexo da globalização.

A arte de Sebastião e Lélia Salgado é consciente e engajada em revelar as más condições das regiões que visitam. Ela se insere na modernidade europeia, onde o artista busca compreender culturas e sociedades de outros lugares. A arte contemporânea é uma reflexão sobre o impacto da era moderna sobre a cultura e a forma de pensar o indivíduo. Ela propõe novas percepções, cria experiências e críticas, e incentiva a participação. (BELTING, 2012).

A Obra de Sebastião Salgado é uma representação da luta humana, da dignidade e da superação da adversidade, fazendo uma reflexão sobre a condição humana e a importância da empatia e da justiça social. Em um mundo globalizado, suas imagens são um alerta para a urgência de mudanças sociais e políticas, reafirmando a importância da arte como ferramenta de transformação social.

Os artistas estão inseridos em uma época de mudanças epistemológicas na história da arte, e a década de 80 e 90 viu mudanças políticas, econômicas, sociais e artísticas. O fim da Guerra Fria e a queda do Muro de Berlim levaram à globalização e ao fim do monopólio ocidental nas artes. Artistas de todo o mundo, incluindo África, América do Sul, Ásia e Arábia, ganharam destaque. A noção de progresso na história da arte foi questionada, com a ideia de que a evolução não é linear, mas é influenciada por fatores culturais e sociais. A história da arte é vista como uma construção social e subjetiva, não como uma linha evolutiva imutável.

Na história da arte, a visão tradicional se baseava na descrição e classificação de obras seguindo modelos definidos, liderada por autores como Lessing, Winckelmann, Hegel, Burckhardt, Wölfflin, Panofsky e Warburg. No século XX, a Escola dos Annales influenciou uma mudança para uma abordagem mais interdisciplinar, que incluía Sociologia e Antropologia.

A concepção da história da arte mudou de uma abordagem descritiva para uma mais crítica e interdisciplinar, com a arte moderna apresentando escolas como neoclassicismo, romantismo, realismo, impressionismo e simbolismo. Embora os rótulos dessas escolas ainda sejam utilizados para organizar as temporalidades e os artistas, o pressuposto de que a arte segue uma narrativa linear e progressiva foi questionado.

Se, a partir dos anos 1960 e com o avanço da Guerra Fria, a complexidade social e política só aumentou. É importante destacar que o mundo era dividido em três categorias de países industrializados: o “primeiro mundo” formado por países da Europa, América do Norte, Austrália e Nova Zelândia, o “segundo mundo” formado pela URSS e Europa Oriental e o “resto do mundo”, composto principalmente por países não brancos.

O século XX foi marcado por mudanças sociais em todo o mundo, incluindo a subversão das normas tradicionais por meio da Pop Art e da contracultura. A arte e a vida se fundiram, com a arte ganhando mais presença na vida cotidiana. No entanto, a teoria da arte não conseguiu se adaptar a esses novos artistas e suas criações que tiveram um impacto significativo no rumo da arte.

A globalização e a evolução dos meios de comunicação tecnológicos permitiram que artistas de outras regiões do mundo tenham acesso e participem no sistema artístico, antes controlado apenas pelo Ocidente.

A arte contemporânea é caracterizada por sua diversidade e pluralidade, buscando romper com as definições limitadas e padrões do passado. Artistas contemporâneos estão em busca de inclusão de novas formas, conceitos e materiais na arte, expandindo suas fronteiras e questionando o conceito tradicional de arte. A arte contemporânea é um movimento que se distingue pelo seu espírito experimental e inovador, abrindo novas possibilidades para a expressão artística. Por isso Hans Belting afirma que a ascensão da arte é “A definição de arte moderna era baseada em uma dupla exclusão”. Os artistas contemporâneos buscam uma nova forma de inclusão na arte, que questiona e subverte as narrativas e valores eurocêntricos dominantes. Eles desejam ampliar a representatividade e visibilidade de diversas culturas, identidades e narrativas através de sua arte. A arte contemporânea é, portanto, uma forma de resistência e de renovação do discurso artístico, que busca construir uma nova forma de se pensar e apreciar a arte, baseada na diversidade, inclusão e igualdade.

Em maio de 1989, no Centro Georges Pompidou em França, a exposição “Magiciens de la terre” idealizada por Jean Hubert-Martin subverteu o modelo e teorias da arte até então vigente. A exposição incluiu o “resto do mundo” e sua diversidade na mostra. Assim começava a mudança no discurso que não mais se enquadrava aos antigos

modelos (BELTING 2012). Com a evolução da tecnologia, novas formas de expressão artística foram surgindo, como fotografia, videoarte, performance, instalação, entre outras. Essas novas mídias permitiram a ampliação do conceito de arte, incluindo práticas e processos que antes eram considerados fora dos limites da arte. Com isso, as galerias e museus passaram a incluir essas novas formas de expressão em suas exposições, o que contribuiu para a democratização e diversificação do discurso artístico. A arte contemporânea é, portanto, resultado da interseção entre tradição e inovação, e reflete as mudanças sociais, políticas e culturais do mundo contemporâneo (BELTING 2012).

Com toda mudança no campo teórico e artístico, Didi Huberman em “Diante da Imagem” (2013) expõe que a arte contemporânea é compreendida de forma mais ampla e abrangente, incluindo aspectos sociais, culturais e políticos na análise das obras. A abordagem é mais flexível e não se baseia em um modelo rígido e totalizante, mas sim em uma leitura mais ampla e inclusiva das imagens. A abertura do tempo e reescrita dos discursos da história é uma reivindicação do autor. E a arte contemporânea é capaz de expandir e questionar essas fendas, trazendo novas perspectivas e olhares sobre o passado, o presente e o futuro. Isso é importante porque permite a revisão e a crítica dos padrões estéticos e culturais estabelecidos, promovendo a diversidade e a inclusão.

O uso e leituras das imagens não é apenas uma amostra do que aconteceu. Mas, elas impõem fendas e aberturas na história, até então rígida e imóvel. Assim como Belting o autor também propõe um tensionamento na história da arte, pois ela precisa constantemente se remodelar e estar sempre atenta as novas cartografias articuladoras de novas influências e confluências.

Considerações finais

Não obstante, a possibilidade de tornar a história da arte também global ajudaria a circularidade de saberes e perspectivas. Um dos ofícios do historiador, segundo Walter Benjamin (1987), é considerar a história a contrapelo. A história é um complexo de diversas singularidades, fragmentadas e múltiplas, semelhante a um monte de trapos (DIDI- HUBERMAN, 2015, p.123). Entender a história como um processo de complexidades é a intenção primordial ao tentar desmontar as imagens, imagens que são portadoras de malícias, denúncias e sobreviventes.

Objetivamente as imagens nunca são fontes secundárias ou meras ilustrações destinadas a embelezar um texto, elas carregam uma magia, uma razão e sentido próprios. Elas são como fantasmas que renascem e se transformam, ressurgem no presente enquanto lugar de memória e imbuídas de “passados múltiplos” (*Idem*,

2013a). E necessário reconhecer na imagem a possibilidade de aproximar e justapor referências. Imagens não são concebidas apenas de sentidos, mas também de sintomas, pois elas perturbam, são maliciosas e com devida sensibilidade elas reivindicam o passado (*Idem*, 2013b, p 31).

Decerto as imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes figurativamente; ou silenciosamente devolvem-nos o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem (MITCHELL, 1996, p.167). Elas apresentam não apenas uma superfície, mas uma face que encara o espectador. Contudo, se as imagens fazem-nos pensar além do tempo acrônico e com múltiplas possibilidades elas necessitam receber ajuda, serem lembradas e dialogarem com outros vestígios.

Quando uma imagem ganha vida como no caso do genocídio ruandês nasce uma necessidade de lembrá-las através do diálogo com outros indícios materiais (*Ibidem.*). Não obstante, a imagem seria o vestígio misterioso da história, “a malícia visual do tempo na história” em visa da possibilidade de desmonte de tempo, e também de reconstrução do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 131).

Portanto existe um grande conflito ao encararmos a imagem, como reivindica Georges Didi-Huberman: imagens representam simultaneamente a fonte do pecado, “o caráter incontrolável de seu conhecimento” (*Ibidem.*). A questão que envolve malícia-imagem está ligada ao pecado, um mal-estar que monta e desmonta as temporalidades.

Pensando a fotografia de Sebastião Salgado como instrumento de vivacidade e vitalidade, não somente de conscientização que propõe uma reflexão para o espectador acerca dos acontecimentos durante o genocídio ruandês, congelados no passado, Barthes também considera que “a fotografia é subversiva não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (BARTHES, 1984, p. 62). Assim “Êxodos” evoca não apenas uma denúncia e uma reflexão que se faz pertinente na História. Elas ainda reverberam no tempo, elas podem encontrar novas configurações. Considerando o que Benjamin (2009) e Didi-Huberman (2013) tensionaram acerca da imagem substantivando-a como objeto e construção de um tempo saturado e não homogêneo, carregado de infinitos “agoras” e também de múltiplos tempos e seus usos, a possibilidade das imagens estarem sempre em um tempo infinito, de convergirem e reviverem é a possibilidade do poder das imagens.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELTING, H., BUDDENSIEG, A., WEIBEL, P. (Eds.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- CHRÉTIEN, J. P. Mythes et strategies autour des origines du Rwanda – XIX e XX siècles: Kigwa e Gihanga, entre le ciel, les collines et l’Ethiopie. In: CHRÉTIEN, J. P.; TRIAUD, Jean-Louis (Eds.). *Histoire d’Afrique: Les Enjeux de mémoire*. Paris: Editions Karthala, 1999, pp. 281-320.
- CONRAD, Sebastian. Abordagens Concorrentes. In: CONRAD, Sebastian. *O que é a História Global?* Lisboa: Edições 70, 2019, pp.53-80.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagem Sobrevivente: Historia Da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Ensaio sobre a Aparição. Lisboa: KKYM, 2015a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*. História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens-ocasiões*. São Paulo: Fotô Editorial, 2018.
- FANON, Frantz. *Pele Negra. Máscaras Brancas*. Rio de Janeiro: Editora Fator, 1986.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FLORÊNCIO, Fernando. Uma história de violência sob as Brumas des Virunga. Morte e poder no Ruanda. *Cadernos de Estudos Africanos*, n.21. Lisboa, jan./jun. 2011. pp. 71-97. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cea/211>. Acesso em 07 de fevereiro de 2012.

GOUREVITCH, Philip. Gostaríamos de informá-los de que amanhã seremos mortos com nossas famílias – Histórias de Ruanda. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LEONIDIO, Otavio. O real e a História. *Novos estudos CEBRAP*, n. 101, jan. 2015. Resenha da obra de FOSTER, Hal. O retorno do real. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/srnYyZQRDxN3Z7pYnQcXKpm/?lang=pt#>. Acesso em 26 de janeiro de 2023.

MITCHELL, W. J. T. What do pictures “really” want? *The MIT Press*, v. 77, out. 1996, p. 71-82. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778960>. Acesso em: 07 de março de 2022.

NEWBURY, C. Background to genocide: Rwanda. *Issue: A Journal of Opinion*, vol. XXIII/2, 1995, pp. 12-17.

PRUNIER, Gérard. *The Rwanda crisis: history of a genocide*. London: Hurst & Co., 2005.

ROUSSO, Henry. Rumo a uma globalização da memória. *Revista História*. Goiânia, v. 19, n. 1, 2014, p. 265-279.

SALGADO, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. Em busca das origens da História Global: Aula inaugural proferida no Collège de France em 28 de novembro de 2013. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 30, n. 60, p. 219-240, jan./abr. 2017.

TAYLOR, Christopher. *Sacrifice as terror*. Oxford: Berg Press, 1999. VANSINA, Jan. *The antecedents of modern Rwanda: the Nyiginya Kingdom*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.

Como citar:

SILVA, Roberta Claudino Fernandes da. Um convite para história genocida ruandesa no século XX a partir das imagens. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 1347-1357, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.110>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>