

A Cabanagem entre fotografias e textos do presente

Marina Feldhues Ramos

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco

marinafeldhues@gmail.com

Resumo

Neste trabalho pretendemos reconstruir, como leitores, a forma com que o livro Cabanagem reconta a história da Cabanagem a partir de fotografias do presente do estado do Pará e do texto histórico-crítico sobre o evento do séc. XIX. Para tanto, nos serviremos do entendimento da prática da história como uma prática política atrelada ao contexto do presente da sociedade desenvolvido por Walter Benjamin e também por Silvia Cusicanqui e do conceito de alegoria do próprio Benjamin. Com isso pretendemos mostrar como a fotografia pode contribuir para tal prática política da história visando a descolonização dos imaginários sociais e da própria história.

Palavras – chave: fotografia; história; cabanagem

Introdução

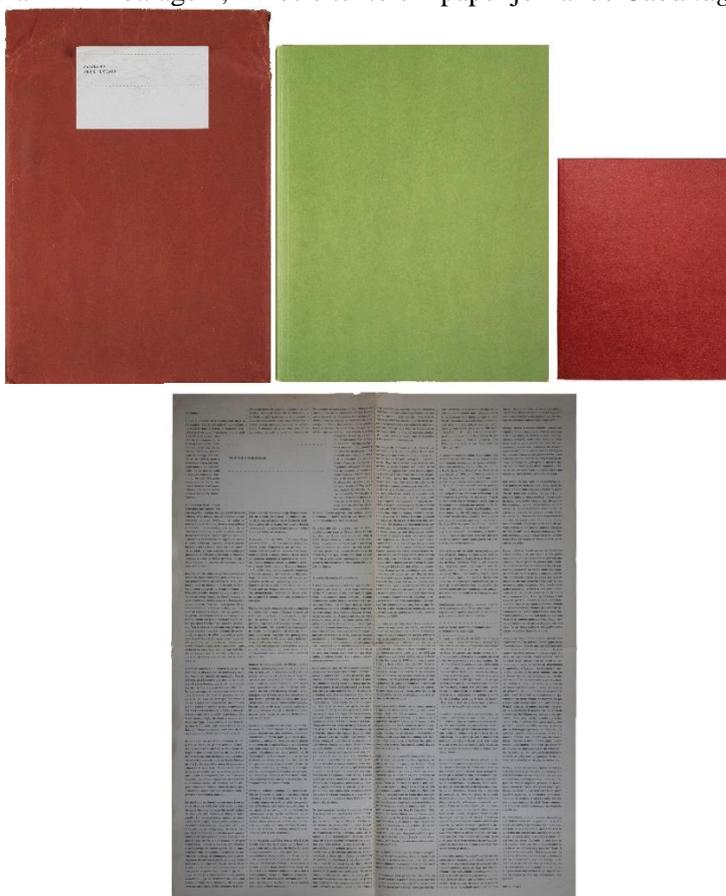
Cabanagem (Fig.1) é um fotolivro de André Penteado publicado em 2015. Trata-se de uma investigação fotográfica sobre o evento da Cabanagem ocorrido entre os anos de 1835 e 1840 na antiga província do Grão-Pará (que abrangia os atuais estados do Pará, Amazonas, Amapá, Rondônia e Roraima). Cabanagem é composto de três volumes. Um volume maior com um ensaio visual sobre o evento, que analisaremos neste trabalho. Um volume menor com retratos de pessoas com as quais o fotógrafo teve contato para a elaboração do ensaio visual do livro maior. Enquanto no ensaio visual as fotografias não são legendadas; os retratos sempre vêm acompanhados de legenda com nome do retratado e atividade profissional. E uma texto em papel jornal assinado pela historiadora Magda Ricci falando sobre o que foi o evento Cabanagem no séc. XIX e seus rastros ainda presentes no séc. XXI.

Encontrar essas gentes e as tradições cabanas – com todas as suas cores, línguas e culturas – não se resume à tarefa de localizá-las somente nos documentos históricos escritos, pictóricos ou arqueológicos desde os tempos pré-coloniais até os imperiais. Para enxergá-los é necessário perceber que elas existem para além deles e estão presentes em marcas visíveis ou sensíveis às nossas mãos e olhos contemporâneos. (RICCI, *apud* PENTEADO, 2015)

O texto de Ricci nos oferece uma base para entender o que foi o evento da Cabanagem, as pessoas envolvidas, a sequência dos acontecimentos e as disputas políticas entre portugueses e nativos. É pelo texto que tomamos conhecimento de que “cabanos eram assim chamados por serem, em sua maioria, pessoas pobres que moravam em cabanas e/ou porque usavam chapéus de aba chamados cabanos” (RICCI, apud PENTEADO, 2015). Mas o movimento Cabanagem não foi exclusivo dessas pessoas pobres. No início, segundo Ricci, ele decorreu de intrigas políticas entre a elite local. Ainda segundo a autora, estima-se que nos cinco anos de combates, mais de 30 mil pessoas morreram. O texto ainda salienta a dificuldade de dimensionar exatamente o número de envolvidos e de mortos, pois várias pessoas não eram registradas àquela época nos registros oficiais.

Segundo os dados populacionais estimados pelos maiores comerciantes ingleses, em 1835, em todo o Império do Brasil, havia cerca de 4 milhões de habitantes. A população chamada de “civilizada” no Pará, formada por homens livres brancos ou mestiços que comandavam o comércio, representava pouco mais de quatro por cento desse número, chegando a cerca de 176 mil pessoas. (...) (RICCI, apud PENTEADO, 2015)

Figura 1 – Embalagem, livros e texto em papel jornal de *Cabanagem*.



Fonte: reproduzido de PENTEADO, 2015.

Segundo os livros desses comerciantes, entre 1835 e 1840 houve um decréscimo de 37 mil habitantes “civilizados”. Ricci continua e explica, com base no Dicionário geográfico, histórico e descritivo do Império do Brasil de Aillaud, 1845, que esses números são enganosos. É possível que o número de pessoas “incivilizadas” fosse superior ao dos considerados “civilizados”. Entre os “incivilizados” estão consideradas as pessoas escravizadas, indígenas ou fugitivas, para as quais não se encontra registros formais por não serem consideradas como seres humanos partícipes da sociedade.

O final da revolução de 1835 foi trágico para todo o povo amazônico e em especial ao povo interiorano. A maioria das mulheres ficou viúva ou passou a conviver com maridos distantes. Os homens livres e pobres que sobreviveram à revolução de 1835 e não estavam presos e/ou degredados, foram recrutados e mandados como milicianos ou como trabalhadores forçados para terras distantes dentro ou fora da Amazônia. Outros voltaram para o cativo e para a escravidão. A antiga ordem – de origem branca e colonial – se fortaleceu e sua já imensa desigualdade foi ampliada. Desta forma, as bandeiras de cidadania, de direitos e de ampliação ao acesso à terra foram deixadas para outro momento histórico, mas a memória de luta cabana perdurou e ainda existe nos nossos dias. (RICCI, *apud* PENTEADO, 2015)

Pois bem, o ensaio visual de André Penteado não pretende ilustrar o texto de Ricci, aos moldes representacionais (RANCIÈRE, 2012), fornecendo a imagem prova/testemunho que dá carne ao que é dito no texto. Até mesmo porque não existem imagens fotográficas da Cabanagem, o evento é anterior ao uso da fotografia no Brasil. A fotografia aqui, não encarna o papel de testemunha ou prova do evento da Cabanagem, ele é antes um instrumento de investigação visual do que hoje ainda é possível encontrar de rastros desse evento do passado.

A Cabanagem funciona como o elo que une o passado ao presente do estado do Pará. O texto de Ricci é o campo contextual que nos auxilia a relacionar as imagens do ensaio de Penteado ao passado investigado. As imagens, por sua vez, desviadas de seus usos representacionais, perdem em objetividade e transparência e ganham em opacidade, se tornam alegorias capazes de nos fazer enxergar a sobrevivência do ontem, da Cabanagem, no hoje.

Nossa hipótese é de que, por meio dessa operação estética entre texto/imagem, passado/presente, o livro nos impulsiona a refletir sobre os processos de dominação social existentes à época dos cabanos e que continuam em atuação, ainda que de outras formas, por meio de outras estruturas sociais, no nosso presente. Nesse trabalho, portanto,

procuraremos reconstruir, como leitores, as formas com que o livro reconta a história da Cabanagem nos dias de hoje.

Alegoria, Fotografia e História

Alegoria pode ser definido como aquilo que “diz uma coisa para significar outra” (ROUANET, *apud* BENJAMIN, 1984, p. 37) que não está presente. Isto é, a alegoria fala de um outro, ausente, e não de si mesma (GANEBIN, 2018, p. 50). No caso da fotografia, podemos dizer que uma imagem, desempenhando um papel alegórico, remete a algo que não necessariamente é o objeto representado na foto.

Rouanet, leitor de Benjamin, diz (1984, p. 40) diz que “para que uma objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida”. O objeto tem que ser arrancado de seu contexto, esvaziado de seus sentidos imediatos, para então ser obrigado a significar outra coisa. Fragmentos e ruínas seriam ótimos elementos para criar alegorias, pois já não possuem vida, são incompletos ou restos de algo, inúteis. Com isso, poderiam adquirir outros sentidos. Na alegoria, “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, 1984, p. 196 – 197).

Sontag (2004, p. 33) refere-se a fotografia como “uma fina fatia de espaço, bem como de tempo” portadora de múltiplos significados possíveis. Rancière (2012, p. 11), por sua vez, diz que a fotografia é um fragmento visual que pode vir a ser imagem da arte, isto é, uma operação entre “um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre expectativas e aquilo que vem preenchê-las”. Para o filósofo, a fotografia, como imagem da arte, atua numa relação móvel entre “a força de legibilidade do sentido e a força de singularidade do sem sentido” (RANCIÈRE, 2005, p. 40). É nesse jogo entre o sentido e o sem sentido que a fotografia, para além da representação mimética, pode operar dessemelhanças e fazer ver o invisível que sustenta a realidade visível. Ao fotografar, selecionamos, enquadrados e operacionalizamos recortes visuais (espaço-temporais como o diz Sontag) que criam fragmentos visuais do mundo. Esses fragmentos podem atuar como clichês miméticos de uma realidade considerada como prévia ou como imagens da arte, na concepção rancieriana do termo. Vejamos as duas situações.

Na primeira, como clichê mimético, a foto é compreendida como a representação de algo, seu uso social mais comum é o de documento (prova ou testemunho de algo, o “isso foi” Barthesiano). Nessa concepção, a foto seria a representação objetiva e transparente de um objeto/sujeito. O seu sentido estaria atrelado a esse algo visto na imagem e a fotografia seria uma “janela para o mundo”. Contudo, sabemos que uma fotografia não é um retrato objetivo e transparente de uma dada realidade. É antes um fragmento visual construído a partir de uma série de escolhas feitas por um sujeito ante a realidade em que está imerso e da qual faz parte para determinados usos sociais. Além de mostrar o mundo, a foto reflete quem a cria e quem a vê. O que faz do documento fotográfico ao mesmo tempo um ponto de vista fotográfico construído num encontro (AZOULAY, 2012) e um campo de possibilidades sensitivas e interpretativas. Com isso, podemos dizer que o duplo, objetividade e subjetividade, é inerente a todo clichê visual.

Para além do significado imediato do que é visto ou da intencionalidade do fotógrafo, toda foto carrega em potência múltiplos significados que podem vir a adquirir conforme os usos que lhes são dados, os contextos espaço-temporais em que são postas e os olhos de seus espectadores. Numa operação artística, as imagens são arranjadas em contextos específicos para apresentar algo, fazer ver, sentir, refletir de uma outra maneira sobre algo que pode estar ou não presente no visível da foto. Num jogo entre o dizível e o visível que transforma o clichê mimético numa operação de dessemelhança em relação a ordem vigente (RANCIÈRE, 2018).

Aqui, focaremos no uso da fotografia, como imagem de uma operação artística: um fragmento visual disponível a assumir significados nem sempre imediatos que pretende menos representar o já visto, e mais tornar visível o invisível ou o pouco visível. É nessa assumpção do outro, do não visto na imagem, que a foto pode adquirir valores alegóricos. Tais valores, vale ressaltar, não são eternos. Se o fossem, seriam símbolos.

Alegorias são construções de sentido temporais, históricas, que fazem sentido num determinado contexto e época, não remetem atemporalidade simbólica (GAGNEBIN, 2013, p. 31). Enquanto o símbolo remete a unidade do todo; a alegoria remete ao desmonte desse todo em pequenos fragmentos. É por meio desse desmonte, dessa fragmentação da totalidade, que a alegoria possibilita ver os detalhes que dão sustentação

ou que contradizem às estruturas vigentes, escutar os ruídos dos que foram silenciados pela história oficial, totalizante, universal.

Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência de sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar essa falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. (GAGNEBIN, 2013, p. 38).

Para a professora Gagnebin (2013, p. 38), leitora de Benjamin, a alegoria se caracterizaria por dois fatos. O primeiro é “a ausência de um referente último”, já que fala daquilo que não está presente imediatamente. O segundo é o jogo acarretado por tal ausência. O alegorista inventa “novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros”. Em Fotografia, poderíamos dizer que a morte da representação, da transparência e objetividade, isto é, a desvalorização do referente fotográfico, é ao mesmo tempo o nascimento da opacidade da foto, a qual nada ou pouco significaria a priori. É em sua opacidade que a foto se abre ao jogo, ao manuseio lúdico do alegorista.

O conhecimento alegórico, segundo Gagnebin (2013, p. 40), é vertiginoso, pois, como signo, a alegoria poderia admitir, em última instância, todas as significações possíveis, ou seja, nenhuma significação. A vertigem alegórica oscila entre o tudo e o nada da arbitrariedade de sentidos atribuídos pelo alegorista, mas pode ser reduzida pelo contexto em que se inserem as imagens alegóricas. Com isso, podemos dizer que com a alegoria não há sentido total, único, imutável. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem, é fragmento, runa. (...) O falso brilho da totalidade se extingue.” (Benjamin, 1984, p. 198). A intenção alegórica fragmenta, quebra, fatia para que se desmonte a totalidade, se fracture o fluxo do tempo e se revele aquilo que foi esquecido, silenciado, apagado pela história totalizante.

Sobre a ideia de totalidade histórica, por sua vez, a professora Silvia Cusicanqui (2006) é clara: trata-se de uma visão das elites com o apoio do Estado e serve a propósitos de colonização dos imaginários coletivos, ao controle social por meio do que deve ser lembrado e como. A revolta dos Cabanos não passou de uma revolta, muitos morreram, mas o Estado saiu vencedor e como vencedor conta a história de suas façanhas contra os

incivilizados locais e seus líderes (estes nomeados, pois trata-se da elite local). A revolta teve suas causas e seus efeitos subsequentes.

A linearidade temporal e unidirecional da forma como a história é contada faz com que enxerguemos a revolta como algo de um passado remoto, que já não nos diz mais nada, ao qual condenamos ao limbo do esquecimento. Mais urgente são as questões que nos afetam no presente. Contudo, como nos lembra Cusicanqui, no contexto da modernidade indígena boliviana, tanto o passado, quanto o futuro fazem parte de nosso presente:

(...) a regressão ou a progressão, a repetição, ou a superação do passado estão em jogo em cada conjuntura e dependem de nossos atos mais do que de nossas palavras. O projeto de modernidade indígena poderá aflorar a partir do presente, numa espiral cujo movimento é um contínuo retroalimentar-se do passado sobre o futuro, um ‘princípio de esperança’ ou ‘consciência antecipante’ (Bloch, 1971) que vislumbra a descolonização e a realiza ao mesmo tempo. (CUSICANQUI, 2006, p.4)

Cusicanqui propõem, como processo de descolonização dos imaginários e de quebra do *status quo* daqueles que são privilegiados e usam do poder político, econômico e religioso para exercer o domínio e a colonização de outros corpos na sociedade, invisibilizando-os na dita história “oficial”, uma retomada da historicidade. Isto é, uma reconstrução da história procurando enxergar os desejos dos vencidos, o que foi silenciado, apagado, o que não pode ser realizado porque a força bruta dos colonizadores não permitiu. Com isso, o passado pode adquirir uma nova vida e se tornar “fonte de crítica radical às sucessivas formas de opressão” social (CUSICANQUI, 2006).

A reconstrução da história, segundo a professora Gagnebin (2013, p.1) também é defendida por Benjamin, para quem a história deveria ser “uma prática transformadora, ao mesmo tempo redentora e revolucionária”. Redentora porque consegue resgatar o passado com todos os desejos de futuro que foram silenciados e revolucionária porque, ao operacionalizar esse resgate, torna novamente vivo os desejos dos silenciados e com isso pode modificar o presente. É uma prática que pretende a descolonização da história, enquanto a realiza, como nos lembra Cusicanqui.

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança na forma tal como ela cintila num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico reter firmemente uma imagem do passado, como ela inadvertida de se coloca para o sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto aqueles que a recebem. Para ambos é um só e mesmo

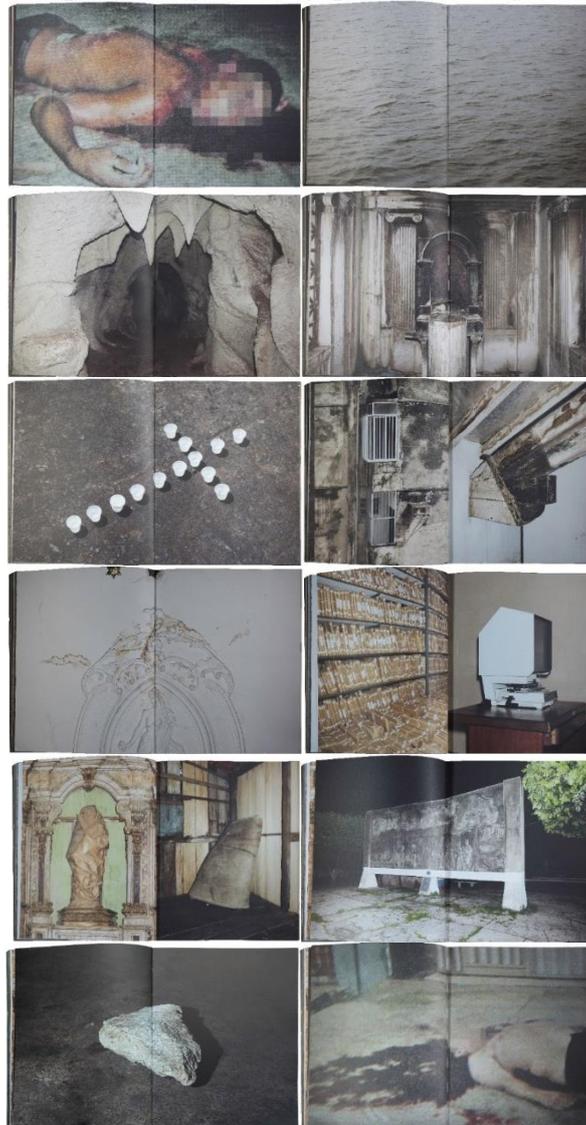
perigo. Em cada época, é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está sempre na iminência de subjuga-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. Só ao historiador que está perpassado por essa convicção é ínsito o dom de atear no passado a centelha da esperança: também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. Esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 2012, Tese VI, p.243 – 244).

Superar o esquecimento e o colonialismo da história dita oficial, totalitária, universalista, temporalmente linear e unidirecional, é tarefa contínua, para Cusicanqui e Benjamin, de uma prática da história comprometida com a vida presente e com a justiça social, é uma prática política. Uma prática que fragmenta qualquer aparência de totalidade histórica e dos fragmentos recria a história fazendo justiça e dando a ver na singularidade dos fragmentos o que o todo esconde. Os fragmentos fotográficos, já o dissemos, como alegorias, podem ser investidos desse poder de nos fazer ver o que ainda persiste da época da Cabanagem em pleno presente.

Cabanagem

O livro possui cerca de 100 fotografias, todas feitas pelo fotógrafo em suas andanças para compreender o que foi a Cabanagem. Numa primeira folheada no livro (Fig. 2), a única coisa que podemos relatar é o mal-estar de ver clichês miméticos de tantos lugares abandonados, vazios, gavetas, armários, móveis e outros objetos danificados, envelhecidos, abandonados, fotos de lugares e objetos religiosos e imagens de cadáveres capturadas da internet (dos quais não conseguimos visualizar o rosto). A imagem dos cadáveres está pixelada nos rostos, dando a ver apenas a si mesmas, como matéria (opacidade) e impedindo a identificação facial daqueles corpos pelo leitor. A opacidade dessas fotos parece reafirmar que vemos apenas corpos, indigentes, corpos que não são donos se quer de sua imagem, são os corpos números, estáticas, frames de vídeos da internet ou de jornais televisivos sensacionalistas. Mal-estar é o que fica. Até a sequência de imagens da floresta no início do livro (Fig. 3) ou o espaço aberto do rio que vemos adiante, diante da presença repetitiva dos cadáveres, se torna claustrofóbico (Fig. 4). As imagens parecem querer esconder e não revelar o que foi a Cabanagem.

Figura 2 – Sequência de páginas de *Cabanagem*.



Fonte: reproduzido de PENTEADO, 2015.

Na sequência, lemos o temas de Ricci, para só depois voltar às mesmas imagens do ensaio visual. Agora, com o alicerce teórico do texto da historiadora, passamos a compreender as imagens e o mal-estar que sentimos ao vê-las com mais algumas camadas de complexidade. O texto nos traz a revolta da Cabanagem como o campo contextual necessário para não só sentir as imagens, mas para compreendê-las criticamente, o que expande a própria potência de afecção das imagens em si.

Figura 3 – Sequência de páginas iniciais do livro.



Fonte: reproduzido de PENTEADO, 2015.

As fotografias de Cabanagem, nessa nova leitura conjugando texto e a sequência de imagens, nos dão a ver o esquecimento, o descaso governamental com seus arquivos vazios, seus equipamentos ultrapassados, a presença de uma religiosidade cristã fortemente marcada pela repetição de imagens de lugares, santos e outros símbolos religiosos (Fig. 4). A mata engole o que poderia ser visível da Cabanagem, tal como engoliu os cadáveres dos que para ela fugiram na época da revolta. A cidade em construção com seus arranha-céus impossibilitando ver o horizonte parece como a metáfora da contínua vitória dos privilegiados e faz oposição às construções de madeira e aos locais aproveitados como moradia que vemos em outras fotos (Fig. 4). O rio apenas nos lembra que o tempo flui e que talvez outros tantos cabanos tenham perecido ali. O monumento em homenagem aos cabanos (Fig. 3), por outro lado, nos mostra que há algo que ficou, talvez a esperança dos cabanos em um futuro melhor, seus desejos, os motivos de suas lutas. Em algum momento, por algum motivo, o governo local procurou valorizar essa luta. O monumento tem ares de abandono. Os matos já crescem nas frestas dos concretos do chão.

Ruína é o que vemos. Ruína de corpos indigentes (Fig. 5) que nos remetem aos corpos dos incivilizados da Cabanagem, que naquela época nem para o cômputo estatístico entravam. Na nossa época, são números, estatísticas. A colonização dos corpos, os processos de silenciamento, a violência social, tudo isso continua, só que de outras

maneiras. As imagens de cadáveres não nos deixam enganar. Se a vida dos cabanos foi tirada pela violência do Estado e seus corpos sumiram nas matas e rios do Grão-Pará; podemos dizer que hoje a vida de outros seres humanos continuam a ser tiradas pela violência social e se seus corpos já não somem em matas e rios, somem na invisibilidade imagética das redes de internet e televisão (transformam-se em pixels) e na abstração dos cálculos estatísticos. Não conhecemos seus rostos, nem seus nomes, nem suas histórias, são corpos indigentes.

Figura 4 – Páginas diversas do livro, não sequenciadas.



Fonte: reproduzido de PENTEADO, 2015.

Processos de apagamento. Poderíamos resumir assim o que vemos no livro maior de Cabanagem. As imagens são de hoje, os clichês miméticos mostram copos descartáveis, um colchão, paredes descascadas, computadores danificados, caules, raízes, cadeiras, papelão, restos de coisas inúteis (Fig. 3 e 4). O sentido imediato do que vemos

está ali, a nossa frente. Contudo vemos mais, num jogo alegórico, cada imagem se junta a outra e, no contexto dado pelo texto, aponta para um outro lugar do passado, o passado cabano, que unifica essas imagens como o elo que passa entre elas. Mas não vemos o passado cabano do séc. XIX tal como foi de fato, o que vemos são os sintomas do passado cabano que ainda perduram na sociedade. Vemos traços de uma política de dominação social que torna uns civilizados e outros não, que diz que uns são cidadãos e outros minorias.

Figura 5 – Imagens de cadáveres presentes no livro.



Fonte: reproduzido de PENTEADO, 2015.

De volta ao texto, Ricci (*apud* PENTEADO, 2015) nos diz que se há algo que persiste de herança cabana no povo amazonense é a capacidade de resistir, de lutar: “as mulheres são fortes e lutadoras, verdadeiras viúvas de uma cabanagem cotidiana”. É essa centelha, essa intensidade, essa força que não se sabe de onde vem que possibilita que para além de toda a dominação imposta, os cabanos do presente continuem resistindo e lutando por seus desejos, para além da política de docilidade e conformismo social que põem na religião a válvula de escape contra as imposições econômico-sociais das elites àqueles considerados minorias, pobres e indigentes.

Ricci nos avisa também de que esse imaginário de luta e força desse povo cabano, que ainda sobrevive, vez por outra é cooptado pelas elites locais para fins políticos-eleitoreiros ou para fins governamentais. Como tentativa de construir elo entre o governo, o político e a população local. Entre outras coisas, a historiadora conta de um

sambódromo nomeado Aldeia Cabana, no qual durante um tempo se realizavam as discussões do orçamento participativo municipal.

Assim, locais do passado ganharam outros significados e os objetivos cabanos foram reeditados em versões de lutas sociais e políticas contemporâneas. Todavia, depois do fim do segundo governo de Rodrigues, em meio a disputas políticas e problemas sociais que se avolumaram no mundo local e nacional, o orçamento participativo, os monumentos e instituições em lembrança aos cabanos de 1835 foram renomeados e muitos deles esquecidos na Amazônia e em Belém. (RICCI, *apud* PENTEADO, 2015)

O esquecimento parece ser a tendência dominante num mundo regido pela necessidade da urgência de sobreviver. A desigualdade social garante essa urgência, dificultando aos cabanos de hoje retomar a própria história e o ímpeto de força e luta dos de outrora. O apagamento do passado é uma forma de manter e perpetuar as estruturas de dominação e o *status-quo* dos privilegiados na estrutura de desigualdade social. É contra isso que se insurgem as práticas políticas de retomada da história. E é dentro dessa prática que localizamos o fotolivro Cabanagem.

Consideração Finais

Cabanagem, ao nos mostra as imagens de hoje acompanhadas de um texto sobre o ontem, nos possibilita enxergar no hoje o que se mantém das estruturas de dominação do ontem, da época dos Cabanos. Não enxergamos as mesmas e idênticas estruturas. Antes, vemos entre as fotos o mesmo sintoma de dominação social, exclusão social e processos de esquecimento e silenciamentos das populações ontem ditas incivilizadas e hoje minoritárias, pobres ou indigentes. As fotografias desempenham assim dois papéis: mostram o hoje e revelam o ontem. Funcionam como fragmentos do mundo (clichês-miméticos) que se tornam alegorias que no contexto do livro nos trazem outros sentidos, entendimentos, para além da pura visualidade do foto. São transparentes e opacas ao mesmo tempo, flutuam entre o presente e o passado.

O livro, com isso, se configura como uma prática histórica não universalizante ou totalitária, tampouco temporalmente linear. O fluxo temporal é interrompido para mostrar a coincidência de tempos em nosso presente. Como nos lembra Rancière (2018, p. 16), “uma história não é um ordenamento de ações pela qual houve simplesmente isto e depois aquilo, mas uma configuração que mantém os fatos juntos e permite apresentá-los como

um todo”. O livro é esse todo, em que topograficamente localizamos as temporalidades que dão a ver a Cabanagem.

O presente se mostra como é, o lugar das decisões políticas, das ações. O lugar em que se pode fazer viver o imaginário de força e a luta dos cabanos e em que se pode expor as estruturas de dominação social ainda vigentes. É a partir do presente que André Penteado e Magda Ricci investigam o passado, seja para expor os processos de dominação, seja para fazer viver a esperança de que os desejos dos cabanos ainda são passíveis de realização, porque não estão esquecidos. E não devem ser esquecidos. Com isso, podemos dizer que o livro é uma busca pela Cabanagem no hoje. Ao realizar essa busca, um processo de descolonização da história entre em curso.

Referências

AZOULAY, Ariella. *Civil Imagination: a political ontology of photography*. London, New York: Verso, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.1).

_____. Imagens do pensamento. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. 6ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012a – (Obras Escolhidas v. 2).

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, v. 2, p. 784 – 785.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Chhixinakax. Una reflexión sobre prácticas y discursos colonizadores. In: YAPU, Mario (org). *Modernidad y pensamiento descolonizador*. Universidad para la Investigación Estratégica en Bolivia (U-PIEB): La Paz, 2006.

_____. El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la decolonización de la historia. In: revista *Temas Sociales*, nº 11, IDIS/UMSA, La Paz, 1987, p. 49 – 64.

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

_____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PENTEADO, André. *Cabanagem*. São Paulo: Editora Madalena; Editora Terceiro Nome, 2015.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

RAMOS, Marina Feldhues. *Conhecer fotolivros: (in) definições, histórias e processos de Produção*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/28352>>. Acesso em 15 fev. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

_____. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.