

O Estandarte da Memória: notas acerca de um subtexto possível

Memory's Standart: notes about a possible undertext

Denise Marcos Bussoletti ; Lorena Almeida Gill; Cristiano Guedes Pinheiro

Universidade Federal de Pelotas

RESUMO:

O artigo aborda o processo de construção do “estandarte da memória”, que se revelou como um instrumento pedagógico extremamente rico. Contar sobre como foi construído e a força de sua representação é o nosso objetivo principal, aliado ao pressuposto que defende o papel da memória e do seu poder de re-significação da realidade e da vida. Este estandarte surgiu em outubro de 2009, através do Núcleo de Arte Linguagem e Subjetividade e do Núcleo de Documentação Histórica, e a partir do processo de organização do evento denominado “Contadores de Histórias: catadores e contra-dores”. Um das intenções foi fortalecer a aliança entre a Universidade e a comunidade, no sentido das trocas possíveis entre os conhecimentos acadêmicos e populares. Entre os eixos narrativos prioritários estavam o respeito pela diversidade e pelas perspectivas identitárias distintas. O “estandarte da memória” condensou e deu a unidade estética e a perspectiva ética que o encontro pretendia.

Palavras-chave: memória; conhecimento no cotidiano; narrativas populares.

ABSTRACT:

The article approaches the process of construction for the “standart's memory”, which reveals itself as pedagogic instrument extremely rich. It Tells how it has been built and the strength of its representation is our main goal, associated with the pretext that defends the role of memory and his power of reality and life resignation. This standart appeared in 2009 october, through the Center of Art Language and Subjectivity, and the Center of Historical Documentation, by the organization process of an event called: “Tellers of histories: catchers and painkillers”. One of the intentions of the event was strengthen the alliance between the University and the community, in the sense of possible treads among the popular and the academic knowledge. Among the priorities narratives axis, it was the respect for diversity and for different identity perspectives. The “standart's memory” has a consensus and gives esthetics unity and ethical perspective which the event intended to.

Key-words: memory; quotidian knowlodge; popular narratives.

1. O Estandarte na História

Uma das primeiras definições do dicionário Aurélio para a palavra “estandarte” é: “bandeira de guerra”. Como locução, o autor apresenta, entre outras possibilidades, aquela de “Levantar o estandarte da revolta”, a qual define como: “Incitar à revolta, à rebelião” (FERREIRA, 2004). Efetivamente, o estandarte¹, desde tempos remotos, está ligado aos ofícios de guerra. Da Antiguidade, recebemos informações sobre como os exércitos utilizavam esse instrumento. Segundo Plutarco (s/d: 29), na Roma Antiga, cada Legião possuía seu próprio estandarte. Já o chinês Sun Tzu (2009: 67-68), considerado um dos maiores estrategistas militares de todos os tempos, em seu livro *A Arte da Guerra*, descreve a importância do estandarte:

Os tambores, os estandartes e as bandeiras podem substituir tua voz e tua presença. [...] Durante o dia, o tremular das bandeiras, a multiplicidade de suas evoluções, a diversidade de suas cores e a estranheza do conjunto, ao mesmo tempo que informam teus homens, mantendo-os de prontidão, ocupando-os e distraindo-os, semeiam a dúvida e a perplexidade no seio do inimigo.

Na Idade Média o estandarte se popularizou, tornando-se um instrumento utilizado por reinos, cidades, vilas, corporações de ofício e grupos religiosos, como os Templários, por exemplo, e ainda passou a ser normatizado pelos estados. Alfonso X (1221-1284), rei de Castilla, cognominado “El Sábio”, editou o que pode ser considerada a primeira legislação a conter uma regulamentação sobre o uso de estandartes e seus congêneres: “Estandarte llaman á la seña quadrada et sin fierros; et esta non la debe otro traer sinon emperador ó rey [...]”² (ALFONSO, 1807: 238).

O “Novo Mundo”, por sua vez, surge sob os auspícios de um estandarte. Quando Colombo chegou às ilhas do Caribe, pensando ter chegado às Índias, imediatamente iniciou os procedimentos “oficiais”, no intuito de tomar posse das novas terras que encontrara. Tais procedimentos eram necessários para que o ato da posse fosse reconhecido e respeitado por futuros contendores nos novos territórios. Assim, além da tradicional missa e a (re)nomeação das novas ilhas que o almirante ia encontrando pelo caminho, o ato que efetivava todos essas ações era justamente o de fincar em terra o estandarte real: “E lá encontrei numerosas ilhas, habitadas por incontáveis pessoas, e de todas elas tomei posse para Suas Altezas, por proclamação e com o estandarte real desfraldado, e não fui contradito” (GREENBLATT, 1989: 43).

No Brasil, não foi diferente com Cabral. Aqui o estandarte caiu no gosto popular. Ao longo do tempo foi transformando-se em instrumento obrigatório dos grupos de folguedos, do carnaval de rua com o Maracatu, o afoxé e os blocos carnavalescos. Isso, para não falar de inúmeras outras manifestações populares, espalhadas Brasil afora, que fazem do estandarte seu abre alas, seu símbolo identitário. Nesse aspecto, percebe-se uma grande contribuição das culturas negras vindas da África, subvertendo a tradição histórica que relacionava o estandarte aos atos de guerra e conquistas.

Os grupos carnavalescos e folclóricos o utilizam para “incitar a guerra”, “incitar a rebelião” pela preservação da memória, como as congadas, por exemplo, que sincretizam elementos da religiosidade católica, das conquistas ibéricas e da encenação da coroação do rei do Congo.

Para além da discussão sobre seu formato ou similitude e fronteira pouco claras com bandeiras, o fato é que, nos dias de hoje, o estandarte transformou-se num instrumento de representação cultural que identifica diferentes grupos e suas manifestações sociais.

2. Um estandarte em nossos dias: uma proposta crítica em Psicologia e Educação

Podemos, nesta breve contextualização inicial, considerar que a utilização do estandarte, enquanto instrumento, insere-se à história num misto de necessidade de identidade e de reconhecimento. Ou quem sabe, indo mais além, considerar que seus símbolos e formas (e seus universos multicolores) muitas vezes provocaram respeito e outras até temor. No entanto, a construção de um estandarte, em nossos dias, facultam-nos possibilitar uma outra série de discussões.

No contexto do projeto “Contadores de Histórias” da Universidade Federal de Pelotas, os sentidos que comporta a palavra estandarte foram singularizados e unidos aos sentidos mais amplos da memória, fazendo com que, para fins deste artigo, este particular estandarte seja aqui por nós designado como o “estandarte da memória”. Contar parte do processo de sua construção e esboçar alguns elementos que permitam sua análise é, pois, a nossa intenção.

Antes de mais nada, cabe ressaltar que o projeto “Contadores de Histórias” se configura através dos seguintes objetivos: 1) estabelecer um diálogo entre diferentes formas de conhecimento, especificamente os produzidos pela Universidade e os conhecimentos

reconhecidamente populares; 2) reconhecer o intercâmbio cultural necessário entre o pensar, o sentir e o fazer, enquanto eixos narrativos; 3) fortalecer perspectivas identitárias tendo respeito pela diversidade como elemento estruturante e discursivo; 4) produzir inovações práticas e teóricas delineadas pelo encontro de diferentes territórios narrativos; 5) fortalecer alianças que busquem pensar a Universidade e a sociedade como espaços dialógicos e de transformações possíveis.

Dentro dessa perspectiva e tendo em vista tais objetivos, realizou-se nos dias 15 e 16 de outubro de 2009 o evento “Contadores de História³: Catadores e Contra-Dores”. O espaço escolhido para a sua realização foi a antiga Fábrica da Companhia Fiação e Tecidos Pelotense, construída no ano de 1908 e que iniciou as atividades em 1910. Imbricada na região da Várzea, abrigou centenas de operários e operárias, cujas memórias se relacionam a questões do cotidiano, como aquelas vinculadas a uma trajetória de trabalho, marcada pela autoridade e disciplina.

O evento reuniu, durante dois dias, representantes de movimentos sociais e grupos populares (crianças, membros da terceira idade, catadores, mulheres, negros, foliões, carnavalescos e movimentos campesinos, entre outros) do Brasil e do Uruguai. Os narradores, nesta perspectiva, eram pessoas comuns, pertencentes às bases dos movimentos ou grupos populares que aceitaram o convite de falar sobre suas vidas e se abriram para a experiência de narrar sua história.

Walter Benjamin (1984: 198), ao evidenciar a importância da narrativa, assim diz: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

Os narradores foram divididos em três rodas de contos: a Roda das Mulheres, a Roda da Terra e a Roda do Carnaval, conforme a identificação de sua experiência e de sua história. Organizados de forma que pudessem comunicar suas ideias entre os outros participantes, os narradores partilhavam suas vivências, estabelecendo um fluxo narrativo singular.

Não havia hierarquias entre os narradores e nem mesmo um tema específico ao qual deveriam se ater. O que interessava ao fórum eram as histórias e discursos construídos que

permitissem a expressão da cultura popular e da permanência da memória, entre aqueles que, muitas vezes, não têm a possibilidade de se expressar. Segundo Portelli (2004: 297):

Os relatos acompanham o tempo, crescem com o tempo e se decompõem com o tempo. Por isso, as culturas desenvolvem métodos para obter alguma independência do tempo e para preservar as palavras. A formalização do discurso (que também inclui a poesia) é outra arma na luta contra o tempo. A poesia é um método assim: as fórmulas usadas por poetas orais são um instrumento que desacelera o tempo e permite-lhes compor ao vivo, enquanto falam ou cantam.

Nesta perspectiva, a memória e a narração se constituem nos elementos estruturantes da proposta. E o estandarte da memória foi se revelando com um instrumento, ou uma testemunha iconográfica, da força das narrativas populares pelas mãos e pelos movimentos de seus sujeitos, contadores de histórias, catadores e contra as dores, causadas por diferentes formas de dominação.

Histórias e dores, mais do que meras palavras, diagnosticam formas sociais desiguais, formas de dominação. Apontam, também, por um outro lado, ao contexto teórico em que este projeto vem sendo constituído, num território crítico, ou ainda num lugar crítico de reflexão pelo campo da Psicologia e da Educação. Neste espaço, compreende-se que a realidade, em se tratando de América Latina, e particularmente em se tratando de realidade brasileira, apresenta inúmeros desafios aos que se aventuram pela sua reflexão. Guareschi (1995) alerta sobre os “significantes poderosos” que constroem nossas sociedades; entre esses estão a fome, a pobreza, a miséria, a violência e a exploração. Denuncia os efeitos catastróficos e simbólicos desses significantes no cotidiano das pessoas, conduzindo a questões como a banalização da morte e/ou a “trivialização do trágico”. Evoca Guareschi (1995: 20-21) o desafio sempre atual de renovar, pela teoria, o compromisso da Psicologia em repensar sua prática, sem perder o seu rigor teórico e metodológico, e sem deixar de interagir com a realidade social onde se situa.

É nesse campo que situamos a proposta do projeto “Contadores de Histórias”, no campo conceitual e metodológico que surge da necessidade de enfrentamento das questões humanas e sociais e seus dilemas na contemporaneidade. Considera-se que a Psicologia e a Educação não podem abster-se de seu papel de produção de teorias críticas, contrapondo-se a tudo que se imponha como redutor. Teoria crítica, na compreensão partilhada com Boaventura de Souza Santos (2005: 23), pode ser compreendida como:

[...] Toda a teoria que não reduz a “realidade” ao que existe. A realidade qualquer que seja o modo como é concebida é considerada pela teoria crítica como um campo de possibilidades e a tarefa da teoria consiste precisamente em definir e avaliar a natureza e o âmbito das alternativas ao que está empiricamente dado. A análise crítica do que existe assenta no pressuposto de que a existência não esgota as possibilidades da existência e que, portanto, há alternativas susceptíveis de superar o que é criticável no que existe. O desconforto o inconformismo ou a indignação perante o que existe suscita impulso para teorizar a sua superação.

3. A composição do estandarte: fragmentos de uma outra narração

O processo de construção do estandarte da memória foi se dando paralela à elaboração da proposta do evento. A ideia, o seu aprimoramento, os experimentos que o caracterizaram fez com que todos os sujeitos envolvidos, antes, durante e depois da realização do evento, fossem constituindo o estandarte num processo de montagem gradativo e num crescente qualitativo de múltiplas significações.



Fig. 1: Estandarte do NALS – Foto acervo NALS

Cada objeto que foi sendo agregado ao estandarte destituía-se de seu caráter funcional e original. Sendo singularizados pelo processo criativo e coletivo, passaram a dizer mais do seu contexto do que antes, quando exerciam a sua função, ligada a necessidades específicas e imediatas de sua utilização.

A matéria prima do estandarte foi assim recolhida do cotidiano mais imediato: restos de panos, fitas e linhas, botões descartados pela utilização, caroços de frutas, santos de devoção, fuxicos e bordados, pedras, tampas de latas já utilizadas; ou seja, eram objetos rotineiros que se tornaram únicos quando relacionados ao estandarte. Enfim, desde o que

pode ser considerado como sagrado, como tudo o que é entulho e lixo para a sociedade, reapareceu no estandarte com uma outra significação. Obra coletiva, invenção assinada não por um, mas por todos que fizeram parte dessa construção. Objetos e suas representações costurados, e presos, colados a um fundo de pano quase neutro, que, por entre franjas, foram produzidos para causar justamente essa provocação – convocar a tessitura da criação. Narrativas reordenadas por uma outra ordem, perpassadas pelo fio da imagem e da significação. Re-apresentações.

Re-apresentações tais como as concebe a perspectiva dos estudos de Serge Moscovici, onde representar é também um re-apresentar; portanto, um pouco cópia e outro tanto interpretação da realidade. Ou ainda, conforme Spink (1993: 7) concebe a reapresentação, “um misto de pré-ciência, ainda nos estágios de descrição do real, e de teatro, em que atores criam um mundo imaginário, reflexo também do mundo em que vivemos – um exemplo como queria Whittgenstein, do poder da linguagem de criar o mundo”.

Por entre re-apresentações, o estandarte foi sendo criado e recriado em cada um dos menores movimentos, transfigurações da realidade da qual foram capturados. Arrancando o objeto de seu mundo particular, o grupo o inseriu num novo lugar, espaço e tempo de uma outra história. Cada objeto, cada fragmento, buscou dialogar com o todo, num processo permanente de tensão e ruptura. O que é verdade, nessa construção, encontra-se intimamente ligado ao movimento do pensamento que assim se mantém como inquiridor. Como metáfora renovada, o fragmento e a possibilidade de configuração do pensamento como um mosaico confirmam uma visão de método e de concepção da história. Walter Benjamin (1984: 50-51) nos convida a arriscar o pensar nessa direção.

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários extratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder a sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde a sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõe elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com maior força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhe corresponde, e o brilho da representação depende desse valor da mesma forma que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte.

Pela estética do fragmento (romantismo) e pela contribuição da leitura Benjaminiana, a montagem surge como a técnica, ou como princípio construtivo que traduz a poética da ruptura representada pelo estandarte. Como sugere Benjamin, através de Bolle (2000:89):

A montagem é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É, sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa jornal e cinema. Há também a influência do Barroco (a alegoria como precursora do princípio de montagem), do Romantismo (a estética do fragmento) e da Revolução Industrial (construção montagem como a torre Eiffel). Em casos-limite, como no Dadaísmo, a dialética de montagem e desmontagem leva à ruptura com a obra de arte e ao questionamento da arte como instituição. Essa tendência de ruptura está presente também em Benjamin, mas na maioria das vezes ele utiliza a montagem como princípio construtivo.

Benjamin destaca alguns elementos fundamentais da estética da montagem, que seriam: o papel revolucionário das vanguardas, a autenticidade da obra, os fragmentos da realidade como elementos centrais da montagem, a moldura que separa a arte da vida e a imagem dialética do tempo explodido.

A força revolucionária do dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. Do mesmo modo, a impressão digital ensangüentada de um assassino, na página de um livro diz mais que o texto (BENJAMIN, 1994: 128).

Tendo em vista esta compreensão, a construção do estandarte pode ser vista como um processo de experimentação. No encontro dos elementos fundamentais desta estética, há a busca do reencontro com o papel revolucionário das vanguardas, da autenticidade da obra, dos fragmentos da realidade como elementos centrais dessa montagem na moldura que, pelos contornos do estandarte, separa a arte da vida numa imagem dialética onde o tempo se faz como explodido.

Cabe dizer, ainda, que o estandarte, durante os dois meses que antecederam a realização do evento, foi passando de mão em mão, por pessoas de diferentes lugares e ocupações.



Fig. 2: Giba-Giba, Tia Maruca, Mestre Batista, Dona Sirlei e o batismo do Estandarte –
Foto acervo NALS

Partiu da Universidade, transitou pelos bares, pelas casas da periferia e do centro da cidade, pelas mãos de homens e mulheres, jovens e velhos, pessoas de diferentes matizes e crenças. Culminou numa grande apoteose, onde foi batizado, como manda a tradição popular e carnavalesca da cidade. O estandarte teve como padrinhos o Mestre Batista (griô do movimento negro e ativista cultural) e o Giba-Giba (artista da cidade, consagrado pela identidade musical afro-brasileira) e as madrinhas Tia Maruca (mãe-de-santo e pessoa reconhecidamente popular, valorizada pelo trabalho social e religioso que realiza) e Dona Sirlei (costureira aposentada, foliã convicta e atualmente griô do movimento negro). E foi assim que na festa de encerramento do evento “Contadores de Histórias”, com a presença de outros 17 estandartes, representantes de diversas entidades carnavalescas da cidade, ao som de uma das principais baterias de Escola de Samba local e com a benção dos padrinhos, o estandarte apenas começou sua tarefa.

4. Linguagem em produção: o subtexto de uma narração

No horizonte da perspectiva Vygotskiana é a cultura que fornece ao indivíduo um ambiente estruturado de elementos carregados de significação. É no processo de desenvolvimento humano que o sujeito deixa suas marcas externas, utilizando signos internos, como representações. As representações mentais substituem os objetos do mundo real e constituem-se nos principais mediadores da relação homem-mundo. Ressalta-se,

assim, o papel preponderante da linguagem enquanto elemento mediador, que não só reflete uma determinada realidade social como também possibilita o resgate do desenvolvimento histórico da consciência re-produzida.

O pensamento e a linguagem, que refletem a realidade de uma forma diferente daquela da percepção, são a chave para a compreensão da natureza da consciência humana. As palavras desempenham um papel central não só no desenvolvimento do pensamento, mas também na evolução histórica da consciência como um todo. Uma palavra é um microcosmo da consciência humana (VYGOTSKY, 1987:132).

Posto isto, se concordarmos com o autor que a palavra é o microcosmo da consciência humana, cabe confirmar um horizonte de possibilidades onde os “contadores de histórias”, suas narrativas e seus instrumentos, especificamente o estandarte, podem ser apreendidos enquanto elementos de consciência e de palavra tornada ação.

O lugar que a palavra ocupa em uma cultura específica revela muito do universo das representações que histórica e culturalmente foram sendo produzidas. Acredita-se que no universo da palavra e de suas significações ancora-se a possibilidade de resgate da expressão de algo que confere singularidade e genuinidade às representações produzidas por um determinado grupo de sujeitos, em uma determinada situação.

No contexto do projeto “Contadores de Histórias”, as palavras memória e história pedem para serem compreendidas numa atitude de “insubordinação” e também como um “campo de possibilidades compartilhadas”, no dizer de Portelli (1996:71). Contar histórias, nesta visão, não pode ser confundido com um simples movimento de “dar a palavra” aos setores historicamente excluídos da sociedade (mulheres, negros, membros da terceira idade, jovens, crianças), crendo que assim o que separa os conhecimentos tidos como populares e os academicamente reconhecidos fosse diluído, juntamente com toda a carga de discriminações e todas as formas distintas de opressão às quais estes grupos foram submetidos. Dar a palavra também não comporta o viés de uma atitude resignada diante das diferentes formas consolidadas de poder e de sua instituição. Dar visibilidade, tornar audível um discurso, não pode, pois, ser confundido com solicitude, nem muito menos com contemplação. Dar a palavra é buscar poder mostrar as diferentes formas de pensar sua manifestação. Reencontrando nossa questão central, estamos agora em condições de questionar: o que pode ser um estandarte da memória, enquanto palavra, enquanto universo de significações? Uma das possibilidades é a perspectiva adotada por Alessandro Portelli

(2004:313), quando reflete sobre como a História pode modificar o seu procedimento narrativo, encontrando um outro modo de se fazer:

Que nossa história seja autêntica, lógica, confiável e documentada como deveria ser um livro de história. Mas que contenha também a história dialógica da sua formação e a experiência daqueles que a fazem. Que demonstre como os próprios historiadores crescem, mudam e troçam através da pesquisa e no encontro com os sujeitos. Falar sobre o 'outro' como sujeito está longe de ser suficiente, se não nos enxergarmos entre outros e se não colocarmos o tempo em nós mesmos e nós mesmos no tempo.

Uma outra contribuição da teoria Vigotiskiana nos auxilia nessa aproximação: trata-se da noção de subtexto. O subtexto seria, em primeira instância, o pensamento oculto, o texto que não se expressa por palavras, mas por mediações carregadas de significado: “Em paralelo com o drama externo real, um outro drama interno profundo acontece, que prossegue nos silêncios (o primeiro, o externo, prossegue em palavras) e para o qual o drama externo serve de moldura. Por trás do diálogo externo audível, pode-se sentir um outro, interno e silencioso” (VYGOTSKY, 1925. In: VEER, 1986:359).

O fato de o subtexto não ser apresentado de forma direta não significa que não seja objetivo. Vygotsky, desta forma, abre a via de acesso ao pensamento oculto e à motivação geradora (tendência afetivo-volitiva geradora do pensamento). Chegamos, assim, a um ponto crucial de nossa reflexão, que será onde sugerimos ao estandarte da memória uma possibilidade de interpretação.

5. O estandarte da memória: subtexto em interpretação

Se até então se disse dos contornos teóricos e práticos que envolveram o estandarte da memória, segue agora a necessidade de expor alguma possibilidade de interpretação. O estandarte da memória, em sua arquitetura de construção e exposição, articula uma série de representações. Aproximar nossos sentidos de sua compreensão exige suportar pelas palavras e pelos atos a experiência poética da ruptura. Pelo método de sua composição percebemos a montagem como técnica.

Sabemos que a montagem é um procedimento característico das vanguardas artísticas do início do século XX (dadaísmo e surrealismo, por exemplo), sendo a alegoria o seu princípio, pela montagem, alegoricamente algo abandonando sua condição inicial e passando a ser outro algo. Por outro lado, temos o estandarte da memória produzido através

de movimentos desviantes, quando considerados aos dos artistas. Parte, no entanto, de movimentos próximos, parte do inusitado, do pequeno evento, onde cada gesto origina um novo movimento. Sem um objetivo claramente definido, seu processo se consolida pela articulação dos diferentes fragmentos, um mosaico que vai se configurando sem um planejamento linear e preciso, pois é pautado pelo acaso e pela empiria da experimentação. O processo de montagem vai executando, assim, uma reciclagem aleatória dos objetos, produzindo um resultado que passa a ser sucessivamente novo, ou seja, cada intervenção altera o resultado anterior e nesse processo um outro produto vai se tornando possível – o estandarte inicial já não é mais o mesmo e a cada ação sua força significativa aumenta, abrindo novos caminhos e perspectivas.

A autenticidade da obra se revela pelos elementos constitutivos de sua estética. Os fragmentos de objetos da realidade, sejam eles imagens de santos de devoção ou até mesmo caroços de frutas que estavam em decomposição, calcinam-se através do pano, e com eles os sonhos e as imagens impregnadas, através da exposição, fecham-se na metáfora – o estandarte é assim anúncio.

Como se isso não bastasse, a obra culmina seu sentido pela capacidade de se submeter à apreciação. O estandarte posto em movimento coloca à prova sua autenticidade, seus inúmeros elementos. Colocados nessa moldura móvel, provocam uma explosão do tempo, onde o menor fragmento tem movimento, diz mais do que o todo que a realidade cotidiana suscita – o estandarte é assim autoria coletiva.

No entanto, descrever não basta, pois para apreendermos o estandarte da memória, compreendemos que necessitamos de uma aproximação cúmplice. Tal postura exige submeter nossa racionalidade a uma embriaguez lírica e densa, onde nossos corpos, suportes dessa história, possibilitem ser animados pelo movimento, e não só pela mera contemplação. Sendo assim, o estandarte permite vislumbrar uma representação da memória como uma construção rodopiante, lugar onde nossos sentidos são também um veículo de sua identificação. Acatando essa forma, talvez estejamos em condições de, pelos caminhos do estandarte, atravessar a memória e dançar com o tempo – e o estandarte será assim dignidade humana... criação.

Referências

- ALFONSO, El Sabio. *Las Siete Partidas*. Ed. fac-símile. Madrid: Imprenta Real, 1807. Tomo II, Partida II y III. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>>. Acesso em: janeiro de 2010.
- BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. 1892-1940. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; Vol.1).
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Obras escolhidas; Vol.1).
- BOLLE, W. *Fisionomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2004. 1 CD-ROM.
- GREENBLATT, Stephen. Maravilhosas Possessões. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2. n. 3, 1989. p. 43-62.
- PLUTARCO. *Vidas Paralelas: Cícero*. Trad. Sady Garibaldi. São Paulo, Atena Editora, sd. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: janeiro de 2010.
- PORTELLI, Alessandro. A Filosofia e os Fatos. Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, 1996, p. 59-72.
- PORTELLI, Alessandro. “O momento da minha vida”: Funções do Tempo na História Oral. In: FENELON, Déa; MACIEL, Laura; ALMEIDA, Paulo e KHOURY, Yara (Orgs.). *Muitas Memórias, Outras Histórias*. São Paulo: Editora Olho d’Água, 2004, p. 296-313.
- SPINK, Mary. *O Conhecimento no Cotidiano*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- TZU, Sun. *A arte da guerra*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- VEER, René.V. D. & VALSINER, J. *Vygotsky - uma síntese*. São Paulo: Edições Loyola, 1991/1996.
- VYGOTSKY, Lev. S. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1933/1987.

Denise Marcos Bussoletti: Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Educação, Departamento de Fundamentos da Educação.
E-mail: denisebussoletti@gmail.com

Lorena Almeida Gill: Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História e Antropologia.
E-mail: lgill@terra.com.br

Cristiano Guedes Pinheiro: Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Educação, Departamento de Fundamentos da Educação. Núcleo de Arte Linguagem e Subjetividade. E-mail: cgptapes@gmail.com

¹ Não existe uma fronteira muito clara entre estandarte e bandeira. Via de regra, os dois termos são utilizados como sinônimos.

² “Estandarte chamam à bandeira militar quadrada e sem ferros; e esta não deve outro trazer senão imperador ou rei [...]”.

³ Para efeito dos objetivos do evento, aproximamos o conceito de narradores, tal como sugere Walter Benjamin, da representação socialmente disponível de “contadores de histórias”. Referimo-nos aos contadores e ao processo das rodas como de “contação”, quando estiverem especificamente aplicados ao contexto do evento. No entanto, no decorrer do texto, faremos uma dupla referência aproximativa entre os conceitos de “contadores” e “narradores”, compreendida como uma das apropriações possíveis.