

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

DANILO DE ARAUJO NOGUEIRA

COLECIONAR IMAGENS
Arquivo e memória em um inventário de coisas imaginadas

BELO HORIZONTE
2023

DANILO DE ARAUJO NOGUEIRA

COLECIONAR IMAGENS

Arquivo e memória em um inventário de coisas imaginadas

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes

**BELO HORIZONTE
2023**

Nogueira, Danilo de Araujo.
N778c Colecionar imagens : arquivo e memória em um inventário de coisas imaginadas / Danilo de Araujo Nogueira. – 2023.
231 f. : il.
Orientador: Luiz Carlos Gonçalves Lopes.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2023.
Bibliografia.

1. Coleções particulares - Registros. 2. Imagens. 3. Imaginário. 4. Warburg, Aby, 1866-1929. 5. Benjamin, Walter, 1892-1940. I. Lopes, Luiz Carlos Gonçalves. II. Título.

CDD: 704.9



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

DANILO DE ARAUJO NOGUEIRA

COLECIONAR IMAGENS: arquivo e memória em um inventário de coisas imaginadas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 05 de setembro de 2023, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes (Orientador)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.ª Dr.ª Adriana de Castro Dias Bicalho
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.ª Dr.ª Alice Mara Serra
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.ª Dr.ª Olga Waleska Soares Coelho
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Agradeço imensamente, primeiro, ao meu caro orientador Professor Dr. Luiz Carlos Lopes, por ter acreditado no meu trabalho, por ter olhado com olhos, cada vez mais raros, para o sonho de alguém e ser assim, tão solícito comigo, que ainda é incapaz de revelar, de forma mais clara para o mundo, o que se passa dentro de mim.

De forma especial gostaria de agradecer às grandes amigas e professoras, Lilian Santiago e Lucia Santiago, que me ajudaram a não desistir dessa difícil tarefa de estar de pé no mundo acadêmico, ainda tão hostil para aqueles que sonham e andam imersos em outros mundos.

Manoel de Barros
Tratado geral das grandezas do ínfimo

*A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei.
Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as
nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado.
Sou fraco para elogio*

Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/manoel-de-barros-tratado-geral-das-grandezas-do-infimo>. Acesso: 1 Ago. 2023.

RESUMO

O presente trabalho parte do inventário de objetos e do gesto do arquivar, como práticas artísticas e estratégias discursivas da memória. A partir dos escritos de Aby Warburg e dos fragmentos filosóficos de Walter Benjamin, busca-se compreender o paradigma antropológico das imagens e a legibilidade histórica que essas solicitam. Objetos diversos foram coletados em um período de dois anos, como tentativa de instaurar um lugar para aquilo que foi tomado como descartável ou inútil. Por meio de registros fotográficos cada uma dessas imagens testemunha não apenas o caráter sintomal de determinadas escolhas e símbolos em um imaginário cultural, como também revelam algo de um lugar imemorial do passado e uma trágica profecia das coisas futuras.

Palavras-Chave: Inventário imaginado, Aby Warburg, Walter Benjamin.

ABSTRACT

The present work begins from the inventory of objects and the gesture of to archive, as Artistic practices and discursive practices of memory. Based on the writings of Aby Warburg and the philosophical fragments of Walter Benjamin, an attempt is made to understand the anthropological paradigm of images and the historical readability that they require. Various objects were collected over a period of two years, in an attempt to establish a place for what was taken as disposable or useless. Through photographic records, each of these images bears witness only to the symptomatic character of choices and symbols in a cultural imaginary, as well as revealing something of an immemorial place of the past and a tragic prophecy of future things

Keywords: Imagined inventory, Aby Warburg, Walter Benjamin.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Danilo Nogueira, *Cacos I*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 2 - Danilo Nogueira, *Cacos II*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 3 - Danilo Nogueira, *BH Carimbos*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 4 - Danilo Nogueira, *Tocar imagens*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 5 - Danilo Nogueira, *Nota sem valor*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 6 - Danilo Nogueira, *Sementes I e II*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 7 - Danilo Nogueira, *Sementes III e IV*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 8 - Danilo Nogueira, *Quase uma prancha do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg*, 2022.
Acervo pessoal.

Figura 9 - Danilo Nogueira, *Rádio, que sobrevive nos Podcasts*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 10 - Danilo Nogueira, *Chave*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 11 - Danilo Nogueira, *Crânio de mamífero*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 12 - Danilo Nogueira, *Mundo possível*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 13 - Danilo Nogueira, *Billy*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 14 - Danilo Nogueira, *Toninho*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 15 - Danilo Nogueira, *A mesma pedra que formava o muro da minha casa*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 16 - Danilo Nogueira, *Ovários*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 17 - Danilo Nogueira, *Pangeia de madeira*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 18 - Danilo Nogueira, *Talher de visita*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 19 - Danilo Nogueira, *Concha para servir sopa de pedras*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 20 - Danilo Nogueira, *Gargalhadas para adiar o sono*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 21 - Danilo Nogueira, *Par perdido*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 22 - Danilo Nogueira, *Ostracos*, 2021.
Acervo pessoal

Figura 23 - Danilo Nogueira, *Ninho vazio*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 24 - Danilo Nogueira, *Casca*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 25 - Danilo Nogueira, *Sublime envoltório de sementes*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 26 - Danilo Nogueira, *Tesouros de jardim*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 27 - Danilo Nogueira, *Recorte de granito, ou, ferramenta primitiva*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 28 - Danilo Nogueira, *Instinto tátil*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 29 - Danilo Nogueira, *Pedras, ou, Ruínas de uma cidade antiga*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 30 - Danilo Nogueira, *Arcadas I*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 31 - Danilo Nogueira, *Arcadas II*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 32 - Danilo Nogueira, *Arcadas III*, 2020.

Acervo pessoal.

Figura 33 - Danilo Nogueira, *Cacos em suas singularidades*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 34 - Danilo Nogueira, *Anã vermelha, uma das menores e frias estrelas da sequência principal*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 35 - Danilo Nogueira, *Vestígios das ondas de choque em expansão das supernovas*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 36 - Danilo Nogueira, *Netuno - O planeta azul e último do Sistema Solar.*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 37 - Danilo Nogueira, *Júpiter - o cavalo aurático alçando voo*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 38 - Danilo Nogueira, *Instrumento cortante que podemos manejar a partir dos doze anos*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 39 - Danilo Nogueira, *Certidão de Nascimento, ou, princípios de um arquivamento humano*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 40 - Danilo Nogueira, *Instrumento cortante cortado*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 41 - Danilo Nogueira, *Instrumento cortante para nos ensinar a manejar, desde cedo, instrumentos cortantes*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 42 - Danilo Nogueira, *Fantástica edificação de um futuro perdido*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 43 - Danilo Nogueira, *Casulo sagrado*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 44 - Danilo Nogueira, *Barril de algum lugar da Terra-Média*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 45 - Danilo Nogueira, *Muralha para locais de treinamento de combate*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 46 - Danilo Nogueira, *Biblioteca de algum futuro ainda não encontrado*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 47 - Danilo Nogueira, *Casa de seres que vivem nas florestas*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 48 - Danilo Nogueira, *Atlas para pequenos seres inanimados*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 49 - Danilo Nogueira, *Pequeno frasco para guardar alegrias*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 50 - Danilo Nogueira, *Frasco para guardar as grandes e pequenas dores*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 51 - Aby Warburg, *Uma recriação do painel 6 de “Bilderatlas Mnemosyne” de Aby Warburg, 1925–1929/2020, impressões de gelatina prateada em serapilheira. Atlas de imagens, prancha 06, 1927-1929, Londres, Arquivo do Instituto Warburg. Disponível em: https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2020/06/9783775746939_hr05.jpg?w=502. Acesso 26 Dez. 2022.*

Figura 52 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 1 - Capitalizações*, 2022.
Acervo pessoal.

Figura 53 - Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne – The Original, 2020. Vista da instalação da HKW. Foto: Silke Briel / HKW. Disponível em: <https://cdn.kunstkritikk.no/uploads/2020/09/C87A3389-2100-1258x839.jpg>. Acesso: 26 Dez. 2022.*

Figura 54 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 6 - Ferramentas elementares*, 2022.
Acervo pessoal.

Figura 55 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 8 - Fósseis do passado encontrados em um presente que já se tornou passado*, 2022.
Acervo pessoal.

Figura 56 - Aby Warburg, *Uma recriação do painel 47 de “Bilderatlas Mnemosyne” de Aby Warburg, 1925–1929/2020, impressões de gelatina prateada em serapilheira. Atlas de imagens, prancha 47, 1927-1929, Londres, Arquivo do Instituto Warburg. Disponível em: https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2020/06/9783775746939_hr04.jpg?w=501. Acesso: 26 Dez. 2022.*

Figura 57 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 9 - Chaves de leitura possíveis*, 2022.
Acervo pessoal.

Figura 58 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 10 - Possível leitura do que seria um ‘fragmento’*, 2022.
Acervo pessoal.

Figura 59 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 2 - Stéphanie*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 60 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 11 - Sujeitos não localizados, ou, anarquizados*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 61 - Aby Warburg, *Uma recriação do painel 41 de "Bilderatlas Mnemosyne" de Aby Warburg, 1925–1929/2020, impressões de gelatina prateada em serapilheira. Atlas de imagens, prancha 41, 1927-1929, Londres, Arquivo do Instituto Warburg.* Disponível em: https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2020/06/9783775746939_hr03.jpg?w=503. Acesso em: 25 Dez. 2022.

Figura 62 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 3 - Findados I*, 2022.
Acervo pessoal.

Figura 63 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 4 - Findados II*, 2022.
Acervo pessoal.

Figura 64 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 5 - Findados III*, 2022.
Acervo pessoal.

Figura 65 - Tom Kiefer, *El Sueno, An Americano Project*. Fotografia, 2001.
https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/578253e76b8f5b118a2fc645/1472659953151-2BES487HWXF6BLMZN9B7/Tom_Kiefer02.jpg?format=750.
Acesso em: 9 Abr. 2023.

Figura 66 - Tom Kiefer, *El Sueno, An Americano Project*. Fotografia, 2001.
Disponível em: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/578253e76b8f5b118a2fc645/1472660011096-2FKLDY6FL27QHXB3YGGF/Tom_Kiefer01.jpg. Acesso: 9 Abr. 2023.

Figura 67 - Aby Warburg, *Uma recriação do painel 39 de "Bilderatlas Mnemosyne" de Aby Warburg, 1925–1929/2020, impressões de gelatina prateada em serapilheira. Atlas de imagens, prancha 39, 1927-1929, Londres, Arquivo do Instituto Warburg.* Disponível em: https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2020/06/9783775746939_hr02.jpg?w=501 Acesso: 25. Dez. 2022.

Figura 68 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 12 - Comunicadores obsoletos*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 69 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 13 - Engramas da modernidade*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 70 - *Salão oval da Biblioteca do Instituto Warburg*, Hamburg, 1926.
Disponível em: https://iiclondra.esteri.it/iic_londra/resource/img/2020/10/11_december.jpg. Acesso: 30 Ago. 2022.

Figura 71 - *Sala de Leitura do Instituto Warburg*, Hamburg, por volta dos anos de 1920.
Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/resources/images/177/e177_Library_01.jpg

Acesso: 30 Ago. 2022.

Figura 72 - *Aby Warburg (segundo a partir da esquerda) foi o espírito por trás dos estudos iconográficos que dominaram grande parte da história da arte do século XX.* Imagem do Instituto Warburg.

Disponível em: https://media.newyorker.com/photos/59096819ebe912338a375d35/16:9/w_1280,c_limit/150316_r26243.jpg. Acesso: 30 Ago. 2022.

Figura 73 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 14 - Giratórios que giraram até não girarem mais*, 2021.

Acervo pessoal.

Figura 74 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 15 - Natureza inanimada*, 2021.

Acervo pessoal.

Figura 75 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 16 - Utensílios sobreviventes I*, 2021.

Acervo pessoal.

Figura 76 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 18 - Sobrevivências das eras dos metais - chapas*, 2021.

Acervo pessoal.

Figura 77 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 19 - Pathos das primeiras infâncias*, 2021.

Acervo pessoal.

Figura 78 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 20 - Vestígios de pathos provenientes de trânsitos*, 2021.

Acervo pessoal.

Figura 79 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 21 - Enguias, serpentes, Pathosformeln*, 2021.

Acervo pessoal.

Figura 80 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 22 - Fantasmas*, 2021.

Acervo pessoal.

Figura 81 - *Uma recriação do painel 77 de “Bilderatlas Mnemosyne” de Aby Warburg, 1925–1929/2020, impressões de gelatina prateada em serapilheira. Atlas de imagens , prancha 77, 1927-1929*, Londres, Arquivo do Instituto Warburg.

Disponível em: https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2020/06/9783775746939_hr06.jpg?w=1280. Acesso em: 26 Dez. 2023.

Figura 82 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 17 - Cortantes*, 2021.

Acervo pessoal.

Figura 83 - Gerhard Richter, *Atlas, aqui como uma mostra em exposição artística realizada no Munich Kunst Bau*, 2013. Créditos da fotografia: Marcus Schlaf.

Disponível em: <https://www.merkur.de/bilder/2022/02/08/91289712/28037742-gerhard-richter-kunstbau-muenchen-atlas-PEPH.jpg> Acesso: 3 Jan. 2023.

Figura 84 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 23 - Bibliotecas*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 85 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 24 - Fórmulas perfuradoras*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 86 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 25 - Livros*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 87 - Danilo Nogueira, *Walter*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 88 - Danilo Nogueira, *Por que aprendemos, desde cedo, à fazer guerras?*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 89 - Danilo Nogueira, *Se os anjos já se encontram decaídos, o que restará de nós?*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 90 - Danilo Nogueira, *Sozinho*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 91 - Danilo Nogueira, *Pérola rosa*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 92 - Danilo Nogueira, *Pepita de ouro*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 93 - Danilo Nogueira, *Óculos que testemunhou cinco anos de quase tudo que eu via*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 94 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 7 - Grafias*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 95 - Danilo Nogueira, *Armazém de palavras*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 96 - Raoul Hausmann, *O Crítico de arte*, Litografia e fotocoloragem em papel, 32cm x 26,5cm, 1919.
Disponível em: <https://escotilha.com.br/wp-content/uploads/2015/04/ocritico-e1428945015948.jpg>. Acesso: 6 Jun. 2023.

Figura 97 - Marcel Duchamp, *Réplica da Fonte de 1917*, 1951.
Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/90/Fontaine-Duchamp.jpg/400px-Fontaine-Duchamp.jpg> Acesso: 5 Jun. 2023.

Figura 98 - George Braque (1882-1963), *Natureza-morta sobre uma mesa: "Gillette"*,

1914. Carvão, papel colado e guache, 48 cm x 62 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Pompidou, Paris, França.
Disponível em: <https://uploads8.wikiart.org/images/georges-braque/still-life-on-a-table-with-gillette-1914.jpg!Large.jpg>. Acesso: 12 Jun. 2023.

Figura 99 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 26 - Ex-ornamentos*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 100 - Danilo Nogueira, *Coletora - uma possível extensão do corpo*, 2021.
Acervo pessoal.

Figura 101 - Danilo Nogueira, *Mundo habitável I*, 2020.
Acervo pessoal. Figura 102 - Danilo Nogueira, *Mantenedor de algumas das vaidades da vida*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 102 - Danilo Nogueira, *Mantenedor de algumas das vaidades da vida*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 103 - Hans Holbein, o jovem (1497-1543), *Os embaixadores*, 1533. Óleo e têmpera sobre painel de carvalho, 2,07m x 2,09m. National Gallery, Londres, Reino Unido.
Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/88/Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg/1920px-Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso: 12 Jun. 2023.

Figura 104 - Danilo Nogueira, *De chamas que não são mais prósperas*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 105 - Willem Claesz Heda, (1594–1680), *Natureza-morta com xícara dourada*, 1635. Óleo sobre tela, 88 cm x 113 cm. Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.
Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Willem_Claesz._Heda_005.jpg. Acesso: 12 Jun. 2023.

Figura 106 - Harmen Steenwyck (1612- após 1655), *As vaidades da vida humana* [Vanitasstilleben], 1640/50. Óleo sobre madeira, 39,2 cm x 50,7 cm. National Gallery, Londres, Reino Unido.
Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Stilleben.steenwick.jpg>. Acesso: 12 Jun. 2023.

Figura 107 - Danilo Nogueira, *Vanitas I*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 108 - Danilo Nogueira, *Vanitas II*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 109 - Danilo Nogueira, *Vanitas III*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 110 - Danilo Nogueira, *Vanitas IV*, 2020.

Acervo pessoal.

Figura 111 - Danilo Nogueira, *Vanitas V*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 112 - Danilo Nogueira, *Vanitas VI*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 113 - Danilo Nogueira, *Vanitas VII*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 114 - Danilo Nogueira, *Vanitas VIII*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 115 - Danilo Nogueira, *Vanitas IX*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 116 - Danilo Nogueira, *Fragmento de minério de ferro*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 117 - Danilo Nogueira, *Fragmento de plástico*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 118 - Danilo Nogueira, *Trapo dourado*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 119 - Danilo Nogueira, *Fragmento de uma cidade perdida*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 120 - Danilo Nogueira, *O castigo de Sísifo*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 121 - Danilo Nogueira, *Trapo verde esperança*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 122 - Danilo Nogueira, *Dos mortos para os mortos*, 2020.
Acervo pessoal.

Figura 123 - Danilo Nogueira, *Os deuses em fragmento*, 2020.
Acervo pessoal.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
FRAGMENTOS DA INFÂNCIA E ARQUIVO	22
O COLECIONADOR	22
A QUESTÃO DO ARQUIVO	38
COLEÇÃO, IMAGEM, PATHOS	48
COLETAR IMAGENS, ARQUIVAR O TEMPO	48
O SISMÓGRAFO	70
DESLOCAMENTOS E PERMANÊNCIAS	77
O ARTISTA	77
VANITAS	84
O ERRANTE	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	102
ANEXOS	109

INTRODUÇÃO

“Em cada manhã, ao acordarmos em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento teceu para nós. [...] E são imprevisíveis os encontros que nos estariam destinados se apenas não fossemos tão complacentes com o sono.”

BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*.

In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol. 1. p. 38-39.

O presente livro de artista¹ nasce, primeiro, do desejo de dar continuidade acadêmica ao meu trabalho como artista. Assim, não pretendo fundar novos conceitos sobre a coleção, o arquivo, a memória ou as imagens - que são os temas centrais desta pesquisa, mas, atenuar ainda mais as fronteiras possíveis entre esses campos de entendimento tão vastos e de uma fortuna crítica, já avançada. No decorrer da escrita do projeto para essa pesquisa, uma experiência onírica, propriamente a de um sonho, me levou a repensar minhas práticas artísticas. Os meus sonhos geralmente são fantásticos - sem conexões diretas com a realidade sensível, em que me vejo, quase sempre em mundos possíveis, não existentes, contrários ao mundo cotidiano, visível do despertar - e em quase todos eles, me vejo imerso em lugares, onde sucessivas imagens passam diante de mim, em certa altura busco despertar, para que eu me lembre dos detalhes vistos. Busco anotar em meus cadernos, independente da hora em que desperto aquilo que vislumbrei. Nesse sonho, em específico, eu era parte de uma plateia que formava um semicírculo em cento e oitenta graus, em que víamos diante de nós um sujeito com uma capa preta, como se ele estivesse vindo de um tempo que não era o nosso. Ele tinha em mãos uma gaiola, dentro dela conseguimos avistar um pássaro, não maior que um corvo, com uma plumagem acinzentada e com um crânio de osso posicionado na cabeça. O sujeito tinha uma voz mágica, a descrição que ele fazia do pássaro fazia emergir, como num filme, as cenas do animal na natureza. Ele era um pássaro carnívoro, que desenvolveu uma atípica habilidade de caçar, justamente por conta do crânio em sua cabeça. Como os pássaros, que não são de rapina, sua visão é lateral, ou seja, os olhos se abrem em dois campos de percepção distintos, o que dificulta a localização de uma presa, sobretudo no espaço aéreo. Em idade de saírem do ninho, quando já conseguem voar sozinhos e já não contam mais com a alimentação trazida pelos pais, eles voam a procura de ossadas de pássaros já em decomposição. Lá vasculham até encontrarem um crânio que sirva em suas cabeças, ainda jovens. Com o bico, eles fazem duas incisões em uma região

1. O termo 'livro de artista' tem sido empregado para designar certos tipos de produção editorial, que compreende o livro não apenas como suporte de um conteúdo teórico, mas também como um objeto em si mesmo, que contempla sua diagramação, materialidade, experimentação artística, etc., em que os artistas encontram nesse meio, uma forma de apresentação de seus trabalhos para além das galerias, veículos digitais, museus e afins.

localizada entre o frontão do crânio e a lateral - alguns com mais sorte, encontram o serviço já feito por algum pássaro falecido de sua própria espécie, Com argila e capim, eles selam os outros buracos do crânio encontrado, de modo a restar apenas o espaço para o bico e os furos. Com esse tipo de capacete de osso, encontrado nos restos mortais de outros pássaros, eles reconfiguram a passagem de luz em sua retina, de modo a conseguirem localizar suas presas com maior facilidade.

O sonho me trouxe inicialmente um silêncio, e ao reler minhas anotações sobre o mesmo, me vi como aqueles pássaros, que vasculham o passado, o lixo, o resto do outrora, para sobreviverem no agora. É ao revisitar o local de morte e se apropriarem dos crânios dos seus antepassados, que os pássaros do meu sonho tornam-se mais aptos à sobrevivência. Como um colecionador desses restos é que me encontro enquanto artista, e é nesse aspecto substancial do meu trabalho, de vasculhar e coletar essa materialidade do passado, que esse trabalho acadêmico e artístico se organiza. No mesmo interesse pelos restos da cultura, da história, que Aby Warburg e Walter Benjamin também se relacionam, em uma temporalidade dupla - entre passado e presente - que não parece reduzir a imagem a um simples documento da história e que não idealiza, de outro modo, a obra de arte em um puro momento absoluto, como fruto da genialidade intrínseca do artista. Mas, afinal, o que é uma imagem e no que consiste colecioná-las? Perguntas essas que se abrem no decorrer do texto, nas miríades de possibilidades, que são próprias tanto desta, como dos produtos artísticos.

Emmanuel Alloa começa um de seus escritos com a seguinte pergunta: “O que é uma imagem?” A partir daí, relata que na multiplicidade da proliferação de imagens do mundo contemporâneo, surge uma disposição que é “inversamente proporcional à nossa capacidade de dizer com exatidão ao que elas correspondem.”² Nesse mesmo texto, Alloa cita que algumas imagens produzidas pelos artistas são capazes de “desligar o mecanismo identificador e confundir o automatismo da atribuição”³, pois em muitos casos ficamos presos, ora ao que as imagens podem disseminar ou mesmo, ao seu sentido ontológico do ‘ser’ da imagem, do que elas são em seus meios, na sua materialidade etc. O autor diz que o que podemos inferir das imagens é que elas são operadoras de eclosão, de aberturas, “a imagem introduz um excedente não reintegrável na ordem do saber e provoca, a partir de dentro, uma exposição ao fora. Sua força de abertura provém talvez do fato de que ela não pode, em si mesma, se retirar em direção a nenhum regime de interioridade” e revela o “que a imagem dá a pensar se situa talvez, lá, nesta iminência que não pertence a ninguém, alguma coisa que se tem diante (em todos os sentidos da palavra): nem aqui nem em outro lugar,

2. ALLOA, Emmanuel. (2010). *Introdução: entre a transparência e opacidade - o que a imagem dá a pensar*, 2015. p. 7

3. Ibid. p. 8.

nem presente nem ausente, mas *iminente*.”⁴ Neste livro de artista - no qual se tocam, tanto uma dissertação argumentativa, quanto meus trabalhos de coleta de imagens - essa proliferação de possibilidades para o sentido da ‘imagem’ também cresce. Elas aparecem inicialmente, como *Bild* - quadro, janela - como muito bem disserta Hans Belting⁵, em que as imagens se abrem em perspectivas diversas, não únicas, de acordo com determinadas intenções sócio culturais de entendimento, em que alguns casos o sujeito diante delas, torna-se ativo pelo olhar e é capaz de inferir significados, e em outros, pode vivenciá-las como experiência, na potência suprapessoal, “como num espetáculo cósmico”, o que se torna perceptível nas imagens.⁶

Na esteira do argumento antropológico, Hans Belting é quem formula o termo: *Bild-Anthropologie*, nome que batiza um de seus livros⁷ e nesse, segundo o autor, a pergunta: “que é uma imagem?” necessita, por vezes, de uma abordagem específica das ciências sociais, pois a resposta é culturalmente determinada. Os historiadores de arte, segundo ele, podem tratar da imagem como sinônimo de um objeto tangível - uma fotografia, uma pintura, escultura, gravura, etc., objetos esses que podem ser datados, classificados, exibidos em espaços físicos e/ou digitais. Mas, “uma imagem desafia tais tentativas de reificação, até na medida em que, amiúde, se apresenta no limiar entre a existência física e mental. Pode viver numa obra de arte, mas a imagem não coincide necessariamente com a obra artística”⁸ e assim eu também encaro o problema ao qual esse trabalho se desdobra. Belting completa: “Devemos encarar a imagem não só como o produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível.”⁹

Na primeira parte do texto, escrevo sobre a coleção de objetos, que podem ser pensados, tanto como um inventário físico de coisas que eu encontro ao acaso e também, como imagens, que presentifica - através da técnica fotográfica - uma ausência da história, do passado dessas coisas recolhidas, tidas como lixo, para se pensar outras possibilidades de arquivo. Se no arquivo há um acúmulo infinito de coisas, a coleção é um corte específico, ambos, ao que parece, motivados por nossas subjetividades. Na segunda parte, busco revelar parte dos processos investigativos do pesquisador alemão localizado no final do século XIX e início do século XX, Aby Warburg. Com essa figura, vemos a passagem do grande arquivo de sua coleção de

4. ALLOA, Emmanuel. (2010). *Introdução: entre a transparência e opacidade - o que a imagem dá a pensar*, 2015. p.16.

5. BELTING, Hans. *A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*, 2015. p. 115-137.

6. BELTING, Hans. *A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*, 2015. p. 135.

7. BELTING, Hans. (2002). *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*, 2014.

8. Ibid. p. 9-10.

9. Ibid. p. 10.

imagens, estudos, documentos, livros e biblioteca, serem seccionados pela elaboração de um Atlas de imagens, no qual ele se esforçou em reunir - neste trabalho inconcluso - a trajetória de seu pensamento, materializados pelos objetos da cultura: imagens fotográficas, recortes de jornal, revistas, cartões postais, esboços, etc. - todo o pathos humano. Com Warburg podemos perceber que: se o arquivo reúne, o atlas coleciona, ou seja, escolhe em torno de um tema específico, as imagens díspares, que formam um 'mapa', um percurso, um caminho. Na terceira e última parte, eu tento cruzar os elementos biográficos de Walter Benjamin, identificados pelo crítico e pensador - que foi contemporâneo de Aby Warburg - na figura do poeta errante Charles Baudelaire e do *flâneur* - esse sujeito, que anda descompromissado pela rua, e que registra com o interesse de um fisionomista, portanto, como um colecionador de imagens, as figuras e coisas que identifica na Paris do final do século XIX. Assim, em uma palavra, o texto que se divide basicamente: na primeira parte, 'o que seria o arquivo', na segunda, 'os processos de arquivo', e na terceira, 'quem arquiva'.

No tocante das imagens, elas literalmente 'aparecem', inicialmente como algo, que percebemos ao acaso, como 'apercebanças', como imagens-ocasiões, termo que se inscreve no universo literário e filosófico *Aperçues*, de Didi-Huberman, em que seu propósito é apresentar um pequeno gênero literário, disperso, sem projeto, de imagens passantes que indagam a natureza delas mesmas.¹⁰ Mais adiante, no exemplo do Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, elas são re combinadas a fim de produzir leituras possíveis, e se tornam sinônimo de marca, lembranças, sofrimentos, memórias - *pathos*. No final do texto, em uma imbricação com a história da arte e meu próprio investimento artístico, imagens localizadas entre a corrente dadaísta do início do século XX e as pinturas de gênero do norte europeu, sobretudo do século XVII, aparece, como objetos referenciais e históricos localizadas em um dado tempo e espaço. Nessa perspectiva, pude fazer estudos comparativos, neles, as inferências de significados e a remissão simbólica, sobre: como as imagens se tornam remissivas e carregadas de símbolos, apresenta-se como possível; pois, graças ao estudo e o investimento de outras ciências me vi mais apto a falar, a escrever sobre o que elas mostram.

Nos aspectos metodológicos, este trabalho coincide tanto em 'forma', como em 'conteúdo'. Da mesma maneira em que recolho e organizo objetos, também faço com escritos teóricos - textos literários, dados biográficos, tanto meus quanto dos autores que leio. Este trabalho consiste, portanto, em uma pesquisa de caráter prático-teórico. De acordo com Sandra Rey¹¹, as pesquisas em poéticas visuais contemplam modalidades de abordagem que exigem especificidades em demarcar

10. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2018). *Imagens-Ocasões*, 2018.

11. REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*. Porto Arte, Porto Alegre v.7 p. 81-98 nov. 1996.

o lugar de onde se toma o objeto da pesquisa. Uma abordagem 'sobre' algo, se difere de uma 'em' algo. A segunda se refere ao processo de criação do artista, que estabelece uma investigação crítica e dialética, que ao mesmo tempo motiva e se torna resultado do trabalho e da vivência poética. Com a experiência do relato desse trabalho em específico, busco colocar em suspenso as seguintes questões: Como um inventário de objetos pode mudar a percepção das pessoas com relação aos produtos e imagens que elas consomem? A questão do arquivo: por que determinadas coisas são arquivadas, protegidas, em detrimento de outras? Quais são os tempos que esses objetos remontam, quais são as memórias que eles solicitam? Para tais questões, retomo aqui o conceito, não apenas kantiano, da imaginação - como faculdade de exposição, que dá estímulos em uma intuição estando de acordo com a faculdade dos conceitos do entendimento, a razão¹² - mas, também em um sentido possível em que a percepção é um momento de uma atividade bem mais ampla, em que a imaginação, isto é, o conhecer e pensar por meio das imagens¹³ consegue nos fazer 'tocar o tempo'. Se a memória é muitas vezes lembrada como uma faculdade de conservar os estados de consciência do passado e tudo quanto se encontre associados aos mesmos; o inventário é uma forma detalhada de documentar o patrimônio de alguém, um ente querido que já se foi, nesse levantamento material é que estabelecem as bases para proceder na partilha de seus bens, de seu legado. Então, como seria possível, um inventário feito a partir de um bocado de coisas encontradas ao acaso, uma herança sem destino, inventariar algo sem procedência, inventariar o nada?

12. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*, 2016. p. 140.

13. ARGAN, Giulio Carlo. (1988). *A arte moderna: do Iluminismo ao século XX*, 1992. p. 562.

FRAGMENTOS DA INFÂNCIA E ARQUIVO

O COLECIONADOR

Eu andava pela rua e de repente, deparei-me com uma porção de pequenos ladrilhos espalhados por uma calçada de um prédio, que passava por reformas (Figura 22). Era uma tarde nublada. Eu sabia que em poucos dias, estaria novamente morando na casa dos meus pais, depois de mais de dez anos vivendo na cidade em que havia me mudado quando ingressei para o ensino universitário. O desemprego e a falta de recursos para continuar a viver sozinho somaram-se à iminência de uma pandemia de saúde pública, que até aquele momento, não tínhamos a menor ideia da proporção que iria tomar, mas as autoridades de saúde do mundo todo já alertavam sobre a necessidade de confinamento das pessoas e adoções de medidas de higiene específicas. Tudo parecia-me em um processo de esfacelamento, tanto em escala global, quanto pessoal. Diante daqueles pequenos objetos, que se multiplicavam com meu caminhar pelo chão, formando constelações em tons de azul e cinza, não pude pensar em mais nada: me abaixei e ansiosamente comecei a recolhê-los e a guardá-los - quantos pude, em minha bolsa. Muitos ficaram para trás, mas ter parte deles, já me trazia um grande conforto. Já em casa, em meio ao doloroso processo de empacotar os meus pertences, encontrava daqui e ali algumas lembranças perdidas, reativadas pelo contato com objetos que há algum tempo eu não mexia - uma fotografia que caía de dentro de um livro, uma recado de alguém querido em meio a documentos pessoais, uma caneca que estava no fundo dos armários, que um amigo, já distante, gostava de usar.

Quando retirei os ladrilhos da sacola, coloquei-os no canto da minha mesa de trabalho. Olhava para as marcas de cada um - o corte onde foram repartidos, os arranhões, marcas do rejunte, que outrora os fixara em uma parede, provável que formassem um detalhe de algum cômodo em uma residência, talvez no banheiro, ou cozinha. Um ladrilho não é como um azulejo que reveste o chão, que de tempos em tempos carece de ser trocado. Ele não é como o encanamento, que em algum momento se rompe e demanda a troca por outros em condições mais adequadas. Ladrilhos: são detalhes de acabamento, decorativos, fazem parte de algo trivial na casa. Muitos provavelmente foram arrancados para serem substituídos por outra miríade de coisas semelhantes, que desempenham essa mesma função. Esses que eu tinha em mãos agora, foram descartados como lixo, por serem considerados 'fora de moda', 'fora de lugar', 'fora do tempo'. Talvez, foi exatamente por isso, por essa condição que em parte, também se assemelhava com a minha e a de muitas pessoas no mundo, que também passaram por perdas, mudanças de residência, instabilidade financeira, medo de não sobreviver, que se tornaram tão emblemáticos para mim. Empilhados ali, na minha mesa, destituídos; como corpos, como pilhas de corpos

humanos, resolvi dar-lhes um nome, pois toda coisa é digna de um nome. Chamei-lhes de ‘ostracos’. O ostracismo era uma punição que os gregos davam em Atenas, em forma de exílio temporário. Esse processo se dava da seguinte forma: em um fragmento de cerâmica, se escrevia o nome do cidadão a ser banido por uso excessivo de suas funções e de poder. Os cacos de louça eram chamados por eles de ostracos. Por ficar fora do processo democrático daquele grupo, a palavra ostracismo ganhou o sentido de isolamento e exclusão. Nada mais seria tão sinônimo de tudo que eu vivia e do que estaria ainda por vir. Daquele dia em diante passei a procurar por essas coisas e a voltar meu olhar para o chão. Não era tudo o que me atraía a atenção. Eu buscava, como um colecionador de raridades, um objeto descartado, não simplesmente por não ser mais útil, mas porque foi destituído de seu lugar em detrimento de outro, que virou passado em nome do futuro. Esse movimento me fez retornar a algo ulterior, ou seja, interno, primordial, presente em mim desde a infância - recolher e guardar coisas diversas, provenientes dos lugares por onde eu passava.

Pode ter sido a partir da mais tenra idade que me descobri como criador de um grande inventário de coisas encontradas ao acaso. Cascas de árvores, pedregulhos, ninhos de pássaros abandonados, pregos, ferragens, plantas secas, conchas do mar e toda uma sorte de coisas que despertava a minha curiosidade de possuir e guardar aquilo como se tivesse sido sempre meu. Nos últimos dois anos, tempo que coincide exatamente com diversas mudanças de residência e atravessado pela pandemia de Covid-19, me vi mais próximo do que nunca, desse processo de coletar e arquivar objetos. A permanência e a recorrência desse gesto, talvez seja a tentativa de instituir para essa massa coletada um ‘lugar’, que eu mesmo não tinha. Foi, a partir desse recorte feito pelas circunstâncias nesse período, que pude delimitar quais objetos eu iria elencar como imagens de testemunho¹ desse atravessamento. Meu trabalho artístico se encontra como uma sobrevivência [*Nachleben*] para usar os termos de Aby Warburg, de um gesto ainda mais primordial, que é o de coletar e caçar, em nossa experiência humana no mundo. Vale lembrar que diferentemente da língua portuguesa que possui dois verbos distintos para esse gesto, presentes nas palavras: ‘coleccionar’ e ‘coletar’, tanto no francês, *recueillir*, no alemão, *sammeln* e no inglês,

1. O termo ‘testemunho’, logo de saída, remonta à literatura e à produção artística produzida após a Primeira Guerra Mundial, a Segunda Grande Guerra e sobretudo, aos depoimentos provenientes das atrocidades cometidas em massa no século XX, como foi o caso de tantas guerras civis e regimes totalitários. De acordo com Paul Ricoeur “O testemunho nos leva, de um salto, das condições formais ao conteúdo das ‘coisas do passado’ (*praeterita*), das condições de possibilidade ao processo efetivo da operação historiográfica. Com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental. [...] o testemunho tem várias utilidades: o arquivamento em vista de consulta por historiadores é somente uma delas, para além da prática do testemunho na vida cotidiana e paralelamente a seu uso judicial sancionado pela sentença de um tribunal. Além disso, no próprio interior da esfera histórica o testemunho não encerra sua trajetória com a constituição dos arquivos, ele ressurgue no fim do percurso epistemológico no nível da representação do passado por narrativas, artifícios retóricos, colocação em imagens”. Cf.: RICOEUR, Paul. (2000). *A memória, a história, o esquecimento*, 2007. p. 170.

collect designam ao mesmo tempo, as duas ações do colecionador.

Toda sorte de coisas, em uma espécie de inventário, um “coisário”,² para usar o termo de Bachelard em *A poética do devaneio*, me acompanha desde então. Bachelard nos diz que “Só o devaneio pode despertar essa sensibilidade. Dispersas nos leilões, oferecidas a qualquer comprador, as coisas, as doces coisas, reencontrarão cada qual seu sonhador?”³ A reunião desses objetos descartados na paisagem, seja ela de perímetros urbanos ou fora deles, junto ao gesto de fotografá-los e formar um arquivo, me trouxe pistas não apenas dessas trajetórias pelo espaço, mas também foram capazes de fornecer dados, ou seja, funcionarem como um suporte sintomal de um tempo, assim como indicam as investigações sobre as sobrevivências do passado de Aby Warburg.⁴ De acordo com Walter Benjamin; “O colecionador atualiza latentes representações arcaicas da propriedade. [...] Apropriar-se de um objeto é torná-lo sagrado e temível para qualquer outra pessoa, é torná-lo ‘participante’ de si mesmo.”⁵ Nesse sentido Gaston Bachelard completa:

Objetos que não dizem imediatamente o seu nome. Queremo-los raros. São amostras de universos desconhecidos. É preciso “cultura” para discernir no meio desse bricabraque de universos oferecidos como amostras. Não é preciso muito para estabelecer uma relação de convivência com os objetos. Não se sonha bem, em devaneios benfazejos, diante de objetos dispersos. O devaneio de objetos é uma fidelidade ao objeto familiar. A fidelidade do sonhador ao seu objeto é a condição do devaneio íntimo. O devaneio alimenta a familiaridade.⁶

O devaneio, este ‘sonhar acordado’, ou nos termos benjaminianos, esse limiar entre o “dormir e despertar”⁷ passou de minha forma de conhecer e investigar o mundo

2. BACHELARD, Gaston. (1960). *A poética do Devaneio*, 2018, p. 160.

3. Ibid. p.159.

4. A apropriação do referencial e da criação mítica de um passado heroico a partir de uma noção inventada da Antiguidade Clássica pelas classes mercantis através de um sistema de mecenato artístico foi alvo das pesquisas teóricas de Aby Warburg (1866-1929). Esse pesquisador, que funda sua iconologia a partir da sobreposição filológica de documentos, testamentos, gêneros literários, inventários da família dos Médici, obras de arte, gravuras etc., fundamenta sua tese de que a burguesia italiana emergente apropriou-se e motivou em parte dessas produções para gerar um sentimento de poder propiciado pela imagem mítica do passado. Sobre o assunto ver: WARBURG, Aby. (1932). *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, 2013.

5. BENJAMIN, Walter. (1982). *Passagens*, 2009. p. 244.

6. BACHELARD, Gaston. (1960). *A poética do Devaneio*, 2018. p. 160

7. A questão do devaneio, do despertar e do acordar em Benjamin, aparece em diversas passagens de seus escritos. Alguns exemplos podem ser lidos em Rua de mão única, em que o ‘devaneio’ aparece como recusa à “técnica que traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue. Dominação da Natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sonho de toda a técnica”. BENJAMIN, Walter, *Rua de mão única*. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*, 2012. Obras escolhidas vol. 2. p. 70. Outro trecho, que alude à colocação do limiar entre o sonho e o despertar: “Em cada manhã, ao acordarmos em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento teceu para nós. [...] E são imprevisíveis os encontros que nos estariam destinados se apenas não fossemos tão complacentes com o sono”. BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2012, p. 38-39.

quando pequeno para um mecanismo de sobrevivência quando adulto, na tomada de consciência que vem ao longo do acúmulo de vivências, de errâncias, perdas, da efemeridade das coisas. Julgando reintegrar um tempo perdido, Proust recriou uma realidade reencontrada, exemplo que parece ter sido seguido no livro-relato *Cascas*, de Didi-Huberman,⁸ em que objetos recolhidos e fotografias da sua experiência nos locais dos campos de extermínio nazista, serviram de ferramentas para tentar remontar um tempo indizível, inimaginável: “Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei, olhei, julgando que o olhar me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou talvez como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem?”⁹ Essa experiência de Didi-Huberman, de acordo com o comentário feito por Ilana Feldman, significa “voltar ao lugar”¹⁰ - como o retorno ao local de um grande trauma - “os pedacinhos de casca de árvore são tão frágeis quanto as películas fotográficas legadas a nós como os únicos testemunhos visuais do genocídio, pelo fotógrafo clandestino” nas câmaras de gás. Feldman ainda completa que o livro *Cascas* pode ser lido como uma carta às gerações futuras, “destinada a interrogar os modos de construção da memória, as possibilidades de transmissão do conhecimento sensível e, acima de tudo, destinada a interrogar nosso próprio olhar.”¹¹

Walter Benjamin em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, texto redigido por ele em 1916 e publicado apenas postumamente, faz emergir a possibilidade de que a linguagem não se limita apenas às nossas manifestações humanas, pois as coisas também se expressam.¹² Nesse sentido, na esteira de Didi-Huberman em *Cascas* - na impossibilidade de apreender o tempo indizível do sofrimento humano - quando recolho algo como uma casca de árvore (Figura 24), ou quaisquer fragmento da realidade, que não tem origem nos meios de produção humanas, estou diante de algo que toca nos mistérios sublimes da natureza. Na compreensão de Kant, ao contrário do ‘belo’, que possui uma dimensão apreensiva pelo entendimento, embora ambos, não interessados, o sublime é aquilo que nos indica mais diretamente os limites da nossa razão humana,¹³ da nossa pequenez diante da complexidade da nossa existência, mas também diante da dor da morte. Uma casca é um resíduo que traz os sedimentos de uma profusão da vida, enquanto a semente é um embrião de

8. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Cascas*, 2017.

9. Ibid. p. 9.

10. FELDMAN, Ilana. (*Orelha da publicação*). In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*, 2017.

11. Ibid.

12. BENJAMIN, Walter. (1916). *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*, 2013. p. 49-73. Ver também: SCHÖTTKER, Detlev. (2012). *Comentários sobre a obra de arte*, 2012. p. 46. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, 2012. p. 43-172.

13. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*, 2016. p. 140-143. Uma possível interpretação para a diferenciação entre sublime e belo a partir de Kant: SCRUTON, Roger. (2009). *Beleza*, 2013. p. 81-83.

vida adormecida, que nesse estado não pode ser morta, e estando morta não pode conhecer a vida. Temos hoje como testemunho do ‘inimaginável’, do ‘irrepresentável’, quatro fotografias capturadas em 1944, por membros do Sonderkommando em Auschwitz-Birkenau, de que Didi-Huberman também trata em *Cascas*. Mais do que seu conteúdo imagético, o gesto e a coragem de capturá-las se tornam mais significativos, pois tiradas na clandestinidade, as fotos em preto e branco não revelam mais do que sombras e perspectivas inclinadas da paisagem, em que na maioria delas, o que podemos distinguir como figura são as copas das bétulas, no trajeto pelo qual os prisioneiros do campo passavam antes de adentrarem as câmaras de gás. Elas são o gesto último, de quem as tirou. Como as marcas de uma película que registram os últimos instantes de vida do prisioneiro clandestino, antes de morrer numa câmara de gás. Essas imagens são capazes de nos dar acesso ao tempo incompreensível do instante, que antecede a morte e que testemunha um genocídio humano.¹⁴

Poder de perenidade, que Proust parece ter perfeita consciência no gosto do doce, que desvela a memória distante. O que está em jogo aqui, é a grande questão da existência de uma ‘memória afetiva’, que se manifesta como possibilidade de síntese entre uma representação revivescente, presente no inventário e no arquivo para o tempo presente da memória, na expectativa de um futuro. “Longe de estar às ordens do tempo, a memória permite um redobramento do instantes e um desdobramento do presente; ela dá uma espessura inusitada ao monótono e fatal escoamento do devir, e assegura nas flutuações do destino a sobrevivência a perenidade de uma substância. [...] É nisso que consiste a ‘aura’ estética que nimba a infância, é o arquétipo do ser eufêmico, ignorante da morte, porque cada um de nós foi criança antes de ser homem...”¹⁵ Trecho, que parece justificar meu retorno ao gesto de colecionar, de imaginar outro destino, um outro futuro, de sonhar novamente as coisas, que esteve presente em minha infância. Aqui aparece um conceito caro para Walter Benjamin: ‘aura’, que o autor desenvolve em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.¹⁶ Esse conceito havia, certamente, sido utilizado bem antes, mas seu aparecimento nos escritos benjaminianos - como um conceito estético para caracterizar as mudanças na percepção das obras de arte - parece inédito. O termo ‘aura’, em seu sentido anterior, “tem origem na Grécia (‘ar, sopro’) e será adotado pelos romanos, que lhe outorgaram também um sentido visual (‘sopro, brilho’). A partir do século XIX, adeptos de movimentos esotéricos entenderão por aura o brilho

14. FELDMAN, Ilana. *Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a Filho de Saul*. ARS. 2016, v.14. n. 28. p. 135-153.

15. DURAND, Gilbert. (1992). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, 2012. p. 402.

16. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, 2012. p. 9-42

17. SCHÖTTKER, Detlev. (2012). *Comentários sobre a obra de arte*, 2012. p. 71. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, 2012. p. 43-172.

espiritual de certas coisas.”¹⁷ Em um texto anterior ao da *Obra de arte*, já notamos em Benjamin, nos seus esboços para os ensaios sobre o haxixe dos anos de 1930, que o crítico se distanciava do sentido que os ‘teósofos’ atribuíam à palavra. Ele dizia que de modo algum se deveria compreender o verdadeiro sentido de ‘aura’ como um brilho espiritual que era identificado na literatura mística dessa época. No fim, o que Benjamin parece querer reforçar é sua tese fundamental de ‘perda da aura’, presentificada pela crescente necessidade “dos homens, na Modernidade, de ‘chegar o mais perto possível do objeto por meio de sua imagem’, ou mais precisamente, torná-lo disponível ‘por meio de sua cópia ou reprodução’ citando como exemplos a revista ilustrada o noticiário semanal.”¹⁸

Ao tangenciar o exemplo das cascas de bétula recolhidas por Didi-Huberman em sua experiência ao visitar Birkenwald às cascas de caramujo de jardim (Figura 26) - que sempre me fascinaram, desde a infância - podemos perceber que tais objetos restituem o conceito de aura benjaminiano, não por reivindicarem o estatuto de uma obra de arte, mas por carregarem o testemunho de algo, que por mais que tentemos nos aproximar dele, sempre a restituição completa do seu passado nos escapará. A concha do molusco é um sinal dessa vida inacessível, presente na ausência do ser que um dia habitou ali. Quanto mais tentamos nos aproximar dela, mais ela se torna distante. Elas são marcas da existência de moluscos gastrópodes, que gostam de viver em águas doces e em locais abrigados com pouca correnteza, mas que também se emaranham em nossos jardins, canteiros e vasos de plantas, se tornam pragas e são eliminados. Sua casa, seu abrigo e seu revestimento - sua casca é uma “lasca do tempo”¹⁹ como Didi-Huberman faz menção em seu texto. Há aqui, uma remissão, uma memória, um processo de identificação com o objeto recolhido e a própria história pessoal, no caso, do escritor francês e de seus familiares que foram vítimas da grande máquina de morte nazista: “Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?”²⁰

Mas, se a memória tem, de acordo com Durand, de fato o caráter fundamental do imaginário, que é ser eufemismo, ou seja, atenuar a degradação de toda perenicência, ela é também, por isso mesmo, anti destino e ergue-se contra o tempo. Durand, completa: “A memória é poder de organização de um todo a partir de um fragmento vivido, como a pequena *Madeleine*, do *Temps Perdu*. A memória - como imagem - é essa magia vicariante pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado.”²¹ E com relação aos objetos e

18. SCHÖTTKER, Detlev. (2012). *Comentários sobre a obra de arte*, 2012. p. 71. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, 2012. p. 71-72.

19. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Cascas*, 2017. p. 10.

20. Ibid.

21. DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, 2012. p. 403.

imagens recolhidos da realidade, Ilana Feldman, na orelha do livro de Didi-Huberman, *Cascas*, acrescenta: “Em *Cascas*, Didi-Huberman, torna mais evidente do que nunca que a imagem não é um ícone, uma representação, documento ou prova de verdade, mas um ato coletivo e um gesto sempre político, ancorados num verdadeiro trabalho do olhar.”²² No fragmento filosófico de *Rua de mão única* - texto benjaminiano esse, que Adorno, em uma correspondência com o próprio Benjamin, descreve-o como “a separação entre a obra de arte e sua documentação mágica”²³ - intitulado “Criança desordeira”,²⁴ Walter Benjamin estabelece uma relação dialética entre o caçador - primitivo, e a tentativa de ordenação e conservação do colecionador por meio de seus arquivos:

Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida, e cada borboleta capturada já é para ela o princípio de uma coleção, e tudo o que ela possui, em geral, constitui para ela uma única coleção. Nela essa paixão mostra sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado e maníaco. Mal entra na vida ela é caçador. Caça os espíritos cujo rastro ela fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos. Para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe de encontro, atropela-a. Seus anos de nômade são horas na floresta do sonho. De lá ela arrasta a presa para casa, para limpá-la, fixá-la, desencantá-la. Suas gavetas têm de tornar-se arsenal e zoológico, museu criminal e cripta. “Arrumar” significaria aniquilar uma construção cheia de castanhas espinhosas que são manguais, papéis de estanho que são um tesouro de prata, cubos de madeira que são ataúdes, cactos que são totens e tostões de cobre que são escudos. No armário de roupas de casa da mãe, na biblioteca do pai, ali a criança já ajuda há muito tempo, quando no próprio território ainda é sempre o hóspede errático, combativo.²⁵

Benjamin praticamente não fala sobre a dialética, ele constrói dialeticamente o texto.”²⁶ Para além da tensão entre a caça combativa e a tentativa de conservar - de preservar os objetos outrora buscados - a coleção que a criança cria para si, esse universo de coisas encontradas no trânsito pela paisagem ou nos lugares protegidos das casas, propõem um ensejo diametralmente oposto ao do colecionador de artes. Esse espírito infantil do qual falo, atribui sentido para as insignificâncias, ao contrário do curador de raridades, que se empenha em acumular coisas, que de algum modo já foram reiteradas culturalmente e carregadas de valor simbólico e comercial. A pasta

22. FELDMAN, Ilana. (*Orelha da publicação*). In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*, 2017.

23. ADORNO, Theodor. *Theodor W. Adorno a Walter Benjamin*, 1936. In: SCHÖTTKER, Detlev. (2012). *Comentários sobre a obra de arte*, 2012. p. 136. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, 2012. p. 43-172.

24. BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*, 2012. Obras escolhidas vol. 2. p. 39.

25. Ibid.

26. DI GIORGI, Flávio Vespasiano. *Posfácio: Benjamin a militância da memória*. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, 2009. p. 164.

H, do livro das *Passagens* [*Das Passagen-Werk*] de Walter Benjamin²⁷ é dedicada à figura do 'coleccionador'. Benjamin parece nesse trabalho das passagens, de fato 'coleccionar' essas imagens, esses fragmentos de texto, citações, notas, como alguém, que pelo conjunto das coisas que reúne consegue nos dizer muito, mas sem impor nada. No trecho que transcrevo logo a seguir, Benjamin não opõe apenas o mote da criança desordeira - que faz de suas descobertas raridade -, e nem do coleccionador de artigos de arte ou dos objetos já instituídos como raros, ele eleva o ato de coleccionar à arte que possibilita uma outra vida para os objetos:

É decisivo na arte de coleccionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Essa relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta "completude"? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro coleccionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do coleccionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). Tudo que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse. Não se deve pensar que o tópos *hyperouranios* [lugar supraceleste], que, segundo Platão abriga as imagens primevas e inumeráveis das coisas, seja estranho para o coleccionador. Ele se perde, certamente. Mas possui a força de erguer-se novamente, apoiando-se em uma tábua de salvação, e a peça recém adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolve seus sentidos. - Coleccionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da "proximidade", a mais resumida.²⁸

Perdoem-me as longas citações, mas cada colocação benjaminiana é como uma vitrine de raridades, em que as pequenas fazem par com as grandes, e formam um em sua reunião, como nos gabinetes de curiosidades, uma contemplação reflexiva que nos abre cada vez mais possibilidades. Benjamin trata nesse trecho, da relação íntima que o coleccionador firma com seus objetos, justamente por esses de alguma forma, serem semelhantes a ele. No tocante do instante em que me aproximo de um objeto, quase sempre descartado no chão, são suas qualidades de resto que me atraem: as ranhuras, a poeira, o desgaste, as marcas do tempo, o que outrora possa ter culminado no seu desuso é o que agora me faz recolhê-lo. É no símile do 'não lugar', do 'fora', 'do que resta' que me identifico com tais quinquilharias. "Ora, é exatamente isso

27. BENJAMIN, Walter. (1982). *Passagens*, 2009. p. 237-246.

28. BENJAMIN, Walter. (1982). *Passagens*, 2009. p. 239. Parte desse trecho escrito por Walter Benjamin também se repete em *Imagens de pensamento*, na passagem intitulada: *Desempacotando minha Biblioteca: um discurso sobre o coleccionar*.

que se passa com o grande colecionador em relação às coisas. Elas vão de encontro a ele.”²⁹ Se saio na intenção de encontrar esses amuletos do antidestino, eu não os encontro de forma alguma, são eles que me capturam, quase sempre nas horas mais inoportunas. As marcas da passagem do tempo conferem beleza e nos lembram de que tudo em nossa volta é efêmero. Vale ainda, todo esforço para tentar conter essa passagem do tempo e reprogramar, mesmo que no intervalo da breve da vida que nos resta, é dar sentido para o que já se tornou o resto. E não seria dos mortos que geralmente os inventários provém? É nisto que convém cada item desse inventário, pois o inventário é feito para o período póstumo à morte, e fornece a “completude” da falta de que Benjamin fala. Ainda na possibilidade de um “sistema histórico novo”,³⁰ o colecionador parece reprogramar o uso das coisas, contrário do movimento obsoleto. Ele faz de sua coleção um modo de vida e uma relíquia do tempo, e insere seus artefatos provenientes de um mundo particular, de suas imagens inacessíveis em um círculo mágico pois: “Possuir e ter estão relacionados ao caráter tátil e se opõem em certa medida à percepção visual. Colecionadores são pessoas com instinto tátil”,³¹ pois tocam naquilo que é indizível, que é eufemizado a todo instante, o luto, a morte. Em outra passagem Benjamin escreve: “A necessidade de acumular é dos sinais precursores da morte, tanto nos indivíduos quanto nas sociedades.”³²

Mas, seria então possível para o colecionador acessar seu passado, ou mesmo o passado de seus objetos através desse ‘toque’ quase mágico na arte de colecionar?³³ Quando eu estou diante de meus artefatos, quase sempre me recordo do instante que eles foram capturados, do local, etc., mas dentre a massa de coisas coletadas é quase impossível precisar com certeza a proveniência de cada um deles, porque a minha motivação é sempre a mesma: um processo de identificação, muito pessoal, subjetivo. Não obstante do instante de coleta, eu não consigo acessar mais nada do destino dos itens coletados, caso tentaria, caberia às suposições. No entanto, por hora, parece que os itens colecionados se tornam para o colecionador, objetos de culto, tangenciando assim o estatuto de obra de arte, na perda de sua função aparente, somada à elevação de seu valor simbólico. Novamente, é Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que nos ajuda a pensar essas questões da aproximação e do distanciamento a partir do conceito de ‘aura’, quando escreve que: “A forma mais originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca

29. BENJAMIN, Walter. (1982). *Passagens*, 2009. p. 240.

30. Ibid. p. 239.

31. Ibid. p. 241.

32. Ibid. p. 242.

33. Sobre possíveis reflexões sobre o ‘traço’ ou ‘rastros’ em Benjamin, ver: SERRA, Alice. *O traço da Origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da Spur*. Cadernos Benjaminianos, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez, 2011, p. 01-11.

se destaca completamente de sua função ritual.”³⁴

Outro conjunto de objetos (Figuras 30-32), que vale o grande desafio do relato - pois entendo que nesse processo há sempre uma perda, algo que escapa, mas é justamente por ele que é possível eu me situar - no qual chamei de ‘arcadas’. No meu costumeiro transitar solitário pelas ruas, vi alguns sacos pretos de lixo rasgados pelo fundo prontos para serem recolhidos pelo serviço de coleta municipal. O branco da poeira do gesso contrastava com a escuridão da embalagem plástica. Ao me aproximar, vi que os sacos estavam repletos de moldes de arcadas dentárias humanas, provavelmente da clínica de odontologia, que ficava de frente para a lixeira. Assim como os ladrilhos do prédio em obras, peguei quantas pude, foram dezenas delas. Ao recolher percebi que elas continham inscrições com o nome dos pacientes, idade, data do começo do procedimento. Em casa, também as dispus sobre um mesa, nesse processo de manuseio percebia, para além das inscrições gráficas a diversidade de marcas possíveis de se inferir daqueles objetos. Cada arcada dentária pertencia a uma pessoa, eram únicas, era uma reprodução de um sorriso, de uma história de uma vida aurática, se podemos dizer. Ter uma parte desses rostos, prefigurados pelo molde de gesso de seus dentes me bastava, já me eram suficientes. Guardo uma lembrança, uma imagem muito distante da minha infância: um dia eu encontrei no lixo, um pedaço de perna de boneca, com a qual eu brincava constantemente com ela. Uma boneca era algo que na minha condição de menino e na concepção que os meus pais e familiares tinham, eu jamais ganharia, por isso eu sempre brincava com aquele objeto sozinho e o escondia tão bem que um dia não pude mais encontrá-lo. Mas, me era suficiente aquela metade de uma perna, aquele rastro da boneca que um dia fora inteira, que tivera um rosto, cabelos, um corpo, e no limite, da criança que um dia fora sua dona. Aquele fragmento me aproximava da boneca que eu sabia que jamais teria, assim como aquelas arcadas das pessoas que eu desconhecia. Nas palavras de Walter Benjamin: “O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca, no rastro, apodera-nos das coisas; na aura, ela se apodera de nós.”³⁵

Em outra passagem, no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin fala de Proust, “essa velha criança”,³⁶ aquele que se “dedicou a criação de seu microcosmo”³⁷:

34. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol. 1. p. 185.

35. BENJAMIN, Walter. (1982). *Passagens*, 2009. p. 490.

36. BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol 1. p. 49.

37. Ibid. p. 50.

A memória pura - a *mémoire pure* - da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto. As primeiras páginas de sua grande obra se incumbem de estabelecer esta relação. Nas reflexões que introduzem o termo, Proust fala da forma precária como se apresentou em sua lembrança, durante muitos anos a cidade de Combray, onde, afinal, havia transcorrido uma parte de sua infância. Até aquela tarde, em que o sabor da *madeleine* (espécie de bolo pequeno) o houvesse transportado de volta aos velhos tempos - sabor a que se reportará, então, frequentemente -, Proust estaria limitado àquilo que lhe proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção. Esta seria a *mémoire volontaire*, a memória voluntária; e as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele. “É isso que acontece com nosso passado. Em vão buscamos evocá-lo deliberadamente; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis”. Por isso Proust não hesita em afirmar, concludentemente, que o passado encontrar-se-ia “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação”. Em qual objeto, isso não sabemos. E é uma questão de sorte, se nos depararmos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontrarmos.”³⁸

A respeito de Proust, cabe-nos pensar sobre a dependência do acaso - assim como é a tarefa de encontrar esses objetos, com os quais eu me identifico - o fato de cada um alcançar uma imagem de si mesmo. A Proust coube a elementar tarefa de contar a respeito de sua infância, e teve que forjar a expressão *mémoire involontaire*, que traz todo o cunho da situação em que foi criada. Bachelard, em um capítulo de sua obra sobre os “devaneios voltados para a infância” completa que: “Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva. Somente pela narração dos outros é que conhecemos nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade de nosso nome.”³⁹ E não seria a reunião de coisas diversas, mediante a ‘coleta’ das mesmas, a tarefa de todo colecionador?

Mas, então, qual o sentido de tanto investimento, admiração e busca por tais coisas? Confesso que antes me via diante da possibilidade de, em face de cada objeto poder “ver o tempo”,⁴⁰ como se cada um dos objetos recolhidos fosse dotado de uma legibilidade histórica muito evidente, positiva até. No entanto, graças a leitura que o conto de Virginia Woolf, *Objetos sólidos*,⁴¹ não cessa de infundir em meus pensamentos, nos sonhos noturnos e dos devaneios diurnos, eu percebi que é mais que isso - a busca por tais coisas se tornou um modo de vida, uma sobrevivência, uma obsessão. O conto *Objetos sólidos* começa com a imagem distante quase indiscernível de dois pontos negros na praia, e na medida que as palavras se seguem, o leitor sabe então, que se trata de duas pessoas que caminham e conversam com uma

38. BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, 1994. Obras escolhidas, vol. 3. p. 95-96.

39. BACHELARD, Gaston. (1960). *A poética do Devaneio*, 2018. p. 93.

40. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 304.

41. WOOLF, Virginia. *Objetos sólidos*. In: WOOLF, Virginia. *Contos completos*, 2005. p. 135-141.

vitalidade indescritível. Pareciam estar em uma discussão quase violenta, um deles brane então: “Que se dane a política!”. Charles - um dos personagens - para então sair do instante de aparente embate de ideias, “começa a atirar pedaços planos de louça para ricochetear a água”. Então John, que outrora havia exclamado a frase “que se dane a política” começa a meter os dedos na areia da praia, cada vez mais fundo:

Quanto mais ele enfiava a mão, que ao chegar além do pulso forçou-o a puxar a manga um pouco mais para cima, mais seus olhos perdiam em intensidade, ou melhor, o substrato de pensamento e experiência que dá profundidade inescrutável aos olhos das pessoas adultas desaparecia, para deixar apenas a clara superfície transparente, nada expressando além do espanto que os olhos das crianças demonstram. Sem dúvida o ato de cavar na areia tinha alguma coisa a ver com isso. Lembrava-se ele como, depois de cavar um pouco, a água escorre pelas pontas dos dedos; o buraco então se torna um fosso; um poço; uma nascente; um canal secreto para o mar. Enquanto ele decidia qual dessas coisas fazer, seus dedos, ainda se movendo na água, enroscavam-se em torno de algo duro - toda uma gota de matéria sólida - para desentocar pouco a pouco, trazendo-o à superfície, um grande e irregular fragmento. Ao ser lavada a areia que o cobria, surgiu um verde desmaiado. Era um caco de vidro, tão grosso ao ponto de se tornar opaco; tudo que fosse forma ou gume já se gastara por completo com o alisamento do mar, sendo impossível dizer assim se havia sido de garrafa, vidro ou copo; não era nada, a não ser vidro; era quase uma pedra preciosa.⁴²

A discussão sobre política, aparentemente significativa dos dois personagens, se torna insignificante diante da descoberta de um objeto. É o gesto de cavar e de encontrar alguma coisa que passa a integrar uma similitude ainda desconhecida, que traz à memória a infância de John; e não o objeto encontrado. Diante da leitura desse trecho, as metáforas são muito tentadoras para o nosso presente objeto de estudo, mas é preciso ater-me ao ‘gesto’. É o gesto de John em escavar a areia que o transporta novamente para sua infância e por conseguinte ao objeto, o caco de vidro verde, que lhe devolve o olhar de espanto, de admiração e conferência, que a criança demonstra. Nesse sentido, o gesto de escavar do personagem do conto de Virginia Woolf traz à tona não somente ‘um objeto sólido’, mas também o sentido tátil da memória e permite-nos pensar a rememoração para além da sensação do gosto, do paladar da *madeleine* de Proust. Não é apenas um caco de vidro verde fosco que aparece, mas uma ‘imagem’, esta “realidade frágil e preciosa”,⁴³ como escreve Walter Benjamin. E todas as considerações que tentaremos fazer sobre as imagens, serão sempre muito provisórias - porque elas talvez se encontrem na fugacidade do gesto - é o gesto que faz a imagem - é no gesto que podemos perceber nas imagens

42. WOOLF, Virginia. *Objetos sólidos*. In: WOOLF, Virginia. *Contos completos*, 2005. p. 136.

43. BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol. p. 41.

um sentido além do visível, metafórico, representativo, icônico, dizível. Charles, ao contrário de John, foi aquele que via utilidade em cada caco, que necessitava ser plano para o ricocheteio na água, John estava diante do inexplicável, de uma memória afetiva, ao mesmo tempo antiga e nova. Cavar lhe trouxe algo mais imanente, que o possibilitou identificar uma singularidade muito ímpar, em um pedaço de vidro que se quer, poderia trazer os traços de sua origem, mas, que se tornara sua pedra preciosa. Walter Benjamin escreve uma bonita e intrigante passagem sobre “escavar e recordar” que vem no tocante do passado e do gesto:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a prospecção do passado; é antes o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Especificamente as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais antigas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso conhecimento posterior, igual a torsos na galeria do colecionador. [...] E se ilude-se provando do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não consegue assinalar, no terreno de hoje, local e posição em que é conservado o velho. Assim, as verdadeiras recordações devem muito menos proceder informativamente do que indicar o lugar exato onde delas se apoderou o investigador. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira recordação deve, portanto, também fornecer uma imagem daquele que se recorda, da mesma forma que um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram penetradas anteriormente.⁴⁴

O personagem John, depois de encontrar o caco de vidro na praia, se põe a revirá-lo em sua mão, como o colecionador descrito por Walter Benjamin, que “como um fisiognomonista”⁴⁵ traça o destino a partir das características de um rosto. Tocar o objeto causa ao personagem John, de acordo com o conto de Virginia Woolf, ‘prazer’, intrigava-o e em hesitação ele enfia o caco no bolso, como “o impulso que leva uma criança a apanhar uma pedrinha no caminho no qual elas se esparramam, prometendo-lhe uma vida em segurança e quentura sobre a lareira do quarto.”⁴⁶ Na sequência da história, descobrimos que: “Estivesse ou não essa ideia na cabeça de John, o fato é que o pedaço de vidro encontrou seu lugar em cima da lareira.”⁴⁷

Depois do ocorrido, John se habituou a andar com os olhos voltados para o chão na busca por tais coisas. “Visto muitas vezes e de modo semiconsciente por uma cabeça

44. BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. In: *Rua de mão única*, 2012. Obras escolhidas vol. 2. p. 245-246.

44. *Ibid.* p. 234.

46. WOOLF, Virginia. *Objetos sólidos*. In: WOOLF, Virginia. *Contos completos*, 2005. p. 137.

47. *Ibid.*

que pensa noutra coisa, qualquer objeto se mescla tão profundamente à substância do pensar que perde sua forma verdadeira e se recompõe com alguma diferença numa feição ideal que obseda o cérebro, quanto menos se espera.”⁴⁸ Georges Didi-Huberman, em sua experiência, ao andar pelos campos de concentração e extermínio nazista também relata, mediante a recordação dolorosa desses lugares, seu hábito de olhar para as coisas chãs, não apenas pela curiosidade e reflexão, mas sobretudo pela dor de tentar imaginar as atrocidades ocorridas ali. “Com o tempo percebi uma certa configuração de meu próprio corpo - baixa estatura, olhos teimosamente míopes a despeito de todos os óculos, um certo medo fundamental - incitava-me a privilegiar as coisas que estão embaixo. Tenho o costume de andar olhando para o chão”⁴⁹ e mais adiante ele completa: “julguei então por bem transformar essa genérica timidez diante das coisas, essa vontade de fugir ou de permanecer numa perpétua atenção flutuante, em observação de tudo que está embaixo: as primeiras coisas a serem vistas, as coisas que temos ‘debaixo do nariz’, as coisas chãs.”⁵⁰ Novamente retornamos às imagens do ‘acaso’ e a tentativa de dizer o indizível diante da morte, em que, o que nos resta em face dela. John passou a andar nas adjacências de terrenos baldios, onde possivelmente estariam jogados os refugos das casas, pois tais “objetos ocorriam lá com frequência - jogados fora, de nenhuma utilidade para ninguém, disformes, descartados. Em poucos meses ele fez uma coleção de quatro ou cinco espécimes que foram para o mesmo lugar, parando em cima da lareira.”⁵¹

Certo dia, na impossibilidade de apanhar um de seus objetos, John improvisa uma vara com um arame preso em sua ponta e também uma sacola feita de tecido de tapeçaria, que o acompanhavam em suas caçadas de objetos. O cargo como político no Parlamento Inglês, outrora a razão de sua vida e motim de suas discussões, ficou para trás em decorrência de sua nova obsessão. Os objetos eram justificados como pesos de papel - John era político, rodeado de infindáveis pilhas de papéis - e também como distração visual na sua lareira entre um pensamento e outro. Virginia Woolf conta, que: “Os melhores espécimes ele levaria para casa e colocaria em cima da lareira, onde a função que lhes cabia era cada vez mais de natureza ornamental, já que os papéis que necessitavam de um peso para os manter sem voar tornava-se progressivamente mais raros.”⁵² Mas, com o tempo, a experiência da busca por tais coisas foi tornando-o solitário como nos devaneios de infância, pois eles: “Libertamos do nosso nome, devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis.”⁵³ Os olhos do personagem passavam em muitas ocasiões, de um objeto para outro, a determinação

48. WOOLF, Virginia. *Objetos sólidos*. In: WOOLF, Virginia. *Contos completos*, 2005. p. 138.

49. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Cascas*, 2017. p. 28.

50. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Cascas*, 2017. p. 28.

51. WOOLF, Virginia. *Objetos sólidos*. In: WOOLF, Virginia. *Contos completos*. 2005, p. 138.

52. *Ibid.* p. 140.

53. BACHELARD, Gaston. (1960). *A poética do Devaneio*, 2018. p. 94.

de possuir outros que chegassem a ultrapassar os que já tinha, atormentava o rapaz. Enquanto isso, o tempo passava e na medida que sua obsessão crescia pelos objetos, o interesse pela vida social e política desaparecia. Talvez, de fato, John encontra uma outra maneira de viver o espaço público ao trazer tais coisas para sua esfera privada:

Resolutante ele se consagrou cada vez mais à procura. Se não ardesse de ambição, se não estivesse convencido de ser recompensado algum dia por um monte de lixo recentemente descoberto, as decepções que sofre, sem falar do cansaço e do ridículo, teriam-no feito desistir da empreitada. Munido de uma bolsa e de uma vara comprida na qual se adaptava um gancho, revolveu todos os monturos de terra; escarafunchou sob densos emaranhamentos de mato; buscou por todas as vielas e espaços entre paredes onde se habituara a esperar descobrir objetos desse tipo jogado fora.⁵⁴

O tempo passou, John não era mais jovem, sua carreira política se tornou coisa do passado e as pessoas já não mais o visitavam. “Era muito calado para que valesse a pena convidá-lo para jantar. Nunca falava com ninguém sobre as ambições tão sérias que tinha; a falta de compreensão dos outros transparecia no seu comportamento.”⁵⁵ Charles, seu amigo, aquele que foi testemunha do primeiro encontro de John com o caco verde de vidro fosco, ainda o visitava. Certa vez, Charles se pôs a erguer cada coisa da lareira e as repunha em seu lugar enquanto dizia algo sobre a orientação do governo, sem notar de fato a existência e importância de cada peça. “Qual é a verdade John?” pergunta Charles, de repente e voltando-se para encará-lo, “O que levou a desistir assim de tudo sem mais nem menos?”. Prontamente, John responde: “Eu não desisti”. Charles retruca com aspereza: “Mas agora você não tem mais chance nenhuma”. Com convicção John responde: “Nisso eu discordo de você.” Incomodado, Charles, repleto de dúvidas, tem a impressão de que ambos não falavam da mesma coisa. A aparência desordenada do quarto, a bolsa de tapeçaria, a vara e os objetos, não deram esperança alguma a respeito da nova condição de existência de John. Charles sabia que “a presença do amigo em um palanque já estava fora de questão.”⁵⁶ Tão jovialmente como conseguiu, Charles disse: “Bonitas pedras” e ao dizer que tinha um compromisso a cumprir, se despediu de John, desta vez, para sempre.

O conto de Virginia Woolf, no meu modo de entendimento, é um texto aurático em muitos sentidos. Começa com o distanciamento dos personagens na praia e no clímax da aproximação, em que um deles escava, retorna às memórias de sua infância e encontra um objeto totalmente enigmático que faz a personagem principal enveredar-se numa vida misteriosa e profunda. Na medida em que se aproxima dos

54. WOOLF, Virginia. *Objetos sólidos*. In: WOOLF, Virginia. *Contos completos*, 2005. p. 141.

55. *Ibid.*

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*

objetos que ele encontrava e fascinavam-lhe, ele se distancia de seu antigo mundo. O conto nos permite pensar sobre a importância e a dimensão das coisas que nós mesmos inventamos. “A razão desse valor que resiste às experiências da vida é que a infância permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar.”⁵⁷ O conto faz um relato da passagem dos sistemas políticos, às convenções sociais até um mergulhar-se profundamente no que sobra disso: lixo, marginalizações. John se aproxima de uma vida muito íntima consigo mesmo e acaba excluído do seu meio social, mas permanece ainda convicto de sua nova empreitada, lúcido das dificuldades que lhe surgiam. Na expectativa de encontrar um lugar para as coisas que ele encontrava, acaba o próprio, ‘sem lugar’ aos olhos dos insensatos, mas agora John sabia, ao menos por hora, onde preferia estar. Talvez, uma possível leitura para o conto *Objetos sólidos* é que quanto mais nos aproximamos da aparente inutilidade e banalidade das coisas, mais nos aproximamos de um possível novo sentido para a vida, sentindo que se faz no gesto e na identificação para tais coisas tidas anteriormente como inúteis e que nos permitem, em um processo de similitude perceber a efemeridade das coisas na mesma face da efemeridade de nossas vidas. Walter Benjamin, alguém que soube o que é ‘estar à margem’ escreve: “Em suma, o que é a aura? É uma teia singular composta de elementos espaciais: a aparição de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”⁵⁸ Se determinados objetos ou acontecimentos recebem uma aura, que nos aproxima e ao mesmo tempo nos distancia em sua aparição; a pergunta que fica é: exatamente de que lugar retiramos as coisas e para onde de fato, elas vão?

57. BACHELARD, Gaston. (1960). *A poética do Devaneio*, 2018. p. 119.

58 . BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol. 1. p. 184.

A QUESTÃO DO ARQUIVO

“Criar um futuro compartilhado num mundo fraturado” era o tema da edição de 2018 do Fórum Econômico Mundial em Davos na Suíça,¹ pois é sobre o futuro que o arquivo trata e não do passado, é como escreve Jacques Derrida: o arquivo é “tudo que liga o saber e a memória à promessa.”² “Em breve, poderemos *hackear* seres humanos”,³ declaração feita pelo historiador israelense Yuval Noah Harari, professor da Universidade Hebraica de Jerusalém e autor do livro *Sapiens : Uma Breve História da Humanidade* (2011) e *Homo Deus: uma breve história do amanhã* (2015). Em uma palestra proferida neste mesmo evento Harari diz: “Há muitas conversas nos dias de hoje sobre *hackear* computadores, contas bancárias e *smartphones*. Mas, na verdade, estamos ganhando a habilidade de *hackear* os humanos”. Essa análise nos revela que, em breve, será possível criar algoritmos capazes de analisar movimentos, pressão sanguínea e atividade cerebral. “Esses algoritmos vão conhecer os humanos melhor do que eles mesmos”. Haverá sistemas capazes de “prever doenças”, “manipular emoções” e até mesmo “tomar decisões” em nome das pessoas, resultando no que o pesquisador chamou de “ditadura digital”. Ele ainda completa: “O controle de dados pode dar às elites humanas a possibilidade de fazer algo ainda mais radical do que apenas construir ditaduras digitais. *Hackeando* organismos, esses grupos podem ganhar o poder de fazer a reengenharia do futuro da vida”. Jacques Derrida nos alerta sobre essa revolução sem limites da técnica arquivística atual: “Essa revolução deve sobretudo nos recordar que a chamada técnica arquivística, não determina mais, e nunca o terá feito, o momento único do registro conservador, mas sim a instituição mesma do acontecimento arquivável.”⁴ Em outro trecho Derrida ainda acrescenta: “como garantia. O arquivo sempre foi um penhor, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive da mesma maneira aquilo que não se arquia da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante. Ele começa no imprimente.”⁵

Como artista, meu trabalho se dá a partir da conjunção entre arquivo, memória e apropriações de dados da cultura. Foi a partir das declarações de Yuval Harari e do tema da Edição de 2018 do Fórum em Davos, que me dei conta de que esses processos de criação são como ‘apropriações’;⁶ ele é como “modelar um material de segunda mão,

1. Fundado por Klaus Schwab, o Fórum de Davos começou como uma pequena conferência sobre gestão em 1971. O intuito inicial da reunião era introduzir técnicas de gestão norte-americanas para melhorar o baixo desempenho das empresas europeias. Atualmente é um encontro que ocorre anualmente e reúne cerca de 3000 personalidades mundiais, do mundo empresarial, das finanças e da política.

2. DERRIDA, Jacques. (1995). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001. p. 45.

3. Reportagem publicada em formato digital, disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Forum-Economico-Mundial/noticia/2018/01/em-breve-poderemos-hackear-seres-humanos.html>. Assinada por Filipe Oliveira em 24 de janeiro de 2018 às 18:57hs; atualizada em 24 de janeiro de 2018 às 18:57 h. Acesso: 8 Dez. 2021.

4. DERRIDA, Jacques. (1995). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001. p. 30.

5. Ibid. p. 31.

como um arquivo.”⁷ Estas ‘apropriações’ não são apenas recortes da minha história e da história da cultura, mas também, servem como suporte sintomal das experiências e das circunstâncias de um tempo. São no limite, os fragmentos de um presente vivido, na tentativa de compartilhar um futuro. Já presenciamos uma “desmaterialização do mundo”, afirma Harari: “Depois de 4 bilhões de anos de vida orgânica modelada de maneira natural, nós estamos entrando na era da vida inorgânica”. [...] É por isso que a propriedade dos dados é tão importante. Se não regularmos os dados, uma pequena elite irá controlar não apenas o futuro das sociedades humanas, mas a modelagem das formas humanas.”⁸ São perguntas: Mas como fazer a regulação dos dados? Quem ficará com o controle das informações? É uma resposta que nem mesmo Yuval Harari pôde dar. A única certeza desse pesquisador é que os políticos não devem ficar com esse poder. Cito também a pergunta que Jacques Derrida faz: “a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?”⁹

Jacques Derrida nos fala que a palavra ‘arquivo’, contém em seu próprio ‘arquivo’, o termo *Arkhe*, que designa ao mesmo tempo, ‘começo’ e ‘comando’,¹⁰

o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político, reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida era em seu lar, nesse lugar que era a casa deles, casa particular, casa de família ou casa funcional que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos.

“Foi assim nessa domiciliação, nessa obtenção consensual de domicílio que os arquivos nasceram.”¹¹ Derrida ressalta essa “topologia privilegiada”, que habita esse lugar particular, “esse lugar de escolha onde a lei a singularidade se cruzam no privilégio” - sob esse arbítrio que me vejo capaz de instituir um lugar para essa massa de objetos que se recolhe ao acaso como tentativa de repensar o lugar dos mesmos - é muito mais que um gesto arbitrário, é uma tentativa de, em similitude, com aquilo que ficou para trás, de estabelecer um sentido para minha própria vida, em última instância, de tentar conter a passagem do tempo, não apenas da utilidade dos bens culturais, mas de minha própria existência.

6. “Entendemos apropriação, aqui, basicamente, como o ato de utilizar algo produzido por outra pessoa com a finalidade de propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse algo associado a uma segunda assinatura”. In: VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, 2019. p. 20.

7. VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, 2019. p. 68.

8. Cf. Nota 61.

9. DERRIDA, Jacques. (1995). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001. p. 7.

10. Ibid. p. 11.

11. Ibid. p. 13.

É na “violência do próprio arquivo” que é ao mesmo tempo “instituidor e conservador”¹² e no desejo de ressignificar a matéria em um mundo que se desmaterializa em algoritmos e resíduos descartáveis, que eu tento me situar. Em *A arqueologia do Saber*, Michel Foucault traz a dimensão discursiva do arquivo e suas relações de subjetivação e poder - é uma possível recusa do conhecimento objetivo e das ilusões da subjetividade pura. O que Foucault parece propor é uma arqueologia das práticas que fazem de nós, aquilo que somos. O arquivo, para esse autor, aparece como uma massa de enunciados que dão espessura aos discursos: “São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro, que proponho chamar de arquivo.”¹³ Mais adiante, Foucault continua: “não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de sua regras que falamos, já que é ele que dá o que podemos dizer. [...] O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. Dá-se por fragmentos [...] em que ele só pode definir suas possibilidades no momento de seu exercício.”¹⁴

Quais seriam, então, as circunstâncias que conectam um punhado de cartas trocadas durante a adolescência; um pedaço de osso; cacos de azulejos; um crânio; peças de automóveis; isqueiros; uma lamparina; um rádio obsoleto, um ferro de passar; brinquedos, que deles apenas restaram rodas, pedaços; pregos, parafusos aos montes, chinelos e sandálias de crianças arrebatados; pedras, tantas delas e gravetos; ninhos de pássaros; frascos de perfume; cacarecos; coisas, objetos? Quase, como se fosse um conto maluco de Borges, ou o inacabado Atlas Mnemosyne [*Bilder Atlas Mnemosyne*] de Aby Warburg ou mesmo os fragmentos filosóficos subdivididos em pastas, com ordenação alfabética no trabalho das *Passagens* [*Das Passagen-Werk*] de Walter Benjamin; esses objetos e fotografias que eu recolhi durante dois anos formam uma espécie de ‘arquivo’. No prefácio de *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, Michel Foucault nos diz que seu livro também nasceu de um texto de Borges. Texto que cita “uma certa enciclopédia chinesa” com uma divisão dos animais feita em “a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.”¹⁵ Assim como Foucault, vemo-nos diante de uma impossibilidade, ou melhor, da possibilidade - feita de outras formas de classificação das coisas arquivadas. Embora, Foucault pareça preocupado em estabelecer os limites das classificações presentes nas taxonomias e nos quadros das

12. DERRIDA, Jacques. (1995). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001. p. 17.

13. FOUCAULT, Michel. (1969). *A arqueologia do saber*, 2009. p. 146.

14. Ibid. p. 148.

15. FOUCAULT, Michel. (1966). *Prefácio*. In: *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*, 2016. p. ix.

ciências humanas, o trecho que inspira *As palavras e as coisas* revela a arbitrariedade do gesto do arquivo e a dimensão subjetivadora de tais instrumentos de classificação.

Há, nesse sentido, a dimensão do arquivo resultante de um gesto de poder arbitrário, uma parte do arquivo que é de fato seu negativo, ou seja, nas palavras de Jacques Derrida, a prática do arquivo gera *anarquivos*. No arquivo, em seu caráter aparente de conservação e permanência, existe uma pulsão de morte que é acima de tudo “anarquívica”¹⁶ na busca pelo uno, pelo único, há a incisão de um corte, um corte material e epistemológico, que nos leva a pensar sobre aquilo que restou, que ficou para trás, “é a injustiça virtual que arriscamos sempre cometer em nome da própria justiça [...] porque a injustiça desta justiça pode concentrar sua violência na própria constituição do *Um* e do *Único*.”¹⁷ A respeito dessa configuração de cenário do “mal de arquivo”, vale citar o trecho escrito por Aleida Assmann em seu livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*:

Fora dos arquivos, os bens circulam e o lixo se acumula. A montanha crescente de lixo formada pelos resíduos cumulativos e não coletados da civilização é facilmente decifrada como um retrato inverso do arquivo. O lixo, entendido como “armazenador negativo”, não é só um símbolo do descarte e do esquecimento, mas também é uma nova imagem da memória latente, localizada entre a memória funcional e a cumulativa, que persiste geração após geração, em uma terra de ninguém, entre presença e ausência. A fronteira entre arquivo e lixo é completamente móvel. [...] o último estágio da vida de alguma coisa não precisa ser necessariamente o lixo, pois esse marca tão somente uma fase de desfuncionalização ou inutilização em que o objeto é retirado de um ciclo de utilidade. Após essa neutralização o objeto pode ganhar um novo significado, ou seja, adquire novamente o status de um símbolo carregado de significado. Nesse sentido os resíduos discretos se transformam em um “semióforo”, ou seja, em um símbolo visível de algo invisível e impalpável, como o passado e a identidade de uma pessoa.¹⁸

Aleida Assmann escreve em outra passagem, desse mesmo texto, sobre a questão dos vestígios e do lixo: “O problema da tradição - e com ele o problema da memória cultural - torna-se muito mais complexo no momento em que não se trata mais de anotar e ler contra o esquecimento, mas de incorporar esse acontecimento como elemento constitutivo no processo de transmitir e legar as coisas do passado.”¹⁹ A autora ressalta que há um deslocamento de interesse dos elementos remanescentes para os vestígios, “trata-se de uma reconstrução do passado que se dá sobretudo a partir de testemunhos não endereçados à posteridade e não destinados a durar.”²⁰ Coube ao que ficou fora dos arquivos, uma possibilidade de comunicar algo que

16. DERRIDA, Jacques. (1995). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001. p. 21.

17. Ibid. p. 99.

18. ASSMANN, Aleida. (2006). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011. p. 26.

19. ASSMANN, Aleida. (2006). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011. p. 229.

20. Ibid. p. 230.

geralmente a tradição se cala, as coisas aparentemente corriqueiras, de que ninguém fala. “Aqui se delinea o caminho dos vestígios ao lixo: graças a sua contemplação do insignificante”, o historiador da cultura, o detetive do passado (e eu acrescentaria também, parte dos artistas e poetas) a “transformação do lixo em informação.”²¹

Me valho de duas imagens literárias também utilizadas por Aleida Assmann²², para fomentar o investimento necessário que faço sobre o lixo, o que foi deixado de fora dos arquivos: os protagonistas de dois romances, Winston Smith, do *1984* de George Orwell, e Oedipa Maas, do *O leilão do lote 49*, de Thomas Pynchon. Em ambos cenários literários há uma clara ameaça à memória e ao controle dos arquivos. No romance de Orwell, percebemos uma limitação rígida das informações por um regime totalitário. O personagem Winston se vê diante de um pedaço de papel enquanto cumpria sua função de reescrever o passado e os feitos do Partido. Pedaço que provavelmente viera por engano no meio dos demais, era uma página de jornal rasgada datada de dez anos anterior que contradiz a história até então narrada. Esse fragmento era a prova concreta que os fatos eram reescritos. “No momento em que o tocou, percebeu sua importância.”²³ Era uma evidência concreta, “um fragmento do passado abolido, como um osso fossilizado, que surgia no substrato errado e destruía uma teoria geológica.”²⁴ Outra passagem similar ocorre quando Winston encontra em um antiquário um coral contido dentro da metade de um hemisfério de vidro. No mundo de *1984*, haviam apenas, “os poucos e dispersos sobreviventes do mundo antigo, incapazes de comparar uma época com a outra”, e objetos remanescentes do passado eram muito raros. Em um cenário em que até a língua era transformada para que as pessoas fossem levadas a não mais conseguirem pensar. É muito emblemática essa passagem que sintetiza os interesses de poder sobre a memória cultural:

E se todos os demais aceitavam a mentira que o Partido impunha, se todos os registros contavam a mesma história, então a farsa era incorporada à História e ser tornava verdade. “Quem controla o passado”, dizia o lema do Partido, “controla o futuro: quem controla o presente controla o passado.”²⁵

No outro extremo, *O leilão do lote 49*, de Thomas Pynchon, descreve um regime total das mídias de massa, oferecidas em excesso, diferentemente da supressão totalitária da informação de *1984*. De acordo com Assmann, a respeito dessa obra de Pynchon, o romance propõe “a seguinte pergunta: Ainda se encontram, em uma cultura que adensa sempre mais sua rede midiática, vestígios de uma vida não programada?”

21. ASSMANN, Aleida. (2006). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011. p. 230.

22. Ibid. p. 231-233.

23. ORWELL, George. (1949). *1984*, 2021. p. 87.

24. Ibid. p. 88.

25. Ibid. p. 42.

A resposta é sim, no lixo.”²⁶ Assim como Winston no romance de George Orwell, a personagem Oedipa de Thomas Pynchon, concentra sobre o lixo o suporte de uma memória não oficial:

Oedipa encontra os vestígios que procura não em objetos culturais remanescentes ou fragmentos de uma época passada, mas em restos e exalações corporais: ossos, suor, sêmen, sais químicos transformam o enchimento do velho colchão em um banco de dados *de tudo que se perdeu*. Na era de tecnologias de armazenagem e bancos de dados em franco crescimento, a protagonista de Pynchon inventa um sismógrafo, uma forma de registro, para o que não se pode firmar por não ser codificável: o efêmero irreduzível. Essa descoberta é um momento de revelação, um breve momento de contato intenso com a realidade.²⁷

“Uma vez que há o Um, há o assassinato, a ferida, o traumatismo”,²⁸ mas então, esses objetos arquivados não poderiam, em última instância, testemunhar o ‘corte’, o ‘trauma’, o mal do próprio arquivo? Walter Benjamin diz que “Convencer é infrutífero”,²⁹ vale citar a entrada desse fragmento de *Rua de mão única*, traduzido como “Para homens”, segundo a nota de Márcio Seligmann-Silva, revisor dessa edição: “Essa entrada faz um jogo de palavras de difícil tradução. Ao estabelecer uma relação entre a masculinidade e o convencer, Benjamin explora o fato de que “convencer” em alemão [*überzeugen*] é uma palavra composta pelo prefixo *über* (sobre) e pelo termo *zeugen*, que significa ‘testemunhar’, mas também gerar, procriar, engendrar, reproduzir-se, ser pai. A frase alemã de Benjamin “*Überzeugen ist unfruchtbar*”, vertida aqui por ‘convencer é infrutífero’ conota também: superar, gerar, criar demais, testemunhar demais, tudo isso é infrutífero.”³⁰ Trecho que me faz refletir sobre o meu próprio processo artístico, que se dá nos moldes hegelianos de uma ‘revogação’ [*Aufhebung*]³¹ não de um lugar ideal, elevando o artista, e nem me vejo dotado de uma retórica e repertório persuasivos, para tanto - como se, coletar esses objetos que foram descartados, fosse a única via de acesso possível para se repensar as práticas arquivadas; mas sim, para trazer à tona, por em voga, trazendo um possível sentido para o verbo ‘revogar’. Contudo, por mais inacessível que me pareça o passado de cada item colecionado, eles são relíquias de um tempo, e a relíquia é um objeto

26. ASSMANN, Aleida. (2006). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011. p. 230.

27. Ibid. p. 232.

28. . DERRIDA, Jacques.(1995). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001. p. 100.

29. BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*, 2012. Obras escolhidas vol. 2. p.12.

30. BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*, 2012. Obras escolhidas vol. 2. p.12. (Nota do Revisor da referida obra).

31. O termo é usado no sentido de Hegel. Cf.: HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. (1952). *A Fenomenologia do Espírito*, 1999.

anacrônico, aurático, por excelência,³² na medida que me aproximo das lembranças que eu tenho do espaço, da circunstância e do tempo que foram recolhidos, mais distante das origens dos objetos me percebo. São como na citação de Assmann, semióforos, “um símbolo visível de algo invisível e impalpável, como o passado e a identidade de uma pessoa.”³³

De acordo com Walter Benjamin, existe também, um interesse da criança por aquilo que sobra, de coisas que não possuem um ‘lugar’, por coisas que talvez possamos chamar de: ‘objetos anarquivados’. “Elucubrar pedantemente sobre a fabricação de objetos - meios de apresentação, brinquedos ou livros - que fossem apropriados para crianças é tolice. Desde o Iluminismo essa é uma das mais bolorentas especulações dos pedagogos.”³⁴ No trecho intitulado “Canteiro de obra”, Walter Benjamin reconhece que:

a Terra está repleta dos mais incomparáveis objetos de atenção e exercício infantis. E dos mais apropriados. Ou seja, as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. Neles, elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles buscam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si. Com isso as crianças formam para si o seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas.³⁵

Não desconsidero aqui uma possível dimensão do arquivo, que é a dimensão imaginária que parece contemplar os devaneios da infância. Benjamin reforça em diversos momentos de seus textos, que é preciso exercitar, trazer essa ‘lógica do sonho’ para o tempo acordado, para podermos abrir um espaço [*Bildraum*] no tempo desperto e aprender com os sonhos.³⁶ A partir das considerações de Gaston Bachelard, o devaneio não é a pura sublimação da realidade, “o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência.”³⁷ Gilbert Durand sinaliza a fecundidade do imaginário enquanto estrutura antropológica: o “Imaginário - ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* - aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas

32. DIDI-HUBERMAN, George. (2013). *Falenas. Ensaios sobre a aparição*, 2, 2015. p. 248.

33. ASSMANN, Aleida. (2006). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011, p. 26.

34. BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*, 2012. Obras escolhidas. vol. 2. p.17.

35. Ibid.

36. BACHELARD, Gaston. (1960). *A poética do Devaneio*, 2018. p. 160.

37. Ibid. p. 144.

as criações do pensamento humano”,³⁸ parece-nos assim, se o podemos chamar, como um grande ‘arquivo de imagens’. Mais adiante, nesse mesmo texto, Durand acrescenta que a função fantástica é o padrão de revolta contra o tempo: “É contra o nada do tempo que se levanta toda representação, e especialmente a representação em toda a sua pureza de antedestino: a função fantástica de que a memória não é mais que um incidente. A vocação do espírito é a insubordinação à existência e à morte e a função fantástica manifesta-se como padrão dessa revolta”,³⁹ ou seja, é a partir da tomada de consciência da nossa efemeridade existencial, da decomposição, deterioração e da morte que surge em nós o desejo de atribuir sentido e de dominar o tempo. No entanto, me atenho aos escritos de Walter Benjamin, na figura do *flâneur*,⁴⁰ em suas errâncias, que indica um lugar para imagens como resultantes, e resultantes de um processo do trabalho das *Passagens* [*Das Passagen-Werk*], metaforizados nessa pesquisa por esses objetos recolhidos da realidade. Aparece então, um possível ‘lugar’ para as imagens, na metáfora do ‘gesto’, do ‘trabalho’ e não nos objetos, essas não são apenas ‘ícones’ no sentido estrito do termo, mas resultantes de um processo.

Aby Warburg (1866-1929) pode ser considerado um grande arquivista,⁴¹ que funda não apenas uma perspectiva ímpar para o estudo das imagens, em uma complexa “antropologia do visual” como também um método de orientação, pesquisa e acúmulo de fontes muito particular. Warburg foi o cientista de ‘uma ciência sem nome’, que se interessou em vasculhar os sarcófagos antigos, os testamentos, os inventários, interessou-se por moedas obsoletas, folhetins, gravuras, imagens que circulavam; para investigar os processos de apropriações entre os artistas do Renascimento e a Antiguidade Clássica. Warburg, não apenas pela composição do Atlas *Mnemosyne*, mas com todo o espaço físico e didático de sua biblioteca e de todo seu esforço intelectual de compreensão dos dados da cultura, nos fornece outras possibilidades de pensarmos as práticas de arquivo. Nas palavras de Didi-Huberman:

Movimentos, emoções, “como que fixados por encantamento” e atravessando o tempo: é bem essa a magia figural das *Pathosformel*, segundo Warburg. Mais uma vez, sua ação foi comandada pela aguda percepção de um paradoxo constitutivo no Renascimento italiano: foi nas paredes dos antigos sarcófagos que os movimentos da vida, do desejo, das paixões sobreviveram até chegar a nós, até nos emocionarem e transformarem a nossa visão no presente. Até se moverem, eles mesmos, como se a “força formadora do estilo” essa *stillbildende Macht*, tivesse sabido fazer desses *fósseis em movimento* verdadeiros organismos que desafiam o tempo cronológico:

38. DURAND, Gilbert. (1992). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, 2012. p. 18. 39. *Ibid.* p. 403-404.

40. BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, 1994. Obras escolhidas, vol. 3.

39. DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998). *Prefácio: O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)*. In: MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 21.

fósseis em movimento. Sobrevivências encarnadas, “fórmulas primitivas” capazes de agitar, de mover até o presente de nossos próprios gestos [...].⁴²

Nesse sentido, surge novamente a pergunta: como criar um futuro compartilhado num mundo fraturado? Ao ter como ferramenta um inventário imaginado de coisas, esses fósseis em movimento [*Leitfossil*] capazes de ‘repensar’ as fronteiras do tempo, da efemeridade das coisas e atuar contra a obsolescência programada de nossas memórias e os processos de apropriação dos valores culturais por determinados grupos sociopolíticos. Aby Warburg nos lembra das fórmulas imanentes na história da cultura capazes de sobreviver em nós [*Nachleben der Antike*] e que funcionam como paradigma de toda questão do ‘estilo’. Esses objetos coletados e o meu gesto de apropriação e arquivo, aparecem muito mais para nos dizer que as imagens podem também funcionar como fenômenos originários observados em sua sobrevivências [*Urphänomene*] e que seu conjunto é capaz de formar um determinado inventário imaginado.

Se contudo, o arquivo possui esse ‘mal’ que é justamente a proliferação do resto, se o corte feito por ele na massa existencial, seus métodos de classificação, ordenação são arbitrários e se em última instância, mesmo que se volte e archive aquilo que ficou para trás, ainda haverá o ‘resto’; por que esse gesto ainda permanece em nós? Talvez seja porque, na limitação, na exclusão, naquilo que falta mesmo, é que somos capazes de nos situar, enquanto ser vivente, enquanto errante, poeta e artista. Talvez seja, porque nas linhas das cicatrizes culturais, nos limites das fronteiras do pensamento ou totalmente fora delas que encontramos as direções de nossas vidas. O gesto de colecionar objetos na forma de um inventário e arquivar as imagens desse “anarquivo” pode ser, de acordo com Philippe-Alain Michaud - como “as imagens díspares que Warburg procurou colocar nas pranchas de seu Atlas, que assemelham-se ao material de que é feita a poesia, segundo Hugo von Hofmannsthal: imagens extraídas de diferentes camadas do passado, descontextualizadas, abandonadas à sua ondulação figural, na qual os encontros regulados pelo jogo dos intervalos vêm despertar significações transversais, como nos gabinetes de curiosidades”⁴³:

O poeta, com efeito, não pode passar diante de coisa alguma, por menor que seja a sua aparência. Existir no mundo algo como a morfina, e haver existido um dia algo como Atenas Roma e Cartago, e mercados de homens, e a existência da Ásia e do Taiti, a existência de raios ultravioleta e de esqueletos de animais antediluvianos, esse punhado de fatos e as miríades de fatos similares, pertencentes a todas as ordens de coisas, estão sempre presentes

42. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 175-176.

43. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 301.

para ele de alguma forma, encontram-se em algum ponto a esperá-lo na obscuridade, e o poeta precisa contar com eles.⁴⁴

Sim, é preciso contar com essas coisas tidas como ‘resto’, a qualidade do resto, talvez esteja, na mesma qualidade da citação na escrita de um texto. “O arquivo, um local de coleção e conservação do que foi passado, mas não pode ser perdido, pode ser considerado, de maneira inversamente espetacular, como um depósito de lixo no qual o passado é acumulado e abandonado à decomposição.”⁴⁵ Muitas vezes, cabe aos poetas e aos artistas dar o passo inicial na reprogramação dos usos de tais objetos para que os resíduos da produção possam ter alguma chance de sobrevivência pois, muito da produção artística se alimenta por essência, da relação dialética, quase inevitável, entre a atualidade do presente do artista e momentos de referências anteriores:

Para que os resíduos de produção que foram excluídos de seu contexto de uso original possam ter alguma chance de sobrevivência num arquivo ou museu, eles devem ter a qualidade de vestígios que sobrevivem ao “dente do tempo” (essa expressão coloquial em alemão, *der Zahn der Zeit*, conserva uma lembrança vaga da figura alegórica do *tempus edax*) por meio de sua materialidade robusta. “Arquivo” e “pilha de lixo”, podem ser compreendidos acima de tudo como emblemas e sintomas da lembrança e do esquecimento culturais. e é por essa função que artistas, filósofos e cientistas se interessaram cada vez mais nas últimas décadas.⁴⁶

44. HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Le poète et l'époque présente*, 1906, p. 99. In: MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 301.

45. ASMANN, Aleida. (2006). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011, p. 411.

46. Ibid. 411-412.

COLEÇÃO, IMAGEM, PATHOS

COLETAR IMAGENS, ARQUIVAR O TEMPO

Depois de muito observar cada objeto que eu recolhia, fotografá-los e arquivar essas imagens, pude considerar que, diante dos nossos sofrimentos, da história trágica de tantos genocídios, assassinatos, sistemas econômicos que nos extraem, não somente nossa força de trabalho, mas nossa própria existência, o mesmo, que Ilana Feldman escreve: “devemos olhar, apesar de tudo, para aquilo que restou”, pois as imagens possuem esse caráter lacunar, “testemunho tanto de uma violência demencial como de uma *ausência*; restituição de uma *desaparição*; pedaço, traço ou farrapo de uma resistência. ‘Para saber’, Didi-Huberman salienta tantas vezes, ‘é preciso imaginar.’”¹ Assim, pude perceber que seria possível, através do lixo que eu recolhia, de formar conjuntos de objetos - imaginá-los - que mesmo díspares compunham pranchas capazes de me fornecer códigos, pistas, sinais de ligação entre eles (Figura 52). Se antes era na particularidade de cada objeto, na sua unicidade que eu percebia uma multiplicidade de marcas, estórias, trajetos; com as pranchas, a operação contrária acontecia, ou seja, na multiplicidade dos conjuntos dos objetos era possível inferir a unicidade.

A prancha nº 1, denominada *Capitalizações*, me remete à arbitrariedade da instituição dos signos numéricos, em que cada povo buscou elaborar para si, a representação das quantias de animais, de mercadorias, do tempo, e que se transmuta ao longo dos milênios no ‘jogo’ - que oscila entre atividade de ócio às apostas, ao azar, em paralelo à sorte, à fortuna. No capitalismo tardio em que vivemos, eles representam a especulação financeira, que gera lucros e dividendos a partir de cifras, quantias inimagináveis.² Nossa ‘identidade’ é algo simplificado em uma ordem numérica. Essas sequências de números localizam nossos documentos de registro pessoal, nos constituem enquanto sujeitos nos ‘cadastros de pessoas físicas’. Mais absurdo ainda, que essa arbitrariedade numérica representa empresas, bens capitais, contam ‘o tempo’, na forma de frações de segundos, datas. Tais símbolos marcam o período entre a morte e a vida das pessoas - nascimento, falecimento. Registram além de seres humanos, o contato possível com os mesmos, através de números telefônicos, caixas postais, consumo de água, e energia - resultantes da natureza e que se tornam bens mensuráveis, e por conseguinte, pagáveis. Em última instância, não seria nessas heterotopias de objetos que se revela o embaraço das nossas

1. FELDMAN, Ilana. *Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a Filho de Saul*. ARS. 2016, v.14. n. 28. p. 137.

2. FOUCAULT, Michel. (1966). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, 2016. p. 227-293.

tentativas de classificar as coisas, os conceitos, da qual Michel Foucault trata em *As palavras e as coisas?* Mas, que mesmo díspares elas também são capazes de emular sentidos, que não são fixos, *unos*? “Pois não se trata de ligar consequências, mas sim de aproximar e isolar, de analisar, ajustar e encaixar conteúdos concretos; nada mais tateante, nada mais empírico (ao menos na aparência) que as instauração de uma ordem entre as coisas;”³ e acredito que seja nessas tentativas, nessa busca, na análise em simultaneidade e não em linearidade, que essas coleções de objetos, agora reunidos em conjunto, conseguem nos comunicar algo ainda inalcançável, mas nem por isso totalmente incompreendido.

Se diante dos objetos vistos de perto de modo unitário e particular, eu me via tomado por um silêncio quase absoluto, quando colocados em conjuntos, uma tempestade de possíveis leituras, interpretações, sentidos metafóricos me tomava à mente assim como nas pranchas do Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg (Figura 53). Notarialmente o mais ambicioso e elusivo projeto desse pesquisador, localizado entre o final do século XIX até o início do século XX, deixado inacabado antes de sua morte, o Atlas é composto por uma numerosa série de imagens posicionadas em pranchas de tecido preto, que Warburg se colocava a agrupar e reagrupar a fim de retomar conceitos, elaborar compreensões e produzir entendimentos. Composta em sua maioria por conjuntos de fotografias em preto e branco impressas principalmente pela técnica de sais de prata.⁴ O pesquisador selecionava essas imagens principalmente de sua própria biblioteca de estudos, especificamente de sua coleção de arquivos e referências. Essas fotografias reproduzem trabalhos de arte, mapas, imagens cosmológicas, cosmografias, páginas de manuscritos e em alguns momentos recortes de jornais contemporâneos de sua época. Warburg pretendia demonstrar em cada painel um tema particular ou um argumento.⁵ Aby Warburg inicia assim, uma jornada que nos possibilita, até hoje, entender que os arquivos podem nos fornecer possibilidades de elaborar coleções específicas, que mesmo na multiplicidade de seus elementos podem nos fornecer um método de estudo comparativo, que é muito fecundo, pois se mantém sempre em aberto, na medida que sua organização e reorganização possibilita novas leituras.

O gesto de deslocamento, ou seja, da apropriação e reorganização de elementos heterogêneos, pode se dar de diferentes maneiras, o campo literário nos fornece também, significativas pistas desses processos:⁶ “[...] que as cidades tenham artérias; que nas escavações para a nova linha de metrô de Roma encontrem uma

3. FOUCAULT, Michel. (1966). *Prefácio*. In: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, 2016. p. XV.

4. Essa forma de impressão se torna comum entre os anos de 1900 e 1945, e o termo técnico preciso para a sua referência é ‘impressão em prata coloidal’.

5. MOLLY, Kalkstein. *Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas: On Photography, Archives and the Afterlife of Images*. Rutgers Art Review. RAR, Volume 35. p. 50-73.

6. VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, 2019.

excepcional casa do século II d.C.; que na compilação Poesia não completa de Wislawa Szymborska haja um poema no qual se lê: Quando pronuncio a palavra Futuro,/ a primeira sílaba pertence já ao passado.”⁷ *E por olhar tudo, nada via* é o título da publicação de Margo Glantz, trabalho que se assemelha em seu gesto - de coletar dados da cultura - com as experiências de Aby Warburg na compilação de seu Atlas *Mnemosyne*, em que o pesquisador visava construir um inventário de fórmulas patéticas [*Pathosformeln*] ou fórmulas da expressão humana. Essa “grande obra inacabada, esse atlas de imagens, chegou a incluir setenta pranchas numeradas, com 1.300 ilustrações que acompanham as migrações das formas desde a Antiguidade até o Renascimento e também até o presente.”⁸ Nas palavras de Didi-Huberman⁹ o Atlas de Warburg é um dispositivo que não apenas apresenta uma forma dinâmica, ‘constelar’ para o entendimento histórico, apresentando-se assim como uma nova configuração heurística na escrita da história, mas também como um fecundo método para visualização do ‘tempo’ e das migrações simbólicas das imagens. Mas, afinal quem é *Mnemosyne* e como essa figura faz com que o arquivo apareça novamente como uma massa do passado, retomada no presente, que nos leva para o futuro?

Filha de Urano (o céu) e de Gaia (a terra), Mnemosyne personifica uma inquietação mais fundamental que coloca em jogo todo nosso “espaço de pensamento” diante da história, fazendo-nos ir e vir, sem descanso, entre os monstra e os astra, apelando para as nossas reminiscências do passado até o coração de nossos medos ou de nossas lutas presentes, assim como os nossos desejos de futuro. Que futuro? Como ler as configurações - ou os frágeis castelos - das cartas de baralho sobre a mesa do destino? “Saber/ como/profecia” (*Wissenschaft/als/Prophetie*): pode-se ler justamente por três linhas bem separadas, no manuscrito de Warburg acompanhando a elaboração de *Mnemosyne*. O que esperava portanto o pensador - filósofo ou artista, historiador ou metapsicólogo das culturas - dessas constantes remontagens de imagens sobre os quadros negros de seu atlas, senão que, entre uma prática do “olhar envolvente” (*Übersicht*) e a “crítica” (*Kritik*) incessantemente conduzida sobre ele mesmo e sobre o mundo, ele poderia entrever os “incêndios por vir” da história? Essa é a difícil - e dialética - prática de todos que tentam *ver o tempo*.¹⁰

Warburg elege Mnemosyne, portanto, a musa da ‘memória’, e não Clio, a ‘dona de toda história’ para nomear seu trabalho no Atlas. Isso pode nos indicar que, tanto em sua biblioteca - que carregava o nome no frontão da primeira, como em seu empreendimento final do atlas de imagens -, ambos privilegiam não os fatos históricos, tão caros aos historiadores positivistas, mas sim, a memória em toda sua

7. GLANTZ, Margo. (2018). *E por olhar tudo nada via*, 2021. p. 49.

8. BREDEKAMP, Horst & DIERS, Michael. (1998). *Prefácio à edição de estudos*. In: WARBURG, Aby. (1932). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico culturais para a história do Renascimento europeu*, 2013. p. xvii.

9. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018.

10. Ibid. p. 304.

complexidade de reminiscências, apropriações, ressurgimentos, assim, o aspecto mais inconsciente do tempo, pois no entendimento warburgiano, graças ao seu exame da estilística das *Pathosformel* a memória¹¹ não é um aparato técnico, científico, ela é inconsciente.¹² Margo Glantz também recolhe no referido livro, frases, citações de autores, considerações pessoais, e as une em uma publicação escrita em um parágrafo único, em que cada item é separado apenas por ponto e vírgula, toda uma miríade das emoções e sofrimentos humanos, assim como no atlas warburgiano, se encontra presente. A autora levanta, uma problemática pertinente, no que concerne ao corte feito pelo gesto de arquivar na atualidade, diante da prolixidade de tantos discursos, de tanta informação: “Ao ler as notícias, como decidir o que é mais importante?”. É algo que toca no modo de conceber o arquivo, pois na profusão de tanto lixo (aquilo que fica fora dos arquivos), o que me leva a também eleger alguns objetos em detrimento de outros? Ao ler o texto composto por fragmentos de Margo Glantz, podemos perceber o surgimento de novas possibilidades de entendimento, e que mesmo o arquivo sendo um corte específico, portanto, limitado, determinado, nem por isso ele deixa de produzir novos sentidos. E se arquivar é um gesto de poder, o que vale pensar, é de que natureza esse gesto seria pois, mesmo voltando-se para as coisas que ficaram para trás, é impossível tentar dar conta de toda a complexidade. Se cada arquivo contém esse ‘mal de arquivo’, que se manifesta no corte, na exclusão, eu quero usar justamente desse poder para estabelecer cortes e males de outras ordens:

“Nesse ponto me detenho porque penso que com este gesto a escritora instaura desde o começo, desde o lugar anterior ao texto, um processo que o organiza: o acumular de breves fragmentos que dão forma a um continuum que não se fecha, mas sim que se prolonga nas reticências que “encerram” a enumeração com uma frase que no dizer de Kafka, volta sobre o próprio trabalho da escrita. “Todos os dias tenho que escrever pelo menos uma frase contra mim...”, é a última nota de Margo Glantz.¹³

O atlas de imagens de Aby Warburg e o livro das *Passagens* de Walter Benjamin são uma possibilidade de produção de novas compreensões, de algo que jamais se fecha, um *continuum*, “uma resposta moderna às próprias aporias da modernidade”,¹⁴ assim como meu arquivo de imagens de objetos encontrados ao acaso reflete às políticas de consumo e de descarte de nossas sociedades. Esse inventário de imagens apresenta um saber? Sim. Um saber inatingível, indizível, inimaginável, pois

11. Sobre a memória e seus efeitos mnemônicos, sob a égide da fenomenologia husserliana, ver: RICOEUR, Paul. (2000). *A memória, a história, o esquecimento*, 2007, p. 25-142.

12. DIDI-HUBERMAN, George. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 274.

13. KANZEPOLSKY, Adriana. *Sobre fugacidades e permanências*. In: GLANTZ, Margo. (2018). *E por olhar tudo nada via*, 2021. p. 11-12.

14. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 202.

toca na dor dos nossos sofrimentos. Cada objeto descartado nos lembra da nossa perenidade inevitável, da nossa expectativa de ocupar e ter acesso a um 'lugar'. Por não ser entendido em sua totalidade, nem por isso ele não se torna incapaz de ser compreendido, pois cada um de nós sofre em alguma medida, com a paralisia do sofrimento que nos impõe o 'nada diante da morte'. "Que tipo de resposta uma imagem - ou, antes, uma montagem de imagens - pode dar à grande desmontagem do mundo?"¹⁵ O meu inventário de objetos, assim como as passagens benjaminianas do século XIX, podem ser lidos como um 'mapa', um mapa que forma um conjunto de mapas, ou seja, um atlas das nossas relações com os objetos produzidos pela natureza, mãos humanas ou pelas máquinas, industrialmente. Um mapa da atualidade formado por fragmentos, mapa dos lugares que transitei, mas um mapa, também do modo como nos relacionamos com nossos conflitos, das minhas dores, errâncias, pathos, assim como no Atlas *Mnemosyne* de Warburg. O 'como' do arquivo se dá pela inquietação, no sofrimento, na tentativa de superar o trauma, do não-lugar, mas sobretudo pela perda. Um arquivo, no meu modo de entendimento, é sempre um arquivo de nós mesmos, diante da iminência da morte, o que nos resta são essas estratégias de memória, para fazer 'sobreviver' [*Nachleben*] algo que ficou para trás. Quantos de nós não empreitamos uma escavação em busca de objetos e pertences do ente querido que se foi, enquanto outros descartam todos os itens como forma de enfrentar a dor? Fiquemos com esses, que assim como eu, se apegam a cada bilhete, cada lembrança, cada 'imagem', para conseguir, a partir de então, seguir. O arquivo não se destina ao passado, àquilo ou aqueles que se foram, mas serve a nós mesmos, para o nosso futuro. O arquivo, como colocado por Jacques Derrida é uma projeção futura, feita em promessa,¹⁶ uma projeção para a sobrevivência [*Nachleben*] - termo tão caro a Aby Warburg. *Nach* - pós, para, além; *Leben* - Vida. Isso que sobra, que compõem esses inventários do passado, que nascem de tudo aquilo que se desvaneceu é fim, ou recomeço? Qual tempo seria esse?

Esse outro tempo tem por nome "sobrevivência" [*Nachleben*]. Conhecemos a expressão-chave, a misteriosa palavra de ordem de toda empreitada warburguiana: *Nachleben der Antike*. Esse é o "problema fundamental", do qual a pesquisa arquivística e a biblioteca, tentaram reunir todos os materiais a fim de compreender sedimentações e as movimentações dos terrenos."¹⁷

Esse arquivo que faço, ou melhor, esse 'anarquivo' é de uma outra ordem, de uma ordem oriunda dos meus sofrimentos, que me levam à identificação com

15. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 221.

16. DERRIDA, Jacques. (1995). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001. p. 45.

17. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 43.

os sofrimentos do mundo. No meu caminhar pela rua encontrei uma sacola com muitos papéis e alguns cadernos, quando abri percebi que se tratavam de cartas e diários de uma pessoa chamada Stéphaney. Hesitei por muito tempo em ler o conteúdo escrito, pois, quando eu era criança e depois na adolescência, sempre tive o hábito de escrever minhas emoções, meus sentimentos, produzir cadernos que alternavam desenhos e palavras. Era algo muito íntimo, assim como as cartas que eu trocava com meus amigos. Depois de muito anos, descobri que meus pais liam essas coisas. Eu me senti a partir daquele momento totalmente invadido, com uma vergonha superior à qualquer nudez, ou constrangimento. Ao contrário das outras pranchas, que elaborei a partir dos objetos que eu encontrava - em que eu os dispus de forma para que cada coisa ficasse evidente, e formasse constelações no espaço vazio - desta vez, (Figura 59), eu fotografei esse conjunto de coisas, como uma pilha de cadáveres, como uma cidade soterrada pelo esquecimento. O que levaria alguém a descartar anos de lembranças, emoções, declarar, sentimentos escritos? Estaria Stéphaney morta? Seria o impulso de algum familiar não querer reaver as dolorosas imagens da perda? Percebi que havia alguns documentos, carteiras de associação em clubes, comprovantes de votação eleitoral. Tentei localizá-la, mas não consegui. Por alguns dias, cogitei a possibilidade de fazer contato com as residências próximas do local onde eu havia encontrado todas aquelas lembranças, mas nada me garantiria que o local exato do descarte teria alguma relação com quem jogou-as fora. O medo de reviver o trauma de uma possível perda ou de alguém que por algum motivo não queria mais contato com tudo aquilo me fez desistir da ideia de localizá-la e então, criar coragem para ler o que estava escrito. Eram memórias reminiscentes de sete anos de idade até a juventude, em que essa pessoa teria 22 anos (provável que os anos subsequentes, foram suprimidos pela digitalização e desmaterialização das nossas formas de comunicação provenientes das novas tecnologias). Ela é apenas alguns anos mais velha do que eu, morava em uma cidade próxima à minha e na adolescência, com doze anos teve que se mudar para outro estado, no norte do país para a casa da avó materna - o que justifica muitas cartas nesse período. Suas amigas, diversas delas, seu amor daquela época, de nome angelical - Gabriel, lhe mandaram felicitações, relataram saudades profundas e sobretudo a palavra 'amor' - em uma fase em que todos nós desenvolvemos nossos pilares emocionais - aparecia com insistente frequência. Apesar de existir correio eletrônico em grande parte do período de nossas infâncias e adolescências, a facilidade de troca de mensagens e acesso à serviços de internet não era da maneira como observamos nos dias de hoje. As cartas endereçadas para Stéphaney, fotografias com dedicatórias, cartões em datas comemorativas, levaram-me a me identificar com muitos aspectos de sua vida. Na sua certidão de nascimento, talvez a primeira que foi emitida - pois o modelo não coincide com os atuais - há o nome de seus familiares, a data, hora de nascimento. Aquilo teria

ficado simplesmente obsoleto? Ou seria sinais de uma morte, um apagamento?

A sobrevivência de tais coisas instaura, portanto, uma ideia de futuro, que vai contra à noção de progresso positivista - que elege aquilo que contrasta ao ordinário das coisas em detrimento dos grandes acontecimentos de um passado visto como 'glorioso'. Nesse sentido também, cada prancha de *Mnemosyne* fornece uma configuração investigativa no modo de entender as imagens. Primeiro revelam de que modo, os artistas se apropriaram dos referenciais do passado para a formação de seu estilo¹⁸ e como as classes sociais mercantis desse período, se apropriaram de um passado mítico inventado, para justificarem sua ascensão social,¹⁹ e como gestos humanos representados nos trabalhos dos artistas aparecem em outras formas de representação imagética seja no passado, ou no futuro - formando um nó de tempos históricos. Em segundo plano, como as imagens são destinadas "a não imitar as aparências, mas a restabelecer a presença"²⁰ - como relatei a partir dos achados de Stéphanie - elas "não figuram somente as coisas e os espaços, mas os próprios tempos: as imagens configuram os tempos da memória e do desejo ao mesmo tempo. Elas têm um caráter simultaneamente corporal, mnemotécnico e votivo."²¹ Nesse aspecto, cada objeto do meu inventário é em si mesmo, uma 'imagem' que contém o gesto primordial de coletar e arquivar coisas; uma memória de uma prática presente em mim desde a infância, e que se tornam votivos na medida que remetem ao meu estado de espírito, à minha identificação com aquilo que também como eu, ficou para trás.

Nas pranchas de número 3 a 5 (Figuras 62-64), que elaborei a partir da apropriação de objetos encontrados ao acaso, busquei agrupá-los pela desfuncionalização de seu valor de uso. Isqueiros, aromatizantes de carro e perfume se destilam e são consumidos ao fim, o descarte deles acompanha o ritmo da efemeridade do fogo - que sem combustível não mais acontece - e do perfume que não mais se propaga. O recipiente que outrora continha tais possibilidades, agora é só um vestígio da possibilidade de propagação que não existe ali. Um dos trechos do livro de Glantz revela o trabalho de um artista, que toca diretamente no meu trabalho de arquivo: "que as fotos que Tom Kiefer tirou dos objetos confiscados aos imigrantes detidos pela Polícia Federal constituirão um extraordinário testemunho para o futuro;"²² Alguns, das centenas de objetos (Figuras 65 e 66) das pessoas apreendidos no deserto por agentes da Patrulha de Fronteira americana foram confiscados enquanto os prisioneiros eram

18. RECHT, Roland. (1996). *A escritura da História da Arte diante dos Modernos (Observações a partir de Riegel, Wöflin, Warburg e Panofsky)*. In: HUCHET, Stéphane (org.) *Fragments de uma Teoria da Arte*, 2012. p. 33-60.

19. BURCKHARDT, Jacob. (1990). *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*, 2009.

20. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 53

21. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 45.

22. GLANTZ, Margo. (2018). *E por olhar tudo nada via*, 2021. p. 127.

julgados judicialmente em uma instalação da Alfândega e da Patrulha de Fronteira dos EUA no sul do Arizona. Durante o processo de apreensão, esses pertences foram considerados não essenciais e descartados pelas autoridades. As coisas que Kiefer fotografou eram em oposição ao julgamento das autoridades norte-americanas, consideradas como pertencentes importantes aos imigrantes latinos e representavam a escolha do que era essencial para eles ao cruzarem a fronteira para começar ou continuar sua vida nos Estados Unidos. Kiefer iniciou esse trabalho - que se estende até o presente momento - no ano de 2001. Tal exemplo mostra, que há algo nas imagens desses objetos, que revela um acontecimento, um fato, ao mesmo tempo, mostra que também há aquilo que ficou por algum motivo 'fora do arquivo' - o imigrante que não faz mais parte do local de origem e que é preso por não ser considerado parte do novo lugar, assim como uma luz, um fogo que não mais pode se propagar.

Mesmo que não saibamos detalhes particulares desses objetos, uma geração posterior poderá compreender que, em diversos momentos da história um povo foi hostil com outro, um grupo se julgou superior, confiscou coisa, e que cada uma dessas coisas carregava um rosto, a marca da face daqueles que são oprimidos. Aqui, podemos aproximar um conceito, também fundamental na obra warburguiana, o de 'engrama' [*Das Engramm*], pois o que os americanos julgavam como inútil, eram no outro lado da moeda, essencial para aqueles que tentavam a vida em outro país. Esse conceito, refere-se às formas de uma "memória social e coletiva"²³ que desloca o interesse naquilo que é visto e representado nas imagens, que se relacionam diretamente com as *Pathosformeln* - linguagem gestual que se apresenta de forma externa, mas que remete à interioridade -, pois para Warburg as imagens são tanto objetos materiais, como formas de pensamento:²⁴

Foi nesse contexto que Warburg formulou uma de suas noções mais discutidas, a "fórmula de *pathos*" [...]: modelos ou motivos oriundos da Antiguidade utilizados pelos artistas renascentistas para exprimir formas em movimento e uma espécie de linguagem gestual. Entretanto, essas formas e linguagens, que se apresentam do domínio da exterioridade - vestidos esvoaçantes, cabelos ao vento -, remetem também ao domínio da interioridade, aos movimentos e paixões da alma. Posteriormente, [...], Warburg desenvolve essa ideia na noção de "engrama", uma forma de memória social e coletiva. Ele se enraíza em experiências e comoções muito intensas, que penetram na subjetividade e permanecem armazenadas, podendo afluir posteriormente, que se associaram a gestos e movimentos corporais, ou seja, a formas de expressão humanas, que por sua vez foram utilizadas nas formas de arte (inclusive na arte aplicada, chegando até a propaganda) como uma espécie de índice pictórico e/ou plástico para a expressão de fortes comoções e abalos. Enlaçam, portanto, o domínio da interioridade com o do exterior.²⁵

23. WAIZBORT, Leopoldo. *Apresentação*. In: WARBURG. (2010). *Aby. Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. 2015. p. 11.

24. *Ibid.* p. 19.

25. *Ibid.* p. 11.

Os objetos que recolho e as fotografias que faço dos mesmos, assim com as fotografias tiradas por Tom Kiefer e o trabalho de alguns artistas como Naomi Tereza Salmon,²⁶ essa última que, dentre outros projetos, fotografou objetos remanescentes dos campos de concentração nazista, são documentais e artísticos em sua essência, assim como as pinturas eram para Aby Warburg.²⁷ Os objetos do meu inventário não representam o passado, mas capturam sua força na forma de uma sobrevivência [Nachleben] das formas de vida humana, presentificadas pelo uso e descarte das coisas. O Atlas Mnemosyne é, em si mesmo, uma coleção de Pathosformel - que devem ser consideradas, em Aby Warburg, como “as expressões visíveis de estados psíquicos que as imagens teriam, por assim, dizer fossilizado.”²⁸ É no trabalho do atlas, que Warburg buscou “justapor figuras no ponto culminante de sua expressividade, usando as reservas negras como rupturas visuais, disjunções em que são anulados os fenômenos de diminuição ou de relaxamento da energia. [...] movimento cristalizado de sua suprema intensidade,”²⁹ ou seja, um conjunto de diferentes fórmulas de pathos que poderiam fazer emergir os enigmas da representação da alma humana. Os intervalos negros nas pranchas do Atlas de Warburg se assemelham ao ponto e vírgula no texto de Glantz, pois separam a unidade, sem comprometer a unicidade. Cada trecho que Margo Glantz escreve, documenta não apenas a escolha da autora diante dos fatos e notícias que a interpelam, mas também testemunham sua experiência e vivência no mundo. Nesse mesmo sentido: “O atlas warburgiano é um objeto pensado como uma aposta. É a aposta que as imagens, unidas de um certo modo, nos oferecerem a possibilidade - ou melhor, o recurso inesgotável - de uma releitura do mundo.”³⁰ O mesmo corte que secciona o que fica dentro ou fora do arquivo, é o corte que indica o caráter desse aposta particular da produção de sentido diante da complexidade da vida, seja pelo lixo que recolho e arquivo, seja pelas frases, que Glantz diz “escrever contra si mesma,”³¹ seja pela tentativa, quase maníaca de Warburg querer dar conta da complexidade do pathos humano através de seu atlas. Todos nós, que nos debruçamos sobre essa massa de coisas, parecemos querer ao nosso modo: “Reler o mundo: ligar diferentemente os fragmentos desiguais, redistribuir a disseminação, meio de orientá-lo e de interpretá-lo, certamente, mas também de respeitá-lo.”³²

26. Para detalhes dessa e de outras produções de Naomi Tereza Salmon, cf.: <https://nts.is/>. Acesso em: 11 Abr. 2021

27. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 323.

28. DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998). *Prefácio: O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)*. In: MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 23.

29. *Ibid.* p. 302.

30. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 27.

31. GLANTZ, Margo (2018). *E por olhar tudo nada via*, 2021. p. 228.

32. *Ibid.* Nota 30.

O atlas de Warburg, assim como o arquivo do inventário dos objetos que recolho, depende diretamente da técnica fotográfica, destinada ‘não a imitar as aparências’, mas a recente difusão da fotografia, a partir do final do século XIX, possibilitou que, Warburg conseguisse comparar imagens de fontes distintas, colocá-las lado a lado, perceber o processo de apropriação que os artistas do Renascimento faziam dos textos literários, de materiais da cultura, como relevos de moedas, gravuras antigas, de toda uma ‘vida em movimento’ presente nos referenciais da Antiguidade (e no meu caso, o conjunto das fotografias, revela o acúmulo dos materiais recolhidos). O pesquisador se utilizava da técnica para registrar, muitas vezes, as fontes e os objetos de pesquisa que ele mesmo visitava, ao fazer dessas fotografias um documento e ao mesmo tempo um suporte de trabalho. A fotografia³³ deve ser compreendida, tanto em Warburg, como no meu processo de arquivamento dos objetos do inventário, como uma técnica que menos “consiste em reproduzir a aparência dos corpos do que em conservar seu vestígio, menos em oferecê-la ao olhar do que em roubá-la do tempo.”³⁴ Sobre a técnica fotográfica e as montagens do Atlas *Mnemosyne*, Philippe-Alain Michaud ainda acrescenta algo, que tangencia meu processo artístico de arquivo de imagens fotografadas - um livro ‘interminável’:

Em *Mnemosyne*, a reprodução fotográfica não é mais um suplemento, e sim um equivalente plástico geral em que são remetidas todas as figuras, antes de serem disputadas no espaço da prancha. Assistimos a três operações sucessivas de transformação do material de origem: os objetos de diversas naturezas (pinturas, relevos, desenhos, impressos etc.) são unificados pela fotografia, antes de serem reunidos nas pranchas, as quais, por sua vez, são refotografadas para criar uma imagem única. Tal imagem é finalmente inserida numa sequência destinada a assumir a forma de um livro, mas um livro interminável, a crônica de um saber móvel, eternamente não fixado. O Atlas, portanto, não se limita a descrever as migrações das imagens através da história das representações: ele as reproduz. Nesse sentido, *Mnemosyne*, introduz na história da arte uma forma de pensamento que, usando figuras, não almeja articular significações, mas produzir efeitos.³⁵

O método que Warburg apresenta, mesmo antes do início da confecção do Atlas, é uma tentativa de olhar para o que ficou para trás na questão da formação do estilo dos artistas. “Esse ponto de vista nos permite situar *Mnemosyne* num contexto, que as montagens fotográficas exerceram um papel decisivo na apresentação - mas também na própria constituição - dos saberes desse tempo organizado em coleções.”³⁶ Ao vasculhar também, esses restos da materialidade das coisas, eu consigo inferir

33. Para uma compreensão dos recursos fotográficos, possivelmente utilizados por Aby Warburg e sua equipe de pesquisadores: KING, Carol. *A maturidade da fotografia*. In: FARTHING, Stephen (ed. geral). (2010). *Tudo sobre arte*, 2011. p. 356-363.

34. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 52.

35. Ibid. p.321-322.

36. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 293.

das investigações de Aby Warburg, que há aquilo que muda na arte, mas há também aquilo que permanece, que sobrevive [*Nachleben*]. Nesse processo, a metodologia arquivística, filológica e a concepção do espaço de pesquisa warburguiana configuram novas possibilidades para o arquivo, um arquivo em movimento, um dispositivo de memória, que se manifestava não apenas em seu atlas de imagens, mas também nos seus espaços de trabalho e em última instância, até de seu espaço de pensamento [*Denkraum*] sempre em processo, em movimento. “A concepção orgânica que Warburg fazia da Biblioteca, do arquivo iconográfico - visível nas extraordinárias montagens de seu atlas *Mnemosyne* -, basta para nos mostrar aqui até que ponto a movimentação constitui uma parte essencial de seu referido ‘método’.”³⁷ Didi-Huberman defende, que o atlas de imagens de Aby Warburg não constitui simplesmente um ‘arquivo’:

Em resumo, o atlas nos fornece uma *Übersicht* das discontinuidades, uma exposição das diferenças, enquanto o arquivo afoga as diferenças num volume que não pode ser exposto à visão, na massa contínua de sua multiplicidade compactada. O atlas nos propõe mesas de orientação enquanto o arquivo nos obriga primeiro a nos perder em meio a suas caixas. O atlas nos mostra os trajetos da sobrevivência do intervalo das imagens, enquanto o arquivo ainda não constitui tais intervalos na espessura de seus volumes, pilhas ou maços de papel. Não haveria certamente atlas possível sem o arquivo que o precede: o atlas ofereceria, nesse sentido, o “devir-ver” e o “devir-saber” do arquivo.³⁸

O atlas de Warburg aparece então, como uma ‘coleção’ oriunda de um olhar muito específico do pesquisador e todos os outros de seu círculo de trabalho, sobre a massa dos arquivos, que presentificava todo interesse e investimento teóricos deles. Com isso, minha pretensão com as imagens dos objetos que recolhi é a formação de um arquivo, e a partir dele eu pude formar um pequeno atlas com algumas pranchas, que indicaria, nas palavras de Didi-Huberman um “devir-ver e um devir-saber.”³⁹ Nesse “*anarquivo*”⁴⁰ o que se torna primordial para mim, é pensar na possibilidade de um lugar, ao menos provisório, para aquilo que ficou para trás. O que pretendo ressaltar nessa massa informe é a multiplicidade, o que não foi visto, e um devir que só revela a monstruosidade do corte, do descarte. Certamente, Georges Didi-Huberman empreende uma caça às bruxas contra os modos de escrita de muitos historiadores da arte de seu tempo e de outros, e faz um uso deliberadamente corrente dos escritos warburguianos e de seu método, para aportar o vir-a-ser de uma nova historiografia (o que é válido, mas de fato, não me interessa). Derrida acrescenta que no gesto de arquivar, na “injustiça desta justiça” - a justiça do arquivo - pode-se concentrar

37. DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998). *Prefácio: O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)*. In: MICHAUD, Philippe-Alain (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013, p. 19.

38. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 298.

39. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 298.

40. DERRIDA, Jacques. (1995). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001. p. 21

apenas a própria constituição do *Um* e do *Único*.⁴¹ E se o arquivo privilegia o uno, quero também conceder a unicidade para aquilo que foi considerado ‘menos igual’ com relação a tudo. O que me interessa no atlas de Warburg é seu poder de nos fornecer essa *Übersicht* [visão geral]. Uma visão proveniente de um corte não apenas ‘exclusivo’, mas que busca ser mais ‘inclusivo’; um corte que retoma o resto, a massa do que sobra dos arquivos, o lixo. É pelo ‘acesso’ a esse lugar privilegiado do arquivo, que eu recolho tais coisas, até que as fronteiras do que está dentro e o que está fora, se esgarcem até os limites da minha própria existência.

Warburg, de fato, foi esse arquivista incessante, conta-se a famosa lenda em que ele recusa sua primogenitura para obter de seu irmão todos os livros que quisesse. Aby foi o primeiro dos sete filhos, ele nasceu em Hamburgo, na Alemanha em 1866 em uma poderosa família de banqueiros, que se estabeleceu na capital da Liga Hanseática - uma aliança de cidades mercantis, que mantiveram o monopólio econômico sobre o norte da Europa. De acordo com a lenda familiar, o jovem Aby cede seu lugar de primeiro sucessor das riquezas dos Warburg, para Max, seu irmão mais novo, em acordo com que, Aby Warburg pudesse comprar, durante todo período de sua vida, todos os livros que desejasse. Warburg é egresso dos estudos de história da arte e psicologia na cidade de Bonn, sob a tutela de grandes nomes como Carl Justi, Hermann Usener e Karl Lamprecht. Warburg passa por períodos em Florença, viaja à América e publica vários textos que contemplam, não só a questão da representação do movimento na arte do Renascimento, como realiza estudos sobre a arte do retrato e burguesia florentina e os trânsitos de referências artísticas entre a arte flamenga, arte italiana, referências orientais, etc. Ao notar a pregnância da antiguidade pagã nas obras do Renascimento, Warburg no ano de 1908, inicia seus estudos de história da astronomia e da astrologia na Biblioteca do Vaticano, Roma. O ano de 1909 marca sua residência física no número 114 da Heitwigstraße, em Hamburgo - lugar onde morou e instalou sua biblioteca, que na época, já contava com 9 mil volumes - até o fim de sua vida. Com a ascensão do nazismo na Alemanha e a morte do pesquisador no ano de 1929 em decorrência de ataque cardíaco, a Biblioteca foi transferida em 1933 para Londres, com o extraordinário número aproximado de 60 mil volumes. O Instituto Warburg⁴² atualmente se encontra sob os cuidados da London University, e é considerado um dos principais centros de pesquisa para historiadores, filósofos tanto no campo das artes, como das imagens.⁴³ A seguinte passagem ilustra a intensidade das pesquisas de Warburg e a relação que ele mantinha com seu espaço de pesquisa, a mesa de trabalho e tudo aquilo que ele mantinha sob seus cuidados, tal postura,

41. DERRIDA, Jacques. (1995). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001. p. 99.

42. Link para acesso à página de web do Instituto Warburg, que se tornou a Escola de Estudos avançados da Universidade de Londres: <https://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em: 29 Jun. 2023.

43. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013, p. 13-15.

assemelha-se ao caráter mágico com que o colecionador lida com seus objetos:

[...] na mesa de trabalho de Warburg, encontrava-se pilhas de livros cuja superposição tinha um sentido, catálogos de livros antigos, pequenos objetos que, em suas palavras, tinham para ele o caráter de fetiches, e sobretudo uma “massa de acessórios de escritório que ele queria ter sempre à disposição, em quantidades enormes: de clipes e tachinhas até balanças para pesar cartas, fitas de papel adesivo e lacres, aos quais é preciso adicionar algumas manias particulares, como maços de tiras finas de papel que eram usadas como marcadores de livros”. [...] Warburg tinha violentos acessos de raiva quando um objeto era posto fora de lugar nessa mesa, como se, em volta dessa cosmologia artificial cuja maquete ele havia construído, “num plano astrológico, as constelações estivessem sido modificadas”.⁴⁴

Vale destacar a citação que, já em 1936, portanto, com a Biblioteca locada em Londres, dos pesquisadores que trabalhavam no instituto e que viam significativas dificuldades de compilar os trabalhos de Warburg - devido à multiplicidade das produções. Essa pluralidade de meios investigativos, também coincide com meu modo de produção artística e teórica: me vejo imerso em imagens que eu recorto de jornais, revistas, livros didáticos antigos; notas que escrevo em diferentes formatos de papel, no intuito de credenciá-las em fichas, referências bibliográficas, desenhos, cadernos de anotação e objetos descartados; tudo isso forma uma miríade de coisas que faz da missão de definir um objeto único de investigação, quase impossível. Ernst Gombrich, ainda como assistente de Gertrud Bing - aquela que esteve por muitos anos ao lado de Warburg, como pesquisadora e assistente, reconhecida pelo mesmo, por sua enorme capacidade de organização e espírito científico - era o encarregado da organização e revisão do espólio. Gombrich fala, na bibliografia que publicou sobre Warburg em 1970, sobre seus esforços, que a princípio se concentraram no Atlas *Mnemosyne*. Depois, com a orientação de Gertrud Bing - era necessário muitas vezes a intervenção de alguém muito íntimo do processo de pensamento e de trabalho warburguianos, para introduzir os temas principais das investigações do pesquisador. O relato de Gombrich ainda revela o quanto cada fragmento, cada anotação, cada parte, cada palavra, em fim, cada ‘tentativa’ era importante no processo de pesquisa de Aby Warburg, não só aquilo acabado, publicado - pois Warburg nunca cessou de acrescentar notas e rever conceitos mesmo nos textos já finalizados - o que ficará fora e dentro do ‘arquivo’, tudo era importante:

Na época conheci também partes do arquivo, o volume assustador que Warburg nos deixará. [...] Assim, conscientizei-me das dificuldades internas resultantes da matéria desse projeto. Warburg nunca jogou fora um único pedaço de papel. Ele escrevia sob grandes dificuldades, e

44. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013, p. 234-235.

escrevia constantemente. Boa parte de seu espólio consistia em esboços, palavras-chave anotadas rapidamente, formulações e fragmentos. Às vezes descobrimos que um grande caderno de anotações continha basicamente tentativas de formular um título em diferentes combinações e permutações. Muitas anotações consistiam em palavras isoladas, que indicam que Warburg pretendia acrescentar determinadas imagens ou exemplos, e muitos retornos se repetem constantemente, como num caleidoscópio. A edição desse tipo de material me parecia extremamente difícil.⁴⁵

Essa intensidade e esse respeito a todo o processo de produção científica e de entendimentos na obra warburguiana é algo que nos leva a refletir sobre o que fica ‘dentro’ e ‘fora’ dos arquivos. Claro, é impossível abarcar todo um ‘mundo’, mas quando eu me ponho a recolher um objeto, que é único, ao meu ver, em sua essência, eu consigo perceber o elo de ligação entre eles: a forma como a sociedade em que me encontro, produz, consome e descarta certas coisas em detrimento de outras. Há justamente nisso, um processo de identificação, de empatia [*Einführung*] - conceito também caro e complexo para Aby Warburg⁴⁶ - para com esses objetos. Warburg em certa hora se pergunta: “De onde vêm todas essas questões e enigmas da empatia em relação à natureza inanimada?”⁴⁷ Eu sei que é nesse processo de identificação, que sou capturado por cada objeto, por um isqueiro inutilizável, por um registro de torneira descartado, por um sapato de bebê abandonado. Assim também, Warburg tentava identificar em suas pesquisas, não apenas os objetos produzidos pelos humanos, mas também algo na forma de uma sobrevivência nesse processo de apropriação - um ‘movimento epistemológico’ -, um trânsito entre uma cultura e outra na criação das imagens. No limite, cada objeto é um vestígio do meu movimento, cada nota, cada conexão, cada esboço de pensamento não pode ser desligado um do outro, pois o trânsito de referências entre as culturas (e em paralelo, do meu trânsito pela paisagem) é um contínuo, que não é linear, progressivo, mas remissivo. Remissivo no gesto, remissivo na tentativa de compreender os limites da criação humana e se quisermos ainda mais: o sentido de toda representação humana na busca por conter a passagem implacável do tempo, da inevitabilidade da morte. Warburg escreve que, para o ser humano há efetivamente a condição de manipular e portar objetos, como forma de expressão e no limite, de expansão do corpo e dos limites temporais da existência:

45. GOMBRICH, Ernst. apud BREDEKAMP, Horst & DIERS, Michael. *Prefácio à edição de estudos (1998)*. In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico culturais para a história do Renascimento europeu*, 2013. p. xxvi.

46. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 355.

47. WARBURG, Aby. (2010). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços, conferências*, 2015. p. 270.

O ponto de partida é que considero o homem um animal manejador, cuja atividade consiste em vincular e separar. Com isso, ele perdeu seu sentimento orgânico do próprio Eu, já que a mão lhe permite pegar as coisas reais, às quais por serem anorgânicas, falta um aparato nervoso, mas que mesmo assim ampliam inorganicamente seu Eu. Essa é a tragédia do ser humano, que, ao manipular as coisas, amplia-se para além de sua extensão orgânica.⁴⁸

Mas, como fica então, diante dessa possibilidade de compreensão de si mesmo através do gesto de coletar, armazenar objetos e extensão de si mesmo, a questão da memória, do arquivo? Nas palavras do próprio Warburg: “A memória é apenas uma coleção selecionada das manifestações de resposta a estímulos, feita por intermédio de exteriorizações fonéticas (linguagem em voz alta e silenciosa).”⁴⁹ Então de certo modo, nosso contato com tais coisas inorgânicas propicia uma resposta, um estímulo à memória. Warburg ainda completa: “Na tentativa de ordenar, o que faço é vincular imagens exteriores a mim umas às outras.”⁵⁰ O pesquisador após essa formulação deixa em aberto as seguintes perguntas, que aqui, faço-as também como minhas: “A questão é: como se originam as expressões linguísticas e em forma de imagem? Segundo que sensação ou ponto de vista (consciente ou inconsciente) elas são armazenadas no arquivo da memória? Há leis segundo as quais elas se sedimentam e vêm novamente à tona?”⁵¹ Ele ainda acrescenta: “É por isso que imaginei comigo a seguinte designação-alvo para a minha biblioteca: uma coleção de registros para a psicologia do estudo da expressão humana.”⁵² Assim, é no Atlas Mnemosyne - nome desse projeto fundamental e também o nome que batizou o espaço de sua Biblioteca - que esse gesto de coletar, inventariar e arquivar, na tentativa de compreender o gesto humano, se mostra de forma mais latente: “O atlas de imagens *Mnemosyne* foi, portanto, o último ‘aparelho para ver o tempo’, o último dispositivo que Warburg trabalhou desde [...] 1924, até sua morte em 1929.”⁵³ Um trabalho de rememoração infinito, que transcende os arquivos da cultura e toca na própria trajetória investigativa e pessoal de Aby Warburg.

A questão do gesto, do movimento e da apropriação são os temas que movem Warburg, desde a publicação de 1893, *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli*, que investigava as representações dos artistas no Renascimento italiano⁵⁴, tema que também é contemplado com uma das pranchas de seu atlas

48. WARBURG, Aby. (2010). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços, conferências*, 2015. p. 269.

49. Ibid. p. 271.

50. Ibid. p. 269.

51. Ibid.

52. Ibid. p. 271.

53. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 264.

54. WARBURG, Aby. (1893). *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento Italiano*. In: WARBURG, Aby. (1932). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, 2013. p. 3-87. Texto também publicado em: WARBURG, Aby. *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: Uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano*. In: WARBURG, Aby. (2010). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços, conferências*, 2015. p. 27-86.

(Figura 67). É nesse texto, que culminou no doutoramento do pesquisador, que aparece de forma evidente, o conceito “fundamental em Warburg, que é a *Pathosformel*, a ‘fórmula de *pathos*’ com que o erudito alemão [...] repensou inteiramente, a partir de Botticelli, das ninfas e do dionisíaco, a questão do gesto e do movimento na arte do Renascimento.”⁵⁵ Em sua hipótese das sobrevivências das expressões gestuais antigas, Warburg formula uma tipo de “saber-movimento das imagens, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis.” Em sua hipótese das sobrevivências das expressões gestuais antigas, Warburg formula uma tipo de “saber-movimento das imagens, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis.”⁵⁶ Nesse sentido, Warburg lança possibilidades de olhar sobre os arquivos e sobre a genialidade e a criação dos artistas⁵⁷ e conseqüentemente da suposta sucessão de um estilo com relação à outro, o que nos leva a repensar a questão do ‘novo’, do ‘ineditismo’ não mais na ordem de uma ‘inspiração quase divina’, mas em um debruçar do artista, e nesse sentido, também do próprio Warburg sobre os arquivos da cultura, mas sobretudo no que ficou fora dos arquivos e outras possibilidades até mesmo espaciais (como era o caso da arquitetura oval de sua biblioteca) na produção de entendimentos. O pesquisador demonstra em sua tese de doutorado, como Botticelli se apropria das descrições poéticas para recriar o nascimento de Vênus e a chegada da primavera. O artista nesse caso não é um ilustrador, mas um leitor, um mediador dos arquivos e dos dados da cultura. Warburg refaz, reformula a “tradicional questão do retorno ao estilo antigo e sua interpretação pelos artistas do Renascimento, e lhe deu uma inflexão paradoxal: tratando da presença das figuras mitológicas na pintura florentina, e concentrou assim, o estudo na maneira pelo qual os artistas haviam representado o movimento”⁵⁸ se apropriando dos referenciais antigos por uma pesquisa, que podemos, então deduzir como arquivica.

As investigações de Aby Warburg não suscitam apenas, os referenciais plásticos que culminaram na tentativa de representar o movimento nas imagens. Se quisermos ir mais longe, Warburg foi alguém ‘anarquívico’ e portador de um saber em movimento, por excelência, não só com os objetos de sua pesquisa, mas também com relação ao seu método de trabalho, o que dificulta até hoje o compilamento acadêmico de sua obra, que além dos escritos, esboços e conferências, inclui o acervo

55. DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998) *Prefácio: O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)*. In: MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 17.

56. Ibid. p. 19.

57. A respeito da categorização de ‘talento’ e ‘gênio’ e a relação com a inspiração, ver: HEGEL, George. *Estética: o belo artístico ou o ideal*, 1999. p. 272-288.

58. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 31.

de sua biblioteca, os objetos que recolhia, as fotografias, documentos, notas, e mais ainda, seu modo ímpar de trabalho. “Warburg substitui o princípio do distanciamento, que rege o conhecimento das obras, por um princípio de invenção: a busca já não decorre de uma postura teórica, mas deve ser pensada como uma prática que almeja reativar seu objeto e, em contrapartida, fica sujeita à atração dele”⁵⁹ assim, como um colecionador. Warburg foi um sujeito que se abria a consciência do tempo, entendido como negatividade, que revelou a ele mesmo como dispositivo de salvaguarda de tudo aquilo que ele julgava necessário conservar. “Foi assim que a constituição de um arquivo, concebido como um lugar de conservação de imagens e discursos, veio a ser a atividade primordial para Warburg, relegando os demais modos de transmissão - publicação e ensino - a uma categoria secundária.”⁶⁰ Didi-Huberman ressalta ainda, esse princípio fundado no gesto de ‘deslocar’ não só os interesses dos artistas com relação ao passado, mas os próprios objetos da história do conhecimento das imagens, ao incluir aquilo que tradicionalmente não era estudado nem visto para salvar o ‘timbre dessas vozes inauditas’:

[Warburg] Criou um tipo inédito de relação entre o particular e o universal. Para isso, atravessou e revolveu os campos tradicionais da própria arte: como já não lhe bastasse o Museu dos Ofícios, decidiu mergulhar no mundo sem hierarquia do *Archivio*, com suas inúmeras *ricordanze* privadas, seus livros de contabilidade, seus testamentos em cartório... Assim, uma notificação do pagamento de um ex-voto, feito em 1481 no próprio rosto do doador, ou as últimas vontades de um burguês florentino tornara-se ao seu ver, uma verdadeira matéria - matéria móvel e ilimitada - para reinventar a história do Renascimento. Uma história que já podemos dizer fantasmal, no sentido de que nela o arquivo é considerado um vestígio material do rumor dos mortos: Warburg escreveu que, para ele, com os “documentos de arquivos decifrados”, tratava-se de “resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis” [*den unhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen*] - vozes dos desaparecidos, mas vozes deitadas, ainda redobradas na grafia simples ou nas construções particulares de um diário íntimo do *Quattrocento*, exumado do *Archivio*.⁶¹

Apranचा 77 do Atlas *Mnemosyne* (Figura 81) traz em suas imagens fotográficas a “aproximação entre Judite segurando a cabeça de Holofernes e a golfista brandindo seu taco”⁶² exemplos de Pathosformel - em uma linguagem gestual que aparece externa, mas que remete à interioridade de um mesmo gesto que aparece tanto em uma figura representada por um artista do Renascimento, como em uma imagem retirada de um jornal ou revista. É um dos muitos exemplos, presente nas pranchas do Atlas de Warburg da sobrevivência [*Nachleben*] de um gesto, de uma linguagem

59. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 34-35.

60. Ibid. p.38.

61. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 35.

62. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 303.

expressa pelo movimento do corpo. Outrora, o gesto que culminou na morte e no agora, de uma jovem senhora em seu ócio esportivo. Warburg, assim parece “retraçar a migração das imagens [...] usando a própria imagem como revelador descritivo e crítico.”⁶³ Na prancha nº 17, do meu Atlas de objetos (Figura 82), denominada *Cortantes*, um movimento parecido acontece: como os utensílios para uma mesma função - cortar outro objeto - transmutam-se em diferentes formas, até chegarem no brinquedo de criança, que reproduz pela imaginação o gesto ulterior de manipulação que nos possibilitou a sobrevivência?

Na prancha 77 (Figura 81) do atlas warburgiano percebemos os postais e as propagandas ilustradas do início do século XX, que trazem o ‘espírito *navy*’ das classes mais abastadas da Europa, que buscam preencher sua ociosidade nos dias quentes de verão com um passeio marítimo aproximadas das figuras antigas clássicas de Poseidon - o deus grego das profundezas dos mares - com os arabescos formados pela agitação do mar e os mistérios de uma vida pagã, agitada pela consciência de todos os mistérios e receios que o mar trazia. Em uma possível aproximação com as teses sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte de Walter Benjamin,⁶⁴ toda vez que uma imagem ressurgue, há uma atenuação de sua magia, o homem já não teme o mar, nem o representa como algo divino, mas agora o transforma em um símbolo de lazer e domínio propiciado pela técnica, apresentado não mais na forma de um deus pagão e poderoso, mas como um passeio tranquilo de verão. Neste exame, podemos inferir que cabe ao pesquisador não a tarefa de decodificar o sentido nas imagens, mas entender, pela prática do arquivo, seu processo de apropriação e transformação simbólica. Pois, “a dimensão simbólica é sempre resultado, e resultado em processo, jamais algo dado ou originário, É tarefa do investigador [...] buscar esclarecer os processos de constituição simbólica, ou melhor, de metamorfose das imagens como formas simbólicas [...]”⁶⁵ e não apenas seu significado.⁶⁶

Nesse sentido, da busca por um olhar para as imagens, que não visa a eleição de um significado único, mas das possibilidades dos mesmos, eu me valho da materialidade das coisas, que eu recolho das minhas experiências de mundo. Assim, também, à luz da irrupção do arquivo, através da fotografia, nas práticas artísticas contemporâneas, Buchloh esboçou, por sua vez, uma aproximação entre *Mnemosyne* e o Atlas de Gerhard Richter (Figura 83). Richter empreende um trabalho interminável

MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 303

64. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol. 1. p. 179-212.

65. WAIZBORT, Leopoldo. *Apresentação*. In: WARBURG, Aby. (2010). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços, conferências*, 2015. p. 19.

66. Aqui em uma clara oposição à interpretação que faço dos escritos panofskianos, que visam extrair das imagens um logos, em termos filosóficos: PANOFSKY, Erwin. (1955). *O significado nas artes visuais*, 1979.

de coletar imagens, que funcionam tanto como um retrospecto de sua carreira artística, quanto de seus desejos e questionamentos íntimos, (pois lembremos que o lugar do corte arquivico nunca deixa de ser subjetivo) e torna-se em decorrência de sua importância, objetos expositivos, ao assumirem um caráter documental e poético. Essas analogias, entre trabalho documental e práticas em arte têm o mérito de arrancar Warburg do contexto exclusivo das ciências humanas do fim do século XIX⁶⁷ e trazê-lo para nossas tentativas, antes de tudo pessoais, de tentar sobreviver diante da implacabilidade, muitas vezes dolorosa diante dos desafios da vida. “As próprias imagens, nessa óptica de retorno dos fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo.”⁶⁸ E no que tange às possibilidades para compreensão dos paradigmas das ‘imagens’, essas experiências de acúmulo de coisas, documentam, de fundo, também nossos acúmulos de *pathos*, de sofrimentos, como um lugar também possível para se pensar o arquivo.

O Atlas e o espaço da biblioteca - essa que tinha até mesmo um salão oval (Figura 70) para estudos, e os livros eram categorizados e organizados em uma configuração totalmente ímpar dos padrões dos espaços de pesquisa - se apoiam “na intuição primordial de que, uma redistribuição regulada, uma nova apresentação ou uma remontagem problematizada dos materiais acumulados durante trinta anos de pesquisas eruditas eram capazes, aos olhos de Aby Warburg, de liberar uma fecundidade heurística até então desconhecida, uma verdadeira renovação do seu ‘espaço de pensamento’ de todo o seu *Denkraum*.”⁶⁹ Segundo Philippe-Alain Michaud, o atlas é essa “grande montagem de reproduções fotográficas, substituindo a questão da transmissão do saber pela de sua exposição, Warburg organizou uma rede de tensões e anacronismos entre as imagens.”⁷⁰ Assim, como na disparidade dessas imagens, meu inventário de objetos acabam por se tornar anacrônicos,⁷¹ como as imagens em Warburg. O artista, então aparece como aquele que atualiza o passado do objeto, não na tentativa de descrevê-lo mas de expô-lo; de mostrar as fraturas do tempo, de reconhecer que em cada marca da deterioração, esconde-se um vestígio

67. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 301-303.

68. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 35.

67. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 264.

70. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 39.

71. Esse termo ‘anacronia’ é usado deliberadamente por Didi-Huberman. Pelo que me parece, essa palavra surge no referido autor, a partir de suas análises da obra freudiana. Em uma investigação genealógica dos textos, que tive acesso até o presente da escrita, pode ser verificada essa aproximação entre o termo ‘anacronia’, Freud e Warburg’, para definir o essencial na ideia de memória nos escritos warburgianos pela primeira vez em: DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 274. Publicação que foi feita a partir da dissertação de Mestrado de Didi-Huberman.

inalcançável da vida daquela coisa, inalcançável, mas não incompreendido. Cada objeto, e por conseguinte sua ‘imagem’, se torna para mim um símbolo⁷² da própria incompletude diante da vida; um símbolo da morte:

Para Warburg, as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens). Isso evidencia o caráter duplo delas, que servem ao seres humanos como instrumentos, por assim dizer, de domínio da natureza: com imagens se pode (ao menos começar a) explicar, de algum modo, o que aparece como enigmático, misterioso, perigoso. Nesse sentido, a produção das imagens pelos seres humanos vinculam à sua capacidade de simbolização, e é um elemento decisivo no processo de civilização. Ao mesmo tempo, as imagens também são uma incorporação de energias físicas e anímicas, internas e externas, e contrapõem-se aos homens com poderes próprios. Por essa razão, Warburg fala da criação de um espaço de reflexão como a criação de um domínio no qual os homens se distanciam criticamente das imagens. Essa seria a passagem do “espaço de devoção” para o “espaço de reflexão”. O distanciamento é central para o domínio de si e da natureza; mediante a representação imagética de algo experimentado cria-se distância, que está enraizada na representação e sua dimensão simbólica.⁷³

Assim, no meu modo de entendimento, Warburg oferece uma perspectiva antropológica⁷⁴ para o problema das imagens. Didi-Huberman acrescenta que a abordagem iconográfica tradicional e a leitura das imagens como simples objetos artísticos produzidos pelo sistema das artes, também não satisfazia os entendimentos warburguianos: “Warburg, creio, sentia-se insatisfeito com a territorialização do saber sobre as imagens porque tinha certeza de duas coisas pelo menos. Primeiro, não ficamos diante da imagem como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar.”⁷⁵ Ele ainda acrescenta, que em segundo plano: “O conjunto das coordenadas positivas - autor, data, técnica, iconografia etc. - não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela.”⁷⁶ Em outra passagem dissertativa, Didi-Huberman completa, que as imagens segundo Warburg aparecem “como um conjunto, sempre novo e surpreendente, de ‘restos vitais’ da memória. Como uma cristalização, uma fórmula

72. Aqui, a imagem como símbolo diverge do sentido dos termos em Walter Benjamin. Quando eu coloco que as imagens ‘simbolizam’ me refiro ao processo de transmutação do sentido, do significado das imagens no tempo, de suas apropriações, que ao que parece, é o que Warburg também pensava sobre a dimensão simbólica, como jamais algo dado ou imaginado, mas oriunda de um ‘processo’, cabendo ao investigador se debruçar sobre estas transformações. No que tange às imagens como formas simbólicas ver também: GOODMAN, Nelson. (1976). *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria do símbolo*, 2006.

73. WAIZBORT, Leopoldo. *Apresentação*. In: WARBURG, Aby. (2010). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços, conferências*, 2015. p. 19-20.

74. A respeito de uma abordagem das imagens de caráter antropológico, no sentido dessas serem pensadas como uma ‘ausência’ ver: BELTING, Hans. (2002). *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*, 2014.

75. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p. 33.

76. *Ibid*

de sobrevivência.”⁷⁷

Nesse sentido, o caráter das imagens em Warburg, toca justamente no meu mote artístico e pessoal de coletar objetos e arquivá-los. Cada objeto se torna uma imagem em si, na medida que revela o movimento do tempo, dos sedimentos e marcas de seus usos, da deterioração e do enigma do passado presente ali. “Esses movimentos atravessam [a imagem] de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória - histórica, antropológica, psicológica - que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um momento energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico de sua estrutura.”⁷⁸ Nesse ponto, portanto, fica claro para mim a passagem do colecionador de objetos, que adquirem uma condição quase mágica em minha infância, para meu lugar de artista e pesquisador do presente, que precisa contar com esses objetos, com essas imagens, na tentativa, quase sempre falha de me situar em meio à complexidade do mundo. Trato aqui, da esteira que vai da estima de um pequeno objeto até às questões dos lutos na minha própria vida, porque durante esse processo de pesquisa e escrita, além do retorno à casa de meus pais, meu companheiro afetivo tentou deixar a vida voluntariamente, em mais uma de suas empreitadas trágicas, assim como a de tantos outros, de autoextermínio. Diante da perda iminente de alguém tão amado por mim, o que não me deixa adormecer no sofrimento profundo é o barulho ensurdecedor das imagens - aqui como lembranças, reminiscências - dos momentos que partilhamos juntos. Imagens portadoras de sobrevivências, que aprendi a guardar com respeito, desde a infância quando comecei a colecionar objetos. Nesse trabalho de sobrevivência, de tentativa de sobrevivência, como alguém, que escava o túmulo das coisas para lhes devolver à vida, uma vida proveniente de um outro tempo e que nos resta, é poder contar com essas latências, com essas sobrevivências, pois:

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva.”⁷⁹

77. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p. 273.

78. Ibid. p. 34.

79. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 55.

O SISMÓGRAFO

O gesto de arquivar aparece para mim, aos moldes de um sismógrafo, aparelho que, sensível a qualquer tremor, registra em si a iminência de uma catástrofe. Há registros de aparelhos com essa mesma função desde a China em 132 d. C. e tal dispositivo opera basicamente na forma de marcador gráfico. Em períodos de calma sísmica resulta em uma linha contínua e reta e oscila de acordo com qualquer tremor. No momento do sismo, as oscilações se tornam bem acentuadas, como resultantes dos diferentes abalos geofísicos. Percebo, justamente nos períodos de maior latência de dores, sofrimentos, conflitos, que a prática de reunir coisas se acentua no meu processo investigativo. Assim também, Aby Warburg iniciou seu Atlas, após um longo período internado por questões de saúde mental. O Atlas *Mnemosyne* foi uma forma de tentar salvar sua trajetória como pesquisador, mas também ele funciona como uma ferramenta de recuperação de seu próprio pensamento no que concerne sua sanidade psíquica, livrando-o, assim, da imersão em um processo de ‘morte’, de perda, de esquecimento... O sismógrafo funciona como uma metáfora produtora de sentido para ajudar-nos a compreender o trabalho do artista-arquivista, pois, talvez seja no trabalho do arquivo que Warburg encontrou uma possibilidade devolver uma “espécie de vida, ou até de palpitação, essas ‘imagens fantasmáticas’ [*schemenhafte Bilder*] de seres desaparecidos há muito tempo”¹ não só na história da cultura, mas também em si mesmo.

A tentativa de trazer à vida [*Leben*], de fazer reviver é uma questão, que se encontra em diversas perspectivas no entendimento warburguiano. Pois, acaso “não foi nos sarcófagos, esses porta-jóias da morte, que os artistas do Renascimento, de Nicola Pisano a Donatello e outros mais, perscrutaram as fórmulas clássicas para representar a própria vida, essa ‘vida em movimento’ que sobrevivia, como que fossilizada, no mármore dos vestígios romanos?”² Na tentativa do artista produzir a forma, aqui diretamente em consonâncias com meu modo de pensar e produzir trabalhos artísticos, o que me resta é esse debruçar sobre as minhas tragédias pessoais, em uma tentativa de escutar o alerta do perigo, na busca por não deixar morrer, de deixar viver.

Durante os anos de 1914 e 1918, durante a Primeira Guerra Mundial, Aby Warburg teve que abandonar suas pesquisas históricas e voltar os olhos de suas investigações e de todo seu instituto, para a atualidade dos fatos monstruosos que aconteciam. Junto de seus companheiros, eles buscavam reunir em sua biblioteca o maior número de informações relativas ao conflito. Nesse período, Warburg trabalha em

1. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 72.

2. *Ibid.*

um de seus mais importantes ensaios: *A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero*,³ publicado em 1920. Justamente nesse texto, Warburg elabora o conceito de 'engrama' [*Engramm*], pois via todo o saber, todo esforço científico e todo o capital financeiro e teórico se voltarem para os interesses das potências imperiais em guerra, em um modo de influenciar as possibilidades de sentido vistos nas imagens, assim como a Igreja Católica fez surgir, no período da Reforma, um aparato pagão de origem astrológica para falsificar o mapa astral de Martinho Lutero, a fim de associar o nascimento dele ao signo de capricórnio, portanto, um filho de Cronos, o devorador de crianças e por conseguinte de todos os tempos.

Nesse texto magistral, Warburg demonstra como a religião católica faz sobreviver a mitologia pagã, e como os protestantes - iconoclastas e críticos de todo aparato simbólico das religiões - também se 'revestiram de todo paganismo' na crença astrológica e buscaram provar, que Lutero não era filho de Saturno (devorador de seus filhos), mas de Plutão, ou Hades, na cosmogonia grega, ou seja, é do signo de escorpião e não de capricórnio, como os mapas astrais encomendados e falsificados pelo Vaticano demonstravam. Aqueles que nascidos na data que os protestantes reivindicavam tinham por missão, assim como o deus dos mortos greco-romano, de eliminar todo 'excesso', o que justificava assim: não o cisma da unidade da Igreja - como queriam os católicos, mas uma nova possibilidade de religiosidade sem o dogmatismo e a ritualística da Igreja Romana, que estava no cerne do discurso protestante da época. Assim, como um sismógrafo que sente todos os abalos de seu tempo presente, Warburg consegue identificar no passado, períodos em que os interesses dos aparatos de poder deslocam o sentido das imagens, assim como na guerra cada lado tenta justificar seu posicionamento. Mais do que tentar encontrar o significado das imagens, seu sentido único, assim como pretendia Erwin Panofsky, Warburg se dedica em mostrar, à luz desse texto sobre Lutero e em outros textos, os processos de produção de significado e suas possíveis implicações, e não os resultados.

Como alguém que sente deliberadamente todas as catástrofes de seu tempo, no período de 1918, logo após a guerra, até 1924, Aby Warburg se viu imerso em um processo de transtorno mental grave, ao ponto de precisar ser internado. Warburg passou por diversas clínicas, até ser recebido em Kreuzlingen, na Suíça, onde é tratado na casa de recolhimento psiquiátrico de Ludwig Binswanger - "justamente o sobrinho daquele a quem Nietzsche fora confiado quando louco, Otto Ludwig Binswanger."⁴ Didi-

3. WARBURG, Aby (1920). *A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero*. In: WARBURG, Aby. (1932). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, 2013. p. 515-621. Texto também publicado em: WARBURG, Aby. *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero*. In: WARBURG, Aby. (2010). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços, conferências*, 2015. p. 27-86.

4. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 315.

Huberman traz o relato da carta de Binswanger a Freud, a respeito de Aby Warburg:

Caro Professor! (...)

O Prof. V. já apresentava na infância sinais de angústia e obsessões; quando estudante, tinha ideais francamente delirantes, nunca se livrou de temores rituais obsessivos etc., o que muito entrou sua produção literária. com base nisso, uma grave psicose declarou-se em 1918, provavelmente desenvolvida por um estado pré-senil, e o material até então elaborado neuroticamente exprimiu-se sob forma psicótica. Esse estado foi acompanhado por uma intensa excitação psicomotora, que ainda persiste, se bem que sujeita a fortes variações. Ele está aqui em regime fechado, mas, durante a tarde, é comum estar suficientemente calmo para receber visitas, tomar o chá em nossa casa, fazer passeios etc. Atualmente, ainda é dominado por temores e manobras defensivas, no limite da obsessão e do delírio, de sorte que, malgrado o funcionamento absolutamente intacto da lógica formal, não resta qualquer margem para uma atividade no campo científico. Ele se interessa por tudo, julga com grande pertinência as coisas e as pessoas e tem a memória excelente, mas só por um tempo muito limitado consegue fixar a atenção em assuntos científicos. Penso que sua excitação psicomotora cederá aos poucos, mas não creio que seja possível restabelecer o estado em que estava antes da psicose aguda, nem tampouco retomar a sua atividade científica. Naturalmente, rogo-lhe que transmita estas informações de tal modo que eu me mantenha incógnito. O senhor leu o Lutero dele? É pena ver que, provavelmente, ele não poderá beber mais nada no reservatório de seu saber nem de sua imensa biblioteca.⁵

Nesse instante, em que o médico tem poucas expectativas sobre seu paciente, com relação à retomada do pensamento científico, o que restou para Aby Warburg foram anos de uma luta travada contra seus *monstra*.⁶ Mas, uma esperança acendeu logo após um ano, dessa correspondência entre Freud e Binswanger ter acontecido, pois em “outubro de 1922, Warburg escreveu a seu filho Max Adolf, dizendo que ia tentar reconstruir algo de seu pensamento, elaborando para Binswanger e para os outros pacientes da Bellevue (o nome da clínica que ele se instalou na Suíça) uma conferência sobre sua própria experiência iniciática sobre os índios hopis.”⁷ O mesmo filho, Max, que vira o próprio pai, no dia 2 de novembro de 1918, às quatro horas da madrugada, dar entrada na clínica do doutor Arnold Lineau, ainda em Hamburgo - local de residência e de instalação da biblioteca, depois de ameaçar, com um revólver na mão, aos gritos e completamente fora de si, sua a vida e de todos que lhe eram próximos. O seu estado psíquico chega a esse agravamento no outono desse mesmo ano, portanto, quando Warburg estava literalmente no *front* da guerra. Ele acreditou

5. L. Binswanger e S. Freud, 1908-1938, p. 231-232 (*Carta a Sigmund Freud de 8 de novembro de 1921*). In: DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 315-316.

6. *Monstra*: termo que Didi-Huberman utiliza para se referir a polaridade psíquica em conflito de Aby Warburg, no polo oposto - ou seja, na estabilidade psíquica - o mesmo autor fala de *Astra*, portanto *Astra* em oposição à *Monstra*. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018.

7. *Ibid.* p. 316.

que uma governanta de origem inglesa, que era amiga de sua família, que permaneceu em Hamburgo nos primeiros meses do conflito de ordem global, tinha sido espiã da família, e que Warburg teria sido punido por isso e responsável pelo desfecho trágico da guerra. O fato de pertencer a uma família de banqueiros, também contribuiu, como argumento de sua psicose, pois ele acreditava que as atividades financeiras e mercantis eram responsáveis por financiar os esforços e os interesses da primeira grande guerra. Sem contar as evidências, que o pesquisador obtinha, ao assistir todo o esforço intelectual de gerações de pensadores ter seu uso deliberadamente deturpado, para justificarem as investidas de poder, e de destruição daquele período.

Com a ajuda de Frix Salx (assistente que, por solicitação da família Warburg, assume a direção da biblioteca em 1919) Aby Warburg ainda em processo de tratamento na clínica de Binswanger, inicia esse processo de retomada do pensamento warburguiano através da elaboração dos materiais para a conferência que seria apresentada nas dependências da clínica de Bellevue. Salx, durante semanas realizou um intenso processo de deslocamento: saía de Hamburgo até Kreuzlingen, para disponibilizar todo um arsenal de livros, anotações, fotografias de viagem e figuras necessárias para a elaboração da conferência que se realizou no dia 21 de Abril de 1923, na presença de algumas pessoas convidadas e do pessoal do clínica. Alguns comentaristas falam de um possível retorno do pleno juízo, mas Warburg só teve alta da clínica dezesseis meses depois.⁸ O material utilizado e compilado dessa conferência resultou em dois textos seminais para se pensar diversos paradigmas antropológicos das imagens, que Warburg deixou expressamente proibidas sua publicação, por julgar suas considerações, ainda muito provisórias. De forma póstuma, *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte*,⁹ e *Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte*¹⁰ foram publicados e ambos textos demonstram, em uma visão panorâmica da obra warburguiana, como os trabalhos posteriores à viagem de Warburg para a América em 1896 foram influenciados pela experiência do pesquisador no Arizona e no Novo México, onde estudou os rituais dos índios hopis. Embora ele não citasse nada diretamente de sua viagem em seus textos posteriores, Warburg pode experimentar no sanatório, a luta travada contra as forças naturais ainda incompreendidas por ele, assim como no ritual da serpente os indígenas de Walpi, que dançavam com as cobras entre os dentes. Nesse sentido, Warburg experienciou “como uma parábola de sua própria situação: a ‘dialética do

8. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 316.

9. In: WARBURG, Aby. (2010). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços, conferências*, 2015. p. 199-253.

10. In: WARBURG, Aby. (2010). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços, conferências*, 2015. p. 255-287. In: *Anexo I Aby Warburg: “Recordações de uma viagem à terra dos pueblos”*. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 251-286.

monstro' ainda se prendia a seu corpo,"¹¹ assim:

As anotações de Warburg para a sua conferência de 1923 trazem todas as marcas de um verdadeiro sofrimento, de uma contorção do pensamento, em luta com seu sintoma. A primeira palavra do rascunho é "Socorro!" [*Hilfe!*], seguida por um esclarecimento farmacológico: "(...) escrito ainda sob efeito de ópio". Além disso, antes mesmo que o título e o tema fossem escritos - "A sobrevivência da humanidade primitiva na cultura dos índios pueblos"-, Warburg quis prevenir qualquer destinação pública de seu texto: "Rascunhos que jamais deverão ser impressos." Feito isto, ele enunciou o que lhe parecia definir o estatuto ou o gênero literário, se assim nos atrevemos a chamá-lo, de sua tentativa: "A confissão [*Bekennnis*] de um esquizoide (incurável), registrada nos arquivos dos médicos da alma."¹²

O ponto aqui é: como os escritos provenientes das observações no convívio com os hopis de Warburg, produzidos na insanidade do sanatório, com a observação - feita por ele mesmo, de jamais poderem ser publicados, se tornam objetos de investigação tão fecundos? Por que textos produzidos em um trabalho de anamnese de si próprio, que ficaram fora dos 'arquivos' publicáveis, relegados ao predicado de 'póstumos' são capazes de nos indicar, dentre outras coisas, como as sobrevivências da Antiguidade, observadas por Warburg, presentes na história do Renascimento europeu se manifestavam ali, no presente, que o pesquisador experienciou com seus próprios olhos? Certamente, porque as linhas de fronteira entre o que fica ou não dentro dos arquivos são deturpadas por nossos sofrimentos, por nossas experiências subjetivas. Não apenas na preparação para a conferência, mas durante todo o período em que estive internado, Aby Warburg não deixou de escrever. "Entre 1919 e 1924 - ano de seu regresso a Hamburgo -, o texto de seu Diário desdobrou-se numa série de 69 cadernos, encapados de tecido preto e paginados à mão, sequencialmente: nada menos de 7.345 páginas foram cobertas por uma escrita nervosa, às vezes totalmente desestruturada, como um homem que sofresse demais ou escrevesse no escuro."¹³

Aby Warburg, nesse processo de internação e retomada de seu pensamento, para além da escrita gráfica, apresentava um comportamento dentro das dependências da clínica de Binswanger, que reproduzia em parte, seu método de trabalho em sua biblioteca. O médico de Warburg escreveu em uma nota, que relatava como Warburg colocava sobre a mesa, e carregava muitas vezes para todos os lugares para onde ia, objetos, que para ele possuía algum eco afetivo: livros, imagens para facilitar sua orientação dentro desses espaços e retomada de suas questões científicas. E assim

11. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 317.

12. Ibid.

13. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 321.

como o personagem John, do conto de Virginia Woolf - que depositava em cima da lareira do seu escritório, cada coisa que ele encontrava - Ludwig Binswanger observou que seu paciente olhava para tais coisas quando escrevia, e que aquilo trazia para seu paciente, uma certa tranquilidade na expressão e nos gestos, ele ainda alertava que, por esses motivos, Warburg não era impedido de seu estranho hábito de transportar seus pertences por onde quer que ele fosse.¹⁴ Sobre esse ‘saber’, que se orienta também pela organização dos objetos no espaço. Didi-Huberman escreve:

Logo, compreende-se que, nessa psicopatologia do espaço visual [...] Aby Warburg não podia dar atenção a alguma coisa a não ser relacionando-a a outras afins, para formar uma constelação na qual ele poderia reencontrar uma orientação para seu pensamento. Daí esse “hábito de transportar seus pertences por onde quer que vá”, que mais uma vez se assemelha o autor de *Mnemosyne* ao titã Atlas, à figura do Judeu errante ou à do trapeiro benjaminiano - mas um trapeiro acumulando manuscritos, fichas, fotografias para tentar recolher o despedaçamento do mundo em planos de pensamento ou em pranchas, em mesas de orientação interpostas.¹⁵

Nisso consiste uma dimensão possível, memorativa das imagens, mas também uma função orientativa nessa jornada de tentativas de compreensão dos acontecimentos, circunstâncias da vida, a partir das experiências das quais passou Aby Warburg. Primeiro, na insanidade tentar retomar a sanidade, em que para lembrar de si mesmo precisou lembrar-se da experiência na América, que o pesquisador mesmo se viu impelido a retornar em 1927 - fato do qual Ludwig Binswanger o forçou a renunciar devido às condições de saúde do pesquisador. Nas palavras de Warburg: “Quando lembro a mim mesmo a viagem de minha vida, parece-me que a minha missão é funcionar com um sismógrafo da alma na linha divisória entre as culturas.”¹⁶

Nessa relação de atenção entre uma cultura e outra, nos trânsitos de referenciais artísticos entre Ocidente e Oriente, ou no limite, do pesquisador que traz seus sofrimentos, o arquivo surge como um arquivo de si mesmo, um bio-arquivo, que vai além de toda bibliografia passível de ser escrita. Desse mesmo modo, é por me identificar com tudo aquilo que está fora dos arquivos que procuro estabelecer algum lugar para o que foi descartado como lixo. Por tentar dar conta de sua profusão de pensamentos, até ser tomado por uma grande esquizofrenia, que Warburg também empreende o projeto de entender como os artistas dão forma para suas ideias e como uma cultura produz toda sua psicomacia de imagens, seja no trabalho infinito de seu Atlas *Mnemosyne*, seja pela profusão maníaca de suas notas e esboços, ou pelo acervo diverso do espaço e organização não convencional de sua biblioteca.

14. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 258-259.

15. Ibid. p. 259.16. In: *Anexo I Aby Warburg: “Projeto de viagem à América” (1927)*. In: MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 287

16. Ibid.

Ao retornar para Hamburgo depois dos anos de internação psiquiátrica, Warburg conduziu um seminário no espaço de sua biblioteca no qual evocou as figuras de Burckhardt¹⁷- historiador responsável por fazer próxima, a questão do Renascimento para o seio do pensamento warburguiano - e Nietzsche, “(os quais identificava com os dois polos, o apolíneo e o dionisíaco, de seu próprio pensamento), o pesquisador também descreve-os como ‘sismógrafos’.”¹⁸ Philippe-Alain Michaud indica, que seja provável que Warburg tenha evocado a ‘imagem do sismógrafo’ da poesia de Hugo von Hofmannsthal. Em “uma conferência intitulada ‘O poeta e a época atual’, dedicada às relações da poesia com a temporalidade, publicada na *Neue Rundschau* em 1907, em que Hofmannsthal escreveu:”

[O poeta] assemelha-se a um sismógrafo que qualquer tremor faz vibrar, mesmo que se produza a milhares de léguas. Não é que ele pense ininterruptamente em todas as coisas do mundo. Mas elas pensam nele. Estão nele, e por isso o governam. Até suas horas mornas, suas depressões, seus momentos de confusão são estados impessoais. Assemelha-se às palpitações do sismógrafo. Um olhar que fosse suficientemente profundo poderia ler nele coisas mais misteriosas que em seus poemas.¹⁹

Assim, parece ser no corpo do poeta, que se registra todo o sofrimento e matéria para seu trabalho. Um corpo-arquivo, que registra, como um sismógrafo sua leitura do mundo em um processo em curto-circuito, que tem por um lado seu próprio *pathos*, e de outro as catástrofes do mundo, pois “o autor menos é senhor de seus enunciados do que uma superfície de impressão na qual se vêm revelar imagens ressurgidas do passado.”²⁰ Warburg, assim como Benjamin (e no limite, eu também) se movem pelos paradigmas da inquietude, da esquizo, da busca pelo tempo perdido, como um caçador em busca de suas pérolas, que mergulha em águas profundas. A obsessão do caçador é a mesma do colecionador de objetos. Uma ‘obsessão’, que leva-nos a compreender que, esse mergulho atrás da ‘preciosidade’ não busca o sentido das coisas, o que elas significam, mas sim, um tempo jamais encontrado.²¹ Coletar objetos, lembranças - imagens - é um trabalho antes de tudo, de reorientação, assim como foi o esforço de Warburg em suas pesquisas teóricas, a respeito da apropriação dos artistas e da burguesia florentina de um passado mítico. Foi um trabalho de reorientação que o

17. Tal autor, fornece grande parte dos fundamentos para a elaboração do pensamento de Aby Warburg, sobretudo, a respeito do entrelaçamento das superstições antigas e modernas e a arte do retrato no Renascimento: BURCKHARDT, Jacob. (1990). *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*, 2009. BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*, 2012.

18. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 300.

19. Ibid.

20. Hugo von Hofmannsthal, “*Le poète et l’époque présente*” [1906], *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, tradução para o francês de A. Kohn. Paris: Gallimard, 1992, p. 75-111. A conferência foi sucessivamente proferida em Munique, Frankfurt, Göttingen, Berlin e Viena. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 300.

21. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 300.

autor de uma “ciência sem nome” - modo como o qual Aby Warburg fazia referência ao seu próprio projeto científico - viu-se imerso, ao ser internado, como um sismógrafo que explode, mas que mesmo em pedaços, foi capaz de retomar a si mesmo. “Mas é certo que, quando não há muito o que dizer, só nos resta reunir imagens”²², o que não descarta o teor heurístico dessa investigação, pois é com toda errância que o poeta conta, para encontrar caminho possível, para se chegar à poesia.

22. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p. 425.

DESLOCAMENTOS E PERMANÊNCIAS

O ARTISTA

Talvez, a prancha de número 7 seja a mais elucidativa para definir o meu trabalho como pesquisador-artista. Denominada Grafias (Figura 94) ela é um marco da tentativa de relatar em palavras o trabalho de coletar e arquivar objetos. Assim como no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg,¹ ou nas *Passagens* de Walter Benjamin² - ambos trabalhos inacabados, publicados após a morte dos dois pesquisadores - meu campo de ação consiste na montagem de fragmentos a fim de produzir sentidos, na tentativa de explorar o espaço acadêmico como um possível veículo para apresentações artísticas. Quando escrevo sobre meu próprio trabalho, 'as palavras são como um achado', assim como o nome que dou a cada um desses objetos. O relato, o ensaio de si mesmo é um aventura que se assemelha ao trabalho da criança de descobrir as primeiras letras, de tentar juntar esses cacos para formar e ler palavras, em que cada uma delas se torna uma preciosidade, como uma concha ou pedra que ela guarda em seu íntimo até atingir uma avidez suficiente para a leitura e a escrita. Nesse sentido, os nomes das pranchas, dos objetos, surgem daquilo que eles me evocam, na tentativa de tradução (quase impossível) de imagem em palavras que as nomeiam. Em Benjamin, há a ideia messiânica da tradução - assim como percebemos na elaboração dos arquivos - daquilo que está por vir, um projeto de 'salvação'. Desse modo, não há uma tradução perfeita ou acabada, elas são como os cacos da prancha 7, em que fica exposto o caráter tateante do relato poético. A junção dos vários elementos nessas tentativas de transposição de uma linguagem para a outra perfazem seu percurso e estabelecem uma rede dialética entre elas. A possibilidade da tradução aparece assim - no meu modo de entender *A tarefa do tradutor* de Walter Benjamin - na própria impossibilidade. Quanto mais hermético parece um texto, e aqui podemos também citar como exemplo, as pranchas do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, e por extensão os objetos dos quais eu me aproprio, maiores as possibilidades artísticas em torno deles.³

Na mesma ordem de impossibilidades da tradução, em que coletar e organizar coisas encontradas ao acaso se torna um modo de produzir situações comparativas de análise, eu também opero dessa maneira com os textos. No decorrer das minhas leituras, mas, sobretudo quando não estou em contato com elas - como em um lampejo - eu anoto considerações e faço uma espécie de diário de pensamentos,

1. WARBURG, Aby. *Bilderatlas Mnemosyne - The Original*, 2020.

2. BENJAMIN, Walter. (1982). *Passagens*, 2009.

3 BENJAMIN, Walter. (1921). *A tarefa do tradutor*. In: BENJAMIN, Walter. (1915-1921). *Escritos sobre mito e linguagem*, 2013. p. 101-119.

presentificados e materializados em meus cadernos de artista. O passo seguinte é datilografar os textos. É diante da máquina de escrever, uma tecnologia que datam suas primeiras patentes do século XVII e, que até às últimas décadas de nosso século ainda era extremamente utilizada, necessária - e já se tornou obsoleta - que eu reescrevo as anotações manuscritas. Eu tenho a necessidade real de materializar os textos. A máquina de datilografar me permite dilatar o tempo da escrita, ou seja, estendê-lo, no mesmo instante, eu vejo as letras de forma simultânea figurarem diante dos meus olhos. O peso das teclas, a atenção redobrada - para se evitar os erros ortográficos - tornam-se dispositivos capazes de revelar novas possibilidades para aquilo que está a ser escrito. Depois, eu recorto cada aforismo, cada frase datilografada; as disponho em uma mesa, como alguém que monta um filme cinematográfico e assim como Warburg, com suas imagens e livros em sua biblioteca, eu disponho e redispino as notas, na tentativa de construir um saber em movimento.⁴ Na prancha 7, eu reúno os restos que encontrei, artigos que me remetem à tipologias gráficas, ornamentos de página. Eles são 'como se', um 'quase'. Como Aleida Assmann diz sobre os artistas que se apropriam da inutilidade das coisas: "Tal arte não opera de forma mimética, mas sim estrutural: ela não desmancha, nem reajusta nada, mas sim torna visível aquilo que é por excelência invisível, ou seja, as estruturas básicas de produção de valor e degradação."⁵

Tal operação, logo de saída, se assemelha ao trabalho da corrente dadaísta do início do século XX, que tomou emprestado o desenvolvimento de técnicas de colagem dos cubistas (Figura 98), em que artistas "como Hannah Höch (1889-1978), Raoul Hausmann (1886-1971) e George Grosz (1893-1959) se tornaram pioneiros na fotomontagem, recortando fotografias de revistas e jornais para criar colagens absurdas e satíricas"⁶ (Figura 96). É também, em um mundo fraturado que o movimento surge:

Na primeira Guerra Mundial, muitos artistas foram para o exílio. O escritor e performer alemão Hugo Ball (1886-1927) foi para a Suíça e, em maio de 1916, com um grupo de outros artistas expatriados, abriu em Zurique a casa noturna Cabaret Voltaire, que se tornou o palco para a primeira performance dadaísta. A Ball, uniu-se seu amigo e poeta Richard Huelsenbeck (1892-1974), também de origem alemã, e foi durante a busca de um nome incomum para um de seus números de cabaré que os dois se depararam com a palavra "dada" - "cavalinho de pau em francês" - e a usaram para batizar o movimento. [...] A promoção da incoerência em detrimento do sentido era o modo como o dadaísmo atacava a crença de que a sociedade podia usar a lógica e a ciência para resolver qualquer problema.⁷

4. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013.

5. ASSMANN, Aleida. (2006). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011. p. 412.

6. MCGINITY, Larry. *Dadaísmo*. In: FARTHING, Stephen (ed. geral). (2010). *Tudo sobre arte*, 2011. p. 411.

7. Ibid.

No período que precede a primeira Grande Guerra, esses artistas tinham como objetivo, ao que parece, “compor uma nova realidade, social e artisticamente; alguns criavam montagens usando objetos encontrados que eram presos a tábuas ou telas e, às vezes pintados.”⁸ “Há uma dualidade no cerne do dadaísmo, pois esse fenômeno cultural que surgiu entre 1916 e 1922, possuía ao mesmo tempo um ímpeto profundamente destrutivo e uma inventividade jocosa que parecia ilimitada.”⁹ Do mesmo modo como elejo as coisas que estão fora dos ‘arquivos da arte’ para fomentar os processos de criação, “os artistas dadaístas desafiaram as noções prévias do mérito artístico: menosprezaram a ênfase tradicional posta na estética pictórica e na expressividade e santidade da própria obra de arte. Em seu lugar, promoveram a não-estética, o ilógico, a autocontradição e o descartável.”¹⁰ Do mesmo modo, como parte do ideal dadaísta, que teve origem quase simultânea em Zurique e Nova York, eu busco utilizar do espaço privilegiado da arte, para pôr em suspenso o valor de exposição desses objetos e dos meios próprios de vinculá-los. Foi o caso do urinol ‘Fonte’, que Marcel Duchamp assina com o nome de R. Mutt, e data o objeto com o ano de 1917 (Figura 97). O nome inscrito no urinol se refere à firma de engenheiros sanitários. Duchamp “inscreveu essa peça em uma exposição organizada pela sociedade de Artistas independentes em Nova York”¹¹ em que foi recusada e só exposta atrás de uma tela. Esse é um exemplo de artista, que sabia muito bem que o ‘meio’ é também a mensagem. Em entrevista a Pierre Cabanne, quando perguntado se a atitude artística conta mais do que a obra de arte, Marcel Duchamp responde: “Sim. O Indivíduo, como tal, como cabeça, se você quiser, me interessa mais do que o que ele faz, porque notei que a maior parte dos artistas não faz mais do que se repetir.”¹² *A Fonte de R. Mutt* é arte na galeria e objeto utilitário no banheiro e enquanto uma peça deslocada do seu contexto de uso, ela se torna única. É o ‘gesto’, então, do artista - de deslocar uma coisa, de um lugar para outro - que faz do urinol uma obra como tal, e não o objeto em si mesmo.

Enquanto os objetos nas pranchas se assemelham em sua forma às colagens e fotomontagens dadaístas, o inventário, o coisário que eu acúmulo, a partir do lixo, tange os *ready-mades* - “objetos fabricados industrialmente com pouca ou nenhuma alteração”¹³ - expressão mais veemente da iconoclastia desse movimento. O mais emblemático desses objetos é a *Fonte* de Marcel Duchamp. “O dadaísmo europeu questionava o propósito da arte e seu valor cultural; Duchamp questionava o que consistia a obra de arte e - em uma sociedade materialista - atacava as noções de valor

8. MCGINITY, Larry. *Dadaísmo*. In: FARTHING, Stephen (ed. geral). (2010). *Tudo sobre arte*, 2011. p. 411.

9. *Ibid.* p. 410.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.* p. 411.

12. CABANNE, Pierre. (1967). *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido*, 2015. p. 166.

13. MCGINITY, Larry. *Dadaísmo*. In: FARTHING, Stephen. (2010). *Tudo sobre arte*, 2011. p. 411.

material.”¹⁴ Quando indagado, do ponto em que começou a escolher um objeto, que foi produzido em série, um *ready-made*, para uma obra de caráter artístico, Duchamp diz:

Note bem, não queria fazer uma obra de arte. A palavra *ready-made* só apareceu em 1915, quando fui aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, o garfo invertido, não havia qualquer ideia de *ready-made* ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração, não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição. Não, nada disso...¹⁵

Duchamp repete inúmeras vezes (não sabemos se, por pura ironia ou se para reafirmar sua postura anti-sistêmica) em relação ao seu trabalho como artista, de ‘que era divertido’, e de que grande parte do que fazia não provinha de nenhuma ‘vontade específica’ e coisas desse gênero.¹⁶ Nisso, ele tanto se opõe aos modos de produção artísticas que vigoravam no seu tempo - provenientes do academicismo clássico, como ao mesmo tempo, reafirma as instâncias de poder que ele mesmo criticava, porque sem o aparato desses espaços e meios artísticos consolidados, nos quais ele vinculava suas experimentações, nada do que ele fez teria a repercussão que teve, sobretudo nos Estados Unidos. Nesse aspecto meu trabalho se difere radicalmente do dele: embora nos interessamos pelo ‘acaso’, enquanto operador da obra de arte como tal, há em mim uma clara identificação com tudo aquilo que recolho, e uma busca incessante (embora com resultados muito provisórios) de fazer emergir questões sobre o uso, conotações de valor e descarte dessas coisas. Mas, no ponto que toca a genialidade do criador e a artificialidade dos meios que conferem seu status como tal; concordamos em pleno gosto:

[...] eu tenho medo da palavra “criação”. No sentido social, ordinário, da palavra, é muito bonito, mas, no fundo, não acredito na função criativa do artista. Ele é um homem como qualquer outro. É sua ocupação fazer certas coisas, mas o homem de negócios também faz certas coisas, entende? Por outro lado, a palavra “arte” me interessa muito. Se ela vem do Sânscrito, como ouvi dizer, ela significa “fazer”. Antigamente, eles eram designados por uma palavra que eu prefiro: artesãos. Somos todos artesãos na vida civil, na vida militar, e na vida artística. Quando Rubens, ou qualquer outro, precisava de azul, ele falava à sua corporação que precisava de tantos gramas, e eles discutiam a questão de se poder dar 50 ou 60 gramas a eles, ou mais.

Na verdade, eram como artesãos como este que aparecem nos antigos contratos. A palavra “artista” foi inventada quando o pintor se transformou num personagem, primeiro na sociedade monárquica, e então na sociedade atual, onde é um homem de respeito. Ele não faz coisas para as pessoas; são as pessoas que escolhem as coisas no meio de sua produção. Em

14. IMCGINITY, Larry. *Dadaísmo*. In: FARTHING, Stephen. (2010). *Tudo sobre arte*, 2011. p. 411.

15. CABANNE, Pierre. (1967). *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido*, 2015. p. 79.

16. Ibid.

compensação, o artista é muito menos sujeito a concessões que antes, sob a monarquia.¹⁷

É justamente por serem frutos de um ‘fazer’ que todas as coisas assumem um caráter ‘quase artístico’ - o que torna aquilo que é tido como ‘arte’ menos suntuoso e confere, ao mesmo tempo, um valor de conotação maior para todo uma miríade de objetos que é vista como banal, como lixo. Aqui, vale trazer uma citação do livro de Margo Glantz, *E por olhar tudo nada via*: “[...] que Marcel Proust dissesse: A verdadeira viagem de descoberta não consiste em buscar novos caminhos, mas em ter novos olhos [...].”¹⁸ Fato, que faz do trabalho do artista, um trabalho de leitura do mundo, e dele, um observador que lê e anota, às vezes infere, desloca; mas em outras, apenas cita. Diante da proliferação de tantas coisas, eleição de umas e descarte de outras “o artifício atual, pelo menos tal qual aqui pensado, não prima por um exibicionismo técnico de quem poderia fazer qualquer coisa ou se servir de qualquer forma ou qualquer assunto indistintamente, mas existe de um modo a, diante da infundável multiplicidade, assumir a singularidade extrema eclodida no fazer,”¹⁹ que não se restringe a confeccionar a coisa desde o começo, mas um fazer que desloca o objeto de seu fim óbvio, que o reorganiza ou articula. Gosto muito da citação que Philippe-Alain Michaud se utiliza para descrever o Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, a partir de uma colocação do cineasta Jean-Luc Godard, que me faz pensar sobre a relação do artista com suas criações e as imagens:

A imagem é uma criação pura do espírito.
 Não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes.
 Quanto mais distantes e exatas forem as relações de duas realidades aproximadas, mais forte será a imagem - mais força comotiva e realidade poética terá.
 Duas realidades que não têm nenhuma relação não podem se aproximar de maneira proveitosa. Não há criação de imagem.
 Duas realidades construídas não se aproximam. Opõem-se.
 Raras vezes se obtém uma força dessa oposição.
 Uma imagem não é forte por ser brutal ou fantasiosa, mas porque a associação das ideias é distante e exata.²⁰

É nessa aproximação de coisas aparentemente distantes, que se configura a relação entre arquivo e lixo. Se uma imagem se torna forte por aproximar coisas distantes e exatas, é aí que nasce meu interesse por tudo aquilo que foi descartado, que se tornou obsoleto, pois isso se opõe à ideia de ‘obra artística’, daquilo que possui

17. CABANNE, Pierre. (1967). *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido*, 2015. p. 24-25.

18. GLANTZ, Margo. (2018). *E por olhar tudo nada via*, 2021. p. 69.

19. VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, 2019. p. 69.

20. MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 303.

uma aura suficientemente significativa para ser protegida, preservada. Ambas coisas, lixo e arte - com relação ao espaço que ocupam nos arquivos - estão apartadas, mas com relação ao gesto, a energia, a força laboral empregadas em cada uma delas, elas se aproximam, se tocam. Outro ponto para ser pensado, para além do 'fazer', é a sua utilidade, que tanto arte, como lixo comungam na forma de valor expositivo, ou seja, para usarmos um termo da filosofia kantiana - servem ao nosso interesse desinteressado, pois tais coisas são destituídas de sua função para servirem à contemplação,²¹ como é o caso do urinol que passa de utilitário nos banheiros a uma obra de arte, ou do lixo que se recolhe por falta de utilidade e que elevo como objeto artístico, justamente por me identificar com tais coisas.

O artista, assim, não é um ser que é por natureza 'supersensível', capaz de ver e atribuir sentido a todos esses objetos obsoletos; ele se torna. A sensibilidade, no meu modo de entender, não é algo que alguém tem e o outro não tem; 'sensibilidade' é um exercício. Ela é proveniente de um olhar, de uma empiria delicada, como é a que, Benjamin observa em Goethe - esse que desenhava, colecionava objetos e escrevia poemas, literatura - e falava dessa observação que é isenta de preconceitos, de caráter terno, que se identifica intimamente com cada coisa em seus detalhes e por isso mesmo, se torna audaciosa.²² Esse ser supersensível é presentificado na ficção de Thomas Pynchon, *O leilão do lote 49*²³ pelo personagem Mucho, que vive em um futuro em que as informações que circulam, são como as do nosso tempo - mediadas pelas instâncias de poder. O personagem precisava acreditar em tudo que fazia, seu trabalho não poderia ser apenas uma fonte de renda, mas um alívio para sua existência. Desse modo, ele buscava um sentido maior em tudo que fazia. Como vendedor de carros, ele conseguia ver no seu trabalho, algo que toca no meu trabalho como artista, no absurdo que consiste a troca do 'velho' pelo 'novo':

[...] pelo menos havia acreditado nos carros. Talvez demais: mas como não acreditar, vendo gente mais pobre do que ele - pretos, mexicanos, mulatos, um desfile que durava sete dias por semana - trazer os carros mais horrorosos para dar de entrada na troca: extensões metálicas e motorizadas deles próprios, de suas famílias e do que deviam ser todas as suas vidas, tão despidos diante de um estranho como ele [Mucho] que iria examiná-los, o chassi empenado, a ferrugem por baixo da lataria, o para-lama repintado numa cor diferente o bastante do original para deprimir o valor do carro, se não o próprio Mucho; com o interior cheirando irremediavelmente a crianças, bebida barata, duas e até três gerações de fumantes, ou apenas a pó; quando os carros eram varridos, via-se o verdadeiro resíduo daquelas vidas, e era impossível dizer o que tinha de fato jogado fora (se tão pouco chegava às mãos daquela gente, ele imaginava que por simples medo deveriam-se

21. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. 2016. p. 99.

22. BENJAMIN, Walter. (1931). *Pequena história da fotografia*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol. 1. p. 110.

23. PYNCHON, Thomas. (1966). *O leilão do lote 49: romance*, 1993

apegar-se a quase tudo) e o que simplesmente (talvez tragicamente) tinha sido percebido: cupons prometendo descontos de cinco e dez centavos, bônus para compras em supermercados, volantes cor-de-rosa anunciando liquidações, tocos de cigarro, pentes banguelas, anúncios de emprego, páginas amarelas arrancadas de catálogos telefônicos, trapos de roupa de baixo ou vestidos de que tão velhos tinham virado antiguidades, usados para limpar o bafo do motorista no para-brisas e deixá-lo ver o que quer que fosse, um filme, uma mulher ou um carro cobijados, um policial capaz de mandá-lo encostar só para não perder a prática, tudo aquilo recoberto uniformemente, como uma salada de desespero, de um molho pardacento de cinzas de cigarro, fumaça do escapamento condensada, poeira, dejetos humanos - ele ficava enjoado de ver, mas não tinha como evitar. Se ao menos se tratasse de um ferro-velho, talvez tivesse enfrentado a coisa, feito carreira: a violência refletida nas ferragens retorcidas teria sido suficientemente infrequente, suficientemente distante dele para tornar-se miraculosa, como cada morte, até o momento da nossa, é miraculosa. Mas os infundáveis rituais da troca de carros usados, semana após semana, nunca chegavam ao nível da violência ou do sangue, e por isso eram plausíveis demais para o incompreensível Mucho os suportasse por muito tempo. Mesmo se o contato com a inescapável praga cinzenta tivesse de algum modo conseguido imunizá-lo, ainda assim eles jamais poderia aceitar a maneira pela qual cada proprietário, cada sombra, se apresentava pela versão amassada e estropiada de si próprio pela projeção automotriz, igualmente sem futuro, da vida de outrem. Como se fosse a coisa mais normal. Para Mucho, era horrível. Um convolumento e interminável incesto.²⁴

24. PYNCHON, Thomas. (1966). *O leilão do lote 49: romance*, 1993. p. 9-10.

VANITAS

A técnica do *ready-made*, ou seja “o gesto de fazer de um conteúdo original uma outra coisa, mas não por meio de uma nova invenção, e sim pela reproposição ou reenquadramento pela seleção, edição e recontextualização”¹ em que aparecem a “apropriação, a cópia e o deslocamento como métodos”,² produzem as obras dos artistas, é avaliada por alguns críticos de arte - como é o caso de Peter Bürger, “como a operação mais marcante e influente de todo o século XX.”³ De fato, no que concerne a composição de “obras a partir de fragmentos não submetidos ao resultado de um todo orgânico, ou que opera uma recusa do espaço pictórico como um continuum”,⁴ reconheço o passo que os artistas do início do século XX dão. Mas, no que concerne o questionamento da arte de vanguarda ao próprio sistema da arte, ao atacar a “sua noção fundamental, a de obra - como criação única e individual, irreproduzível, uma noção que se herda do Renascimento,”⁵ graças aos escritos warburgianos, hoje sabemos que de que modo os artistas e as classes abastadas que os financiavam se apropriaram - não somente de referenciais presentes na poesia épica, nos sarcófagos, moedas e representações dos povos da Antiguidade, que o precederam na representação pictórica das imagens - mas, também, recriaram um passado mítico, a fim de se associarem arbitrariamente a ele.⁶ Então, essa operação de ‘apropriação’ - revisitamento, reelaboração do passado - não parece ser algo tão recente como julgamos.

Aleida Assmann relata, que na “relação entre arte e lixo,”⁷ o salto da produção industrial é sempre redefinido. Eu acrescento aqui, também, a redefinição dos objetos como sendo artísticos, ou não. Em uma carta, Van Gogh escreve em 1833 a Anton van Rappard, o relato de sua estada no local para onde os lixeiros levavam o lixo. Ele descreve sua admiração e reconhecimento por tais objetos e que poderia pegar muitos deles para a observação como modelos para pintura. Cita como exemplos, “luminárias de rua quebradas, consumidas pela ferrugem, tortas, que como numa fábula de Andersen esses objetos fora de uso seriam como verdadeiros paraísos para os artistas apesar da aparência desconcertante de seu aspecto.”⁸ Em outro escrito,

1. VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. 2019, p. 19.

2. Ibid.

3. Ibid. p. 20.

4. Ibid.

5. Ibid.

6. WARBURG, Aby. (1893). *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento Italiano*. In: WARBURG, Aby. (1932). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, 2013. p. 3-87. Texto também publicado em: WARBURG, Aby. *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: Uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano*. In: WARBURG, Aby. (2010). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços, conferências*, 2015. p. 27-86.

7. ASSMANN, Aleida. (2006). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011. p. 417.

8. Ibid. p. 418.

o pintor se questiona por qual razão “passagens velhas de ônibus, tocos de lenha trazidos pela maré, números de guarda-volumes, arames e pedaços de rodas, botões e quinquilharias velhas guardadas nos sótãos e nos montes de lixo” não poderiam se tornar tão necessários para a pintura quanto as tintas feitas em fábricas.⁹ Também, com esse mesmo interesse, os objetos que recolho se tornam tanto materiais de inspiração para desenhos, pinturas, etc., como eles mesmos objetos expositivos. Mas ao contrário dos *ready-mades* de Duchamp, que chocam justamente por ocuparem um lugar nos arquivos de museus, exposições e grandes coleções, eu busco explorar outros espaços representativos - como o acadêmico - que, por meio desse ensaio, meu intuito é realizar um trabalho de resgate dessas coisas, que ficaram para trás.

No que toca o uso dos objetos como tema do que é representado nas imagens, para além de suas características pictóricas e temáticas, vale destacar a seguinte pintura (Figura 103) em que cada objeto funciona como um dispositivo para uma mensagem reconciliadora entre protestantes e católicos. O embaixador francês em Londres, Jean de Dinteville, à esquerda na figura, foi quem encomendou o quadro para pendurá-lo em seu castelo perto de Troyes. O outro é Georges de Selve, Bispo eleito de Lavau na França, que na ocasião também estava em Londres. A razão do encontro ainda é subjacente, mas, é interessante ressaltar que esses homens são retratados ao lado de instrumentos, tanto de ordem científica como musicais, que indicam e revelam o conhecimento e a cultura deles. Hans Holbein - o artista a quem é atribuído o quadro - representa um crânio distorcido observado em primeiro plano que é ajustado conforme a perspectiva do olhar do observador, trata-se de uma anamorfose.¹⁰ Se o quadro for visto de lado e cerca de dois metros à direita, com os olhos na altura do olhar dos embaixadores a figura é corrigida, fato que imprime a expressão do artista, além da pura representação de objetos e pessoas. O significado do crânio na imagem ainda é desconhecido mas, o que se sabe é que ele está intimamente ligado à ideia de morte. Esse elemento era incluído com frequência em *vanitas*, ou seja, imagens que eram alegorias moralizantes a fim de enfatizar as vaidades da vida humana, o caráter transitório da posse e das realizações terrenas com base nas doutrinas católicas da época. O minúsculo crucifixo no canto superior esquerdo, quase totalmente escondido pela exuberante cortina verde de brocado é um lembrete do sacrifício de Cristo. Especula-se a ideia de que ele esteja ali como um sinal de passagem para a morte apesar de todas as riquezas representadas. A imagem dos *Embaixadores* traz elementos de ruptura com a total hegemonia dos dogmas do catolicismo. O globo terrestre da imagem é uma clara menção aos saberes

9. ASSMANN, Aleida. (2006). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011. p. 418.

10. A anamorfose é uma forma extrema de representar a perspectiva. A técnica foi descrita a primeira vez nos cadernos de Da Vinci e pode - no contexto da imagem da figura aqui trazida - indicar um distintivo de poder do próprio artista através de seu conhecimento técnico.

científicos a respeito da ideia de Mundo que se desenvolvia a partir daquele momento e a exploração das terras com as recentes chegadas dos europeus. O alaúde e o livro de hinos, também presentes na imagem, indicam que esse painel foi produzido no período da Reforma e faz referência aos conflitos religiosos que se estabeleciam. “O alaúde (*lute* no original) é um trocadilho com o nome de Martinho Lutero, o arquiteto da Reforma.”¹¹ Uma das cordas desse instrumento está quebrada, o que pode estar relacionado ao tensionamento e à discórdia religiosa que se estabelecia. Próximo ao alaúde vê-se outra referência à doutrina luterana: um livro aberto com hinos latinos traduzidos para o alemão. Lutero foi o responsável pelas traduções dos textos em latim. De acordo com Cumming,¹² as páginas trazem as temáticas do *Espírito Santo* e dos *Dez Mandamentos*, essas doutrinas seriam aceitáveis entre todos os cristãos e poderia manifestar uma defesa da reforma que os protestantes reivindicavam, mas sem a divisão da Igreja romana. Podemos, ainda nessa imagem, estabelecer um diálogo das relações de poder em Foucault¹³ e *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* de Max Weber,¹⁴ em que notamos um entrelaçamento das práticas mercantilistas e produtoras dessa classe que emergia com as doutrinas protestantes. Nessa imbricação, os protestantes viam analogias entre si mesmos e os israelitas do *Antigo Testamento*, assim como a burguesia florentina com os povos da antiguidade clássica no Renascimento de acordo com os escritos de Aby Warburg.¹⁵ Seriam esses, também ‘um povo eleito’ e que se agissem de acordo com os preceitos bíblicos encontrariam prosperidade, o que sugere uma burguesia que se fazia valer de uma religião que viesse ao encontro de suas práticas lucrativas. Essa ruptura serviu de âncora para a adoção do saber científico que se desenvolvia com o avanço das técnicas agrícolas e o surgimento das ciências modernas. Saberes esses extremamente úteis para a manutenção do poder econômico de uma nova classe social que emergia, situada entre a servidão e a nobreza, e que necessitava da construção social e histórica da sua imagem. Assim, os objetos representados nas imagens aparecem como possíveis símbolos de um código social emergente.

Enquanto a simbologia católica fez uso do paganismo antigo de uma forma claramente deliberada com apropriações dos referenciais antigos, na cultura protestante, as imagens foram ‘veladas’ - como é o caso dos quadros de natureza morta - pelos detalhes e pelas formas de representação ancoradas no cientificismo. O contato direto com os textos bíblicos e as descobertas ópticas deram fomento

11. ZACZEK, Iain. *Os embaixadores 1533*. In: FARTHING, Stephen. (2010). *Tudo sobre arte*, 2011. p. 191.

12. CUMMING, Robert. *Arte em detalhes*, 2010. p. 39.

13. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, 1979.

14. WEBER, Marx. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, 1987.

15. WARBURG, Aby. (1932). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, 2013.

aos quadros alegóricos, sobretudo os de origem holandesa, juntamente às técnicas de pintura altamente sofisticadas propiciadas pela secagem lenta das tintas a à base de óleo - o que permitia contínuos retoques - já há alguns séculos presentes, principalmente no norte europeu. Nessa região, aliado ao pensamento da Reforma, houve um florescimento de uma classe banqueira, uma burguesia financeira que com suas práticas mercantilistas, se desenvolveu econômico e cientificamente devido, principalmente à chegada e exploração dos europeus nas terras da América e o comércio marítimo com o hemisfério oriental do globo. De acordo com Robert Cuming,¹⁶ os quadros de natureza-morta foram considerados um 'tema menor', pois embora muitas obras consideradas como 'grandes' dentro das narrativas da história da arte pudessem conter primorosos detalhes das coisas, uma pintura com apenas objetos inanimados não era considerada suficiente para a expressão dos objetivos ideais da 'Grande Arte'. Os pintores do norte da Europa, gostavam desses detalhes para expressarem sua destreza técnica, e os holandeses foram os primeiros a estabelecer uma tradição de quadros com esses temas:

Durante o século XVII, foram produzidas mais de cinco milhões de pinturas nos Países Baixos. Elas foram encomendadas por uma classe média emergente e próspera, que substituiu o mecenato da Igreja e da nobreza. Esses novos mecenas tinham gostos diferentes, o que levou a uma exploração de novos temas e à criação de novos meios de produção. Naturezas-mortas, retratos, paisagens e cenas domésticas ganharam importância em detrimento das tradicionais imagens de cenas sacras e narrativas bíblicas históricas.¹⁷

O que não podemos perder de vista com relação ao meu trabalho de coletar objetos e, que podemos observar na pintura de Hans Holbein e as pinturas holandesas do século XVII é a 'escolha' do que representar na imagem (no meu caso, de coletar, arquivar os objetos) não é algo aleatório, embora eu encontre à sorte do acaso os itens do inventário - há uma identificação. Em duas mesas - uma mais alta ao fundo e uma mais baixa à frente, formando dois planos de objetos - é o local onde a maioria dos artefatos, que identifiquei no quadro *Os Embaixadores* estão dispostos. Mesa: esse lugar privilegiado, em que podemos dispor e organizar as coisas a fim de se tornarem passíveis de uma análise comparativa. Antes de tornarem-se pranchas numeradas de um Atlas, muito provavelmente, era assim que Warburg e seus assistentes também reuniam os temas dos quadros: dispondo-os sobre a superfície de uma mesa. Se eu tivesse que responder, em que local meu trabalho como artista acontece, eu responderia: 'em uma mesa'. É sobre essas estruturas, que os cultos antigos muitas vezes se davam, é nelas que nossos hábitos e costumes se desenrolam, sobre elas, que Platão

16. CUMMING, Robert. *Arte em detalhes*, 2010. p. 53.

17. BRAINE, Aiki. *Idade de ouro holandesa*. In: FARTHING, Stephen (ed. geral). (2010). *Tudo sobre arte*, 2011. p. 222.

em seus diálogos, reúne diferentes perspectivas sobre um assunto, personificados nas pessoas convidadas para sentar à mesa. E é sobre elas, que uma série de objetos representados em pinturas consideradas como ‘tema menor’, que tiveram um lugar negligenciado nos livros mais tradicionais de História da Arte - as pinturas de gênero, ou de natureza-morta - se revelam aos nossos olhos. A ‘mesa’ pode ser desse modo, o local mais evidente para a experimentação, é nela que as coisas podem ocupar um lugar, mesmo que provisório de contemplação. E é sobre elas, que eu também me ponho a recriar - a partir daquilo que recolho - minhas próprias vanitas (Figuras 107-115). Nelas, meu referencial criativo não são as instalações de arte contemporâneas - repletas de objetos dispostos pelo espaço dos museus e galerias, mas sim, as cenas, em que os artistas, sobretudo holandeses do século XVII compunham em seus locais de trabalho, a fim de propiciar uma empiria tão delicada, ao ponto de não deixar passar nem os menores detalhes de cada objeto retratado (Figura 105). A natureza-morta (nada mais elucidativo para descrever meu inventário) constitui-se em um:

[...] gênero que surgiu durante a idade de ouro holandesa, e muitas das composições aparentemente óbvias expressam mensagens complexas. Pela primeira vez na história, objetos de luxo, flores, comidas, utensílios de cozinha se tornaram o tema principal na pintura. Dispostos sobre toalhas de mesa, geralmente em tamanho natural e contra um fundo plano, os objetos eram escolhidos por seu significado simbólico e também pelas diferentes texturas e superfícies. Uma categoria da natureza morta conhecida como vanitas mostrava objetos como ampulhetas, crânios e velas derretidas - símbolos que lembram o espectador que, embora a vida possa estar repleta de riquezas, a morte é inevitável.¹⁸

“*Vaidade das vaidades, disse o pregador, tudo é vaidade*” (Ecles. 1:2). Essa pintura de Steenwyck (Figura 106) é um belo exemplo de natureza morta conhecida como vanitas, vaidades da vida humana [*Vanitas Stilleben*]. Ela está cheia de referências à morte e ao vazio da vida, e quanto mais se analisa, mais ela parece um sermão visual baseado nos ensinamentos do livro *Eclesiastes*, do *Velho Testamento*. A palavra ‘*vanitas*’ se relaciona a ‘*vaidade*’, mais no sentido de algo sem valor que no moderno de arrogância. As naturezas-mortas eram muito admiradas e colecionadas nos países baixos no século XVII, como as pinturas de gênero e paisagens. Este quadro, realmente abarca muitos aspectos da sociedade holandesa de então. Os holandeses eram religiosos e tinham elevados padrões morais baseados na ética do trabalho dos calvinistas, eles estavam na vanguarda dos avanços científicos, com um interesse especial em óptica e no uso de lentes e microscópios para a observação precisa do mundo natural. Tinham além disso uma paixão por colecionar obras de

18. BRAINE, Aiki. *Idade de ouro holandesa*. In: FARTHING, Stephen (ed. geral). (2010). *Tudo sobre arte*, 2011. p. 224-225.

arte e objetos curiosos. Um raio de luz foi cuidadosamente posicionado de modo a contrabalancear a pilha de objetos na direita e destacar o elemento central - o crânio humano - principal lembrete da mortalidade em contraste com a luz, um símbolo cristão do eterno e do divino. A concha à esquerda era um item de colecionador, e simbolizava a riqueza terrena no século XVII e devia ser um item bem raro e valioso. Mas as riquezas também são vãs, como reforça a passagem bíblica: “*Como veio do ventre da mãe, assim deve voltar; nu [...] e terá trabalhado inutilmente*” (Ecles. 1:2). A concha se encontra vazia, e mais que um sinal de exotismo ou riqueza, também é um lembrete direto da mortalidade humana, e não se pode possuí-la mais do que a forma interior de vida, que um dia habitou nela. O cronômetro era um relógio em miniatura não muito exato nessa época, mas ainda assim, era um objeto valorizado, é também um lembrete de que o tempo na Terra é limitado. A espada japonesa é um símbolo do poder terreno, e indica que nem a força das armas pode vencer a morte. A flauta e a charamela apagada na direita do quadro, eram símbolos fálicos e representavam os prazeres sensuais e eróticos da vida que a morte também leva. Por fim, e principalmente, a fatuidade do conhecimento: os livros simbolizavam a aquisição de conhecimento e cultura, uma das características que desde o Iluminismo distinguiam a existência humana. Mas mesmo aí e talvez de forma preocupante, há o perigo da vaidade. Mais do que o papel moralizante velado simbolicamente nas imagens do norte europeu predominantemente protestante, as alegorias traziam a possibilidade de muitas leituras de significados, sobretudo com relação à morte, a efemeridade da vida, na efemeridade das coisas.

Essa relação entre alegoria e morte, tangencia o conceito que Walter Benjamin desenvolve a partir de sua investigação sobre a *Origem do drama Barroco alemão*¹⁹ em que a “morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constituí também seu princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida”,²⁰ desse modo, creio que seja desse ponto, que parte o princípio da atribuição alegórica às pinturas de natureza-morta holandesas. De acordo com Benjamin é nisso que “consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio.”²¹ “Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.”²² Nesse texto, Benjamin rejeita a ideia de que a alegoria é uma arte meramente ilustrativa, e na referida obra, ele tenta fazer emergir

19. BENJAMIN, Walter. (1963). *Origem do drama barroco alemão*, 1984.

20. ROUANET, Sérgio Paulo. *Apresentação*. In: BENJAMIN, Walter. (1963). *Origem do drama barroco alemão*, 1984. p. 40.

21. Ibid. p. 188.

22. Ibid. p. 37

todos os equívocos que possam surgir a partir dessa concepção errônea, justamente porque:

[...] no século XVII, como procura mostrar o autor, a religião havia perdido o poder vinculante devido à fratura protestante e às guerras de religião. Os símbolos religiosos significam coisas diferentes para cada uma das partes em conflito, não havia mais totalidade que eles pudessem organizar nem à qual eles pudessem se referir. De acordo com Benjamin, o drama barroco em geral procura escapar dessa armadilha por meio de uma outra forma de representação, a alegoria. Enquanto o símbolo tem uma referência única, possível pela unidade do mundo, no caso o religioso, a alegoria multiplica suas referências, de modo que “cada pessoa, cada coisa, cada relação podia significar qualquer outra.”²³

A respeito do caráter moralizante nas alegorias, podemos pensar que, no seu Livro III da *República*, Platão decide expulsar o poeta de sua cidade ideal²⁴ - em que não caberia aos membros de sua ‘cidade’ ser ao mesmo tempo, um bom cidadão e um ‘bom imitador de muitas coisas’, na sua visão sobre os poetas. Mesmo que Fichte²⁵ coloque o artista e o filósofo dotados de uma mesma imaginação produtiva, os meios, em termos práticos, mantiveram-se claramente distinguidos. De acordo com os escritos benjaminianos, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado nas alegorias: “A dialética da convenção e expressão é o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo. Pois a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonistas.”²⁶ No que se refere aos conteúdos da moral nas imagens produzidas na Holanda predominantemente protestante do século XVII, parece que esse afastamento do simbolismo religioso, obteve um resultado reverso: mesmo com a instituição de uma postura tipicamente iconoclasta, presentes nas doutrinas protestantes e com o advento das ciências modernas, em que vigorava o primado da representação lógica e racionalizante, o que notamos nas alegorias produzidas nesse período, tanto no formato de gravuras como em pinturas é substancialmente a proliferação de outras formas discursivas.²⁷ Esse fato ocorre porque as imagens, talvez carreguem quase sempre em si mesmas, essa impossibilidade, esse não controle do sentido. Nas *vanitas* que eu mesmo crio, há uma tentativa clara de combinar formas e cores dos objetos, alternar espaços vazios

23. GRESPAN, Jorge. *Fetichismo e alegoria*. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*, 2015. p. 55.

24. PLATÃO. Livro III de A República. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*, 2012. p. 13-28.

25. FICHTE, Johann Gottlieb. *Sobre o Espírito e a Letra na Filosofia*, 2014. p.187 e 191.

26. BENJAMIN, Walter. (1963). *Origem do drama barroco alemão*, 1984. p. 197.

27. Ver: WARBURG, Aby (1920). *A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero*. In: WARBURG, Aby. (1932). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, 2013. p. 515-621.

e preenchidos, mas cabe ao espectador e somente a ele, inferir o que quiser delas, e não eu, que sou apenas um errante que arquiva objetos e os toma como preciosos, como pérolas, na identificação, com esse lugar do que resta, do que ficou para trás diante dos sofrimentos e intempestividades da vida. Portanto, o que podemos inferir dessas imagens - para além do significado do que está representado nelas - é que a apropriação de algo 'já-sido', um *ready-made* (atentos para o verbo 'made', pois seu correspondente em língua portuguesa, a partir da inglesa, é 'feito') no gesto de dispor as coisas feitas pelas mãos humanas, mas sobretudo, que a organização dessas coisas, seja pelo espaço expositivo, mesa, ou prancha de um atlas, etc., não é um fenômeno aparentemente recente, mas uma fórmula de pathos, que permanece em nós e se perpetua no tempo na forma de uma sobrevivência, no modo de produção dos trabalhos dos artistas. Na relação do inventário imaginado presente nesse trabalho com as vanitas em suas alegorias: se essas nos alertam da perenidade da vida, do perigo das vaidades humanas - pois, tudo passa - aquele é um alerta sobre a efemeridade das coisas, de sua veloz obsolescência, que se não estivermos atentos sobre o perigo da produção e do consumo desenfreado do 'novo' - o que faz do que está pronto, algo descartável; nós é quem abreviaremos, não a vida dos objetos, mas a do planeta e conseqüentemente, as nossas.

O ERRANTE

O objeto mais estimado do meu inventário é uma pedra, um fragmento de minério de ferro (Figura 116). Me recordo claramente do dia em que ele foi recolhido. Ainda morava com meus pais e havia retornado para Belo Horizonte - a cidade da qual me retirei. Mesmo que temporariamente, eu voltei para o lugar onde construí meus afetos, em que fui acolhido. Na ocasião, do achado do minério de ferro, estava com uma amiga, num dia de domingo à tarde, o sol estava para se pôr na Serra do Rola Moça - um dos conjuntos de penhascos que formam, o que na paisagem de toda cidade e região metropolitana chamamos de 'Serra do Curral'. Pedra, esse objeto que me fascina desde a infância pois, minhas coleções mais extensas e antigas, sempre foram dedicadas a elas. A Serra do Curral está literalmente sendo 'moída' em decorrência da contínua exploração de minério de ferro na região.¹ Talvez, daqui alguns anos, o que teremos dessas montanhas serão apenas registros fotográficos, fragmentos, assim como em muitas cidades da região, como é o caso de Itabira, também no estado de Minas Gerais, no Brasil, em que a paisagem e o clima foram radicalmente transformados pela exploração de minérios. Essa relação com a paisagem de Belo Horizonte, uma cidade cercada por montanhas, me ajudou a identificar em um pedaço de plástico (Figura 117), proveniente de alguma embalagem de material de construção, a referida Serra do Curral. Embalagem essa, que na pressa de ser aberta, talvez com as próprias mãos do trabalhador, a tinta da embalagem foi estendida pela força empregada no rasgo, fazendo com que surgissem planos representativos, um mais próximo do olhar do espectador outro distante, assim como nas pinturas e desenhos de paisagens. É curiosa essa aproximação, pois é no resto que embala o insumo que foi usado para construir uma edificação feita pela técnica humana, que eu identifico a grande 'edificação da natureza', que cerca a região metropolitana da capital do Estado de Minas Gerais.

Esse fragmento de minério (Figura 116) é um aviso da iminência de uma catástrofe que continuará se repetindo, pois a exploração de minério produz rejeitos, que são dispostos novamente na paisagem em barragens, essas que por sua vez, estão sujeitas ao rompimento. Benjamin na tese de número 6, em *Sobre o conceito da história* diz: "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como ele foi'. Significa apropriar-se de uma recordação como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem no passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento

1. Para mais informações a respeito da exploração de minério na Região da cidade de Belo Horizonte, ver: <http://www.revista.universo.edu.br/index.php?journal=3universobelohorizonte3&page=article&op=view&path%5B%5D=4236>. Acesso em: 13 Jun. 2023.
<http://www.revista.universo.edu.br/index.php?journal=3universobelohorizonte3&page=article&op=view&path%5B%5D=4236>. Acesso em: 13 Jun. de 2023.

do perigo.”² A lama e os dejetos da exploração podem soterrar casas, vegetações, cidades inteiras - fato que já tem ocorrido. Há alguns anos atrás, tive a oportunidade de conversar com um grupo de mulheres, que foram vítimas desses desastres e perderam grandes elos afetivos, presentificados tanto pelo local onde moravam, quanto pelos objetos que ficaram para trás. Logo, perguntei a elas: “se tivessem a oportunidade de poder escavar a lama e acessar novamente suas casas, o que resgatariam?” A resposta foi quase unânime: “As fotos de família, e nossas plantas.” Na simplicidade daquelas mulheres, arrasadas pela dor da perda, o passado de suas famílias, materializado pelas imagens das fotografias, e os pequenos pedaços de natureza nos vasos de planta - cultivados por elas, e que muito provável tivessem sido oriundos de mudas doadas por algum ente querido - que surgia o desejo de ‘resgatar’. No meu trabalho como artista é a técnica fotográfica, assim como nos retratos de família, que desloca esses objetos de seu lugar comum, que lhes confere uma perenidade e é através delas que eu realizo “um processo de elaboração do trauma histórico comparável a um luto coletivo”,³ pois identifico no objeto descartado a mesma tentativa constante de apagamento, daquilo que pode simplesmente se perder, em nome de um interesse usurpador, como identificamos, em maior escala, ao longo da história da humanidade. Em suma, é a técnica da fotografia que tangencia, que confere aos objetos que eu recolho, um caráter artístico. É nessa operação de inventariar, de recolher e depois fotografar, que meu trabalho pretende se assemelhar à proposta de Walter Benjamin, para o que ele chama de “historiador materialista”, que combate o tempo vazio da historiografia burguesa e positivista⁴ - tempo linear, contado pelos instrumentos que nós mesmos criamos, tempo metrificado - “esse historiador capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e dar uma nova face às esperanças frustradas - de fundar um outro conceito de tempo, ‘tempo de agora’ (*Jetztzeit*)”⁵ pois calcado na esperança de um ‘futuro’ cada vez mais ‘próspero’ é que o presente é destituído dele mesmo, nos exemplos dessas vidas, dessas histórias que são ceifadas no tempo presente. Jeanne Marie Gagnebin completa, com relação a esse sujeito materialista, ‘como’ ele acessa o passado o passado, a partir do presente:

2. BENJAMIN, Walter. (1940). *Sobre o conceito da história*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol. 1. p. 243.

3. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin - “Esquecer o passado?”*. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel. (orgs.). *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*, 2015. p. 4.

4. BENJAMIN, Walter.(1940). *Sobre o conceito de história*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol. 1. p. 248-249.

5. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta*. In: Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol. 1. p. 8

O golpe de gênio de Proust está em não ter escrito “memórias”, mas, justamente, uma “busca”, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não reencontra o passado em si - que talvez fosse bastante insosso -, mas a presença do passado no presente e o presente que já estava lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. A tarefa do escritor não é, portanto, simplesmente lembrar os acontecimentos, mas subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora”.

Se relermos as teses “Sobre o conceito de História” à luz destas poucas observações, poderemos observar quanto o método do historiador “materialista”, de acordo com Benjamin, deve à estética proustiana. A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças a percepção de uma semelhança que os transforma a ambos: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos inscritas na linha do atual.⁶

Então, como eu - sujeito do presente, identifico no passado, esse lampejo que se assemelha com o ‘agora’, na iminência de uma tragédia, ou catástrofe? Como eu me aproprio de uma reminiscência tal como ela lampeja no instante de um perigo? Eu me identifico porque também sou marcado por dores, perdas e assim consigo construir uma afinidade eletiva por parte desse sofrimento, presentificada nos objetos. Assim como Benjamin se identificava com a pessoa de Baudelaire, em suas errâncias, na precariedade dos recursos financeiros, que fizeram ambos sujeitarem-se às mais diversas formas de ‘prostituição’ de seus trabalhos pois, ambos viam semelhanças entre si mesmos e o ‘trapeiro’, essa figura que surgia em grande número, pois no avanço da industrialização, os restos, rejeitos da produção ganhavam certo valor. Nas palavras de Walter Benjamin, os trapeiros: “Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira, situada na rua. O trapeiro fascinava a sua época. Encantados, os olhares dos primeiros investigadores do pauperismo nele se fixaram com a pergunta muda: ‘Onde seria alcançado o limite da miséria humana?’”⁷ Benjamin relata, que é nessa figura, que não pode ser incluída na boêmia, que desde o literato até o conspirador, se “podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo. Cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário.”⁸ Desse modo, o meu trabalho como artista é um trabalho de quem recolhe trapos, farrapos, na junta das sobras da produção humana e que, como elas, também se torna incompreendido, sem lugar. Por quase todo tempo de minha vida, vivi em quartos pequenos, muitas vezes escuros, amontoados de coisas e com a constante iminência de despejo,

6. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta*. In: Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol. 1. p. 15-16.

7. BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império - A Boêmia*. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, 1994. Obras escolhidas vol. 3. p. 15.

8. *Ibid.* p. 16.

por falta de recursos para poder pagar as despesas com a moradia. Era neles que instalava uma pequena mesa, e era ali o meu lugar de trabalho, meu ateliê. Essa precariedade - tanto espacial e em muitos momentos, também financeira - me forçou a experimentar o estilo de vida do *flâneur*, essa figura do século XIX, da qual Benjamin dedica uma pasta específica de suas *Passagens*⁹ - Pasta M - e outras muitas páginas de seus escritos. No entanto, meu ócio, minha vida na cidade não era por excesso de recursos necessários para sobreviver, mas justamente pela falta deles, e por esse motivo, perambulava pelas ruas, recolhia coisas, observava os transeuntes da cidade, me utilizava dos espaços públicos de estudo para ter acesso aos livros e à rede de Internet. Era nessa múltipla estrutura de registros, nesse “perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas das cidades grandes”¹⁰ que Benjamin trata, que eu conseguia ficar sozinho, assim como o poeta Baudelaire, que segundo Benjamin “amava a solidão, mas a queria na multidão.”¹¹

É nessa precariedade, na solidão e na incerteza do amanhã, justamente por ter sido privado, em grande parte de sua vida, do passado, que o personagem Austerlitz, cujo livro de W.G. Sebald¹² narra a história, que emerge a imagem mais potente desse sujeito que perambula pelas cidades - um *flâneur* perdido - vítima do holocausto, que no ímpeto de seus pais - de origem judaica, em preservarem sua vida, o colocam em um navio para ser criado longe do leste europeu, por uma família protestante na Inglaterra. O texto é escrito - assim como *Por olhar tudo nada via*, de Margo Glantz - em um único parágrafo, como se todas as coisas estivessem em uma mesma ordem de importância, organizadas de forma constelar, como as imagens no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Austerlitz se torna acadêmico, anda pelo mundo e no detalhe de todas as coisas, procura encontrar algo de seu passado, algo de si mesmo. Didi-Huberman, diz que o autor dessa história - W.G. Sebald inventa um tipo de forma literária, que apenas uma prática do atlas de imagens parece sustentar.¹³

O personagem principal é em si mesmo um colecionador de imagens, e são nos detalhes não percebidos da arquitetura, da paisagem, de sombras que se formam nas variações da luz, que ele encontra os motivos para os temas de suas fotografias. O texto suscita, em seu processo de leitura, além de figuras ilustrativas - impressas no livro -, imagens possíveis através das descrições e lembranças do personagem com muitos detalhes, dados históricos, descrições minuciosas. Tive a impressão que o autor, Sebald, não é apenas o escritor da história que se passa, mas ele mesmo é o principal escutador, um ouvinte, a segunda pessoa que sempre está a ouvir Austerlitz.

9. BENJAMIN, Walter. (1982). *Passagens*, 2009. p. 461-498.

10. BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império - O Flâneur*. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, 1994. Obras escolhidas vol. 3. p. 41.

11. *Ibid.* p. 43.

12. SEBALD, W. G. (2001). *Austerlitz*, 2008.

13. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, O gaio saber inquieto*, 2018. p. 301.

Mas, essa impressão, talvez possa trazer um duplo aceno: da escrita - como uma escrita de nós mesmos e na arte como uma forma de leitura possível de nossas vidas. Austerlitz é aquele que fala conosco, mas menos para nós, do que para si mesmo. É em pequenas pistas, em detalhes, em suma, nos restos da história, que o personagem vai em busca do seu passado, e nós, leitores, na mesma disposição, nos vemos impelidos a fazer o mesmo. No entanto, essa busca é muito subjetiva, particular, incompreendida aos olhos dos outros, sobretudo das pessoas mais próximas de nós, assim como o poeta de Hofmannsthal, que habita ‘sob a escada do tempo’:

Estranhamente, [o poeta] habita a morada do tempo, embaixo da escada, ali onde todos passam diante dele sem que ninguém lhe dê atenção. [...] É lá que ele mora, e ouve e vê sua mulher, seus irmãos e seus filhos subir e descer a escada, falando dele como de um desaparecido, talvez até de um morto, e chorando sua morte. Mas a ele se impõe não se deixar reconhecer, e ele permanece sem ser reconhecido embaixo da escada de sua própria casa.¹⁴

Nessa citação de Hofmannsthal - do poeta como alguém que vive debaixo da escada - o que podemos colocar em suspenso é uma dialética da não compreensão: tanto das pessoas próximas ao artista, que não sabem de fato o que ele faz, tanto desse, que vê a vida, o tempo passar por cima de sua cabeça, vivendo em uma dimensão onde ele não sabe ao certo o que é fantasia ou realidade, se o mundo é algo totalmente inventado por ele, ou se é, justamente por ter consciência desse domínio do absoluto ‘nada’, que ele vive na mais completa realidade. É por isso que eu arquivo lixo, vejo sentido e realidade no que é tido como inútil. As coisas se revelam para mim como inúteis porque servem e me servem porque são inúteis. Eu recolho lixo porque preciso desses dispositivos para me lembrar de uma realidade que eu não consigo apreender, ou será que a coisa se dá na disposição contrária: eu apreendi a realidade como tal, ao ponto de atribuir sentido ao que não tem? Nessa lógica da duplicidade em movimento, que caracteriza a própria dialética, as coisas são descartadas porque se tornam inúteis, se tornam excesso na forma do lixo, que se acumula, justamente porque são produzidas excessivamente. Novamente é a questão do ‘novo’ em substituição pelo ‘velho’, da luta para conter a deterioração das coisas, da vida, que reaparece.

Walter Benjamin em seu texto de 1924 - *Livros infantis antigos e esquecidos* - começa com a pergunta do porquê se colecionar alguma coisa e se alguém já teria feito essa pergunta ao colecionador para induzi-lo à auto reflexão e nesse sentido,

14. Hugo von Hofmannsthal, “Le poète et l’époque présente” [1906], *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, tradução para o francês de A. Kohn. Paris: Gallimard, 1992, p. 75-111. A conferência foi sucessivamente proferida em Munique, Frankfurt, Göttingen, Berlin e Viena. In: MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p. 301.

se fossem as respostas sinceras, apenas “os não iniciados poderiam crer que não existe aqui o que dissimular ou atenuar. Arrogância, solidão, amargura - esse é o lado noturno de muitos colecionadores cultos e bem-sucedidos. Toda paixão revela de vez em quando seus traços demoníacos”¹⁵ assim, como vejo aqueles colecionadores de carros importados, relógios luxuosos, sapatos, bolsas, etc., que acirram ainda mais, aquilo que eu busco denunciar: a produção e o consumo excessivos. Os objetos, que eu reúno, são raros porque foram descartados, o que coloca em xeque o valor de exposição e de consumo de todas as coisas, inclusive o das obras de arte. Mas, Benjamin diz que não existe essa prepotência em todos os colecionadores, e cita o credo de Karl Hobrecker, cuja grande coleção de livros infantis sensibilizou pela sua “personalidade cordial e refinada” e que esse tipo de acervo só pode ser apreciado “por quem se manteve fiel à alegria que experimentou quando criança”¹⁶ e sobre essa coleção, ainda podemos ler algo sobre a ‘fidelidade’ ao passado, que toca diretamente no meu inventário de objetos, para além do legado deixado pelas práticas da infância:

Essa fidelidade está na origem de sua biblioteca, e toda coleção, para prosperar, precisará de algo semelhante. Um livro, ou mesmo uma página, e até uma simples imagem num exemplar antiquado, talvez herdado da mãe ou da avó, podem ser o solo no qual esse impulso lançará suas primeiras e delicadas raízes. Pouco importa se a capa está solta, se faltam páginas ou se aqui e ali mãos inábeis amarrotaram as gravuras. A procura por belos exemplares tem sua legitimidade, mas, justamente nesse tipo de coleção, o pedante ficará perplexo. É uma boa coisa que a pátina depositada nas folhas por mãos infantis pouco asseadas mantenham à distância o esnobe.¹⁷

É o manuseio, a lembrança do passado, as marcas das mãos, que conferem o valor de cordialidade, de refinamento ao colecionador, que sabe identificar nessas coisas os elementos que configuram a singularidade de seus objetos. Benjamin escreve, que quando Hobrecker iniciou sua coleção “os velhos livros infantis eram usados como papel de rascunho. Ele foi o primeiro a oferecer-lhes um asilo, por algum tempo, contra as fábricas de papel” e não é por “pomba e dignidade profissional que esse primeiro arquivista dos livros infantis aparece em público. Ele não visa o reconhecimento pelo seu trabalho, mas à participação do leitor na beleza que ele revelou.”¹⁸ É nessa mesma medida, da conservação - ao menos provisória desses traços de beleza - que eu também busco reunir tais coisas, que identifico nos objetos, travando uma luta incessante contra a morte, tentando enganá-la, assim como o

15. BENJAMIN, Walter. (1924). *Apêndices - Livros infantis antigos e esquecidos*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2012. Obras escolhidas vol. 1. p. 254.

16. Ibid.

17. Ibid. p. 254-255.

18. Ibid. p. 255.

personagem Sísifo dos mitos gregos.¹⁹

Sísifo era visto pelo povo, como sinal da mais alta astúcia entre os mortais. Filho de Éolo - rei da ilha dos ventos, na qual aportou Ulisses, na Odisseia de Homero - ele foi fundador de Corinto, então chamada Éfira, que na tradição cristã era uma das comunidades mais rebeldes, para as quais Paulo, o apóstolo de Cristo, séculos mais tarde, escreveu. Conta-se que, certa vez, Sísifo teve seus rebanhos de animais roubados. Sísifo conseguiu achá-los graças ao nome que gravou no casco de cada um deles, distinguindo os rastros dos seus animais dos demais. Nessa aventura, do resgate dos rebanhos, ele chega a uma região às vésperas de um importante casamento, o de Anticléia - a futura mãe de Ulisses - e Laerte. Nessa noite, que antecede o enlace matrimonial, nosso personagem, Sísifo, se infiltra no quarto da noiva, Anticléia. Desse encontro nasce Ulisses - o viajante, herói, errante. Outro fato marcante e decisivo na trajetória de Sísifo foi, que ele se tornou testemunha ocular do rapto de Égina - filha do deus-rio, Ásopo - por Zeus. Desejando ter uma fonte em Corinto, sua Acrópole, Sísifo denuncia o caso para o pai da desaparecida. Ásopo então, o deus-rio insurge-se contra o chefe do Olimpo, Zeus. Assim, em uma das versões míticas da história de Sísifo, Zeus lhe envia Tânato, a Morte, mas com sua astúcia, ele consegue enganá-la e prender a senhora do destino humano. Conta-se que durante algum tempo não morreu mais ninguém. O reino dos mortos, de Hades, estava ficando despovoado, o que forçou a intervenção de Zeus em resgatar a Morte do exílio. Claro, a primeira vítima depois de todo o ocorrido foi Sísifo. Mais uma vez, Sísifo tenta escapar do destino, e antes de morrer ele pede à sua mulher que não lhe prestasse às honras fúnebres, e assim ela fez. Quando ele chega aos infernos sem o revestimento habitual do rito de passagem, isto é, sem seu corpo, Hades o pergunta o que havia se sucedido. Sísifo então, se queixa morosamente sobre o descuido e amargura de sua esposa, e com a muita súplica consegue então retornar à Terra, para poder se vingar dela. Fora do reino dos mortos, o personagem não se preocupa com o retorno prometido ao chefe das profundezas e vive normalmente, até avançada idade. Mas, um dia morreu e assim, os deuses do inferno com toda sua ira, castigaram-no, condenado-o a rolar até uma alta montanha uma enorme pedra, essa, por sua vez, malgrado sem chegar no topo, rolava para baixo, puxada pelo seu próprio peso. Sísifo é condenado a recomeçar a tarefa, e é e assim será por toda a eternidade. Ulisses - o navegante errante, que desbrava o mundo em busca de si mesmo - é filho desse ser, que tenta enganar a morte com sua astúcia, mas acaba condenado ao trabalho, em um tempo prefigurado na repetição infernal. Se na busca do trabalho artístico eu me identifico com Ulisses, o desbravador do desconhecido; num gesto de arquivar, na tarefa sem fim de Sísifo, que eu encontro o enlace perfeito do destino do artista com o arquivo.

19. . GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*, 1995. p. 278.

O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. “Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou, *tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona*. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, as imundices que, reanimadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade e prazer”. [...] [J 68, 4].

BENJAMIN, Walter. (1982). *Passagens*, 2009. p. 395.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas vezes nos aproximamos de algo até chegar, quase ao ponto da indistinção. Não sabemos se somos aquilo, ou se aquilo nos é. Indistinção vivificada na potência de toda uma vida não orgânica dos objetos. Esse trabalho é um sinal de como as experiências individuais interferem nos processos de constituição simbólicos e como o arquivo pode se tornar uma arqueologia de si mesmo. Nesse debruçar-se sobre nós mesmos - tarefa do arquivo - eu descobri, que o destino do poeta é um destino trágico, pois ele precisa contar com a dor para produzir. Por amar e sentir demais a vida eu me vejo em contato com a morte, com a incompreensibilidade dela. É na ânsia de amar a vida, que eu acabo sempre me esbarrando com o inevitável fim das coisas - por isso o desejo recorrente, que não se completa nunca, de deixar viver, de fazer com que exista por mais um pouco cada coisa, cada pessoa, história, memória. Assim eu me ponho a olhar para o chão, seja pela dor, mas também na tentativa de compreender essa força gravitacional que nos chama para o interior da terra, não para a morte, mas para o interior da vida, pois é na aniquilação do próprio tempo, voltando os olhos para aquilo que ficou para trás, que pareço encontrar refúgio, abrigo do ressonar dos ventos que sopram, os ventos do esquecimento. É perdendo tempo que se ganha tempo e aqui me valho de um adágio bíblico: quem perde sua vida irá encontrá-la no reino do céu; é preciso trazer ao menos um sopro desse reino celeste para aqui.

Os dados bibliográficos dos autores, Walter Benjamin e Aby Warburg aparecem, como mais fecundos para o meu pensar artístico do que, propriamente dito, suas teorias. É muito menos nas elucidações teóricas, que eu encontro aproximações entre o meu trabalho e os escritos de Warburg e Benjamin, e muito mais, nos relatos biográficos que se referem a eles, é na vida e na obra - como uma extensão da própria vida - que os dois me tocam. Nesses dois autores há uma busca pelo 'método' e a impossibilidade de separar as circunstâncias nas quais eles viveram de sua produção teórica (e no meu caso, também artística). Nessa busca, mais do que encontrar o significado para as coisas, sejam elas: as imagens ou sofrimentos, que eu coleciono - nesse grande arquivo de imagens aqui presente, é entender como tudo isso se relaciona, quais são as produções teóricas, textos de literatura, produções artísticas plásticas, circunstâncias do tempo presente; que os toca e que me tocam. Essa, talvez, seja a grande lição dos escritos benjaminianos, warburguianos e do Atlas *Mnemosyne*: poder elaborar perspectivas, estudos comparativos, na troca da linearidade pela simultaneidade, na troca da demonstração, pela sugestão.

Se as imagens nos tocam é porque elas nos afetam. O olhar nesse sentido, pode ser prolongado, e se torna sensação do corpo, do toque, não é mais visão. Assim se abre - como o caminho do cego ao desviar do obstáculo - a não-descrição, a

antecipação. As coisas, os objetos, as pessoas, que nos capturam na nossa trajetória, na paisagem - que é nada mais do que esse lugar dos sujeitos em trânsito - são, por si mesmos, os testemunhos mais fecundos das escolhas críticas do tempo em que vivemos. A terra não se abre para devolver o cadáver ao mundo dos vivos, quem revolve os sarcófagos, as tumbas e o passado - em busca de sobrevivências, somos nós: os poetas, artistas, na busca desse 'além'. Fazemos isso, porque vivemos ensimesmados, em tensões, na não-estabilidade, e é para lá: para a melancolia secreta do passado, que posicionamos as rédeas de nossos interesses. 'Resistir' para nós, é fazer lembrar, é não deixar esquecer. É na projeção do olhar para baixo, no olhar abissal é que se vê o mundo dos mortos e, por conseguinte, as pistas para se compreender o mundo dos vivos. É no inventariar, no juntar do 'resto', que eu encontro a mim mesmo, 'lembrar' é fazer viver algo para um suposto futuro, para que lá também, seja possível lembrar de nós.

Vaidades artísticas? *Vanitas*, vaidades humanas materializadas nas coleções de coisas, como um teatro orgiástico e sacramental ao mesmo tempo. Alegorias que nos convidam a remontar o passado através de nossos afetos e que me ajudam a localizar dentro da história das imagens, dentro da história da cultura, os limites da criação dos artistas. Benjamin tinha uma visão messiânica a respeito da arte e acreditava que o melhoramento do mundo, escatologicamente esperado, poderia então vir dela. Missão ou promessa? Assim, o arquivo em sua promessa messiânica, aparece como prática possível para salvar as coisas do esquecimento e também relegar o que fica fora deles, ao esquecimento. O arquivo não seria então, esse dispositivo de memória, uma máquina para lembrar? E não seria o messianismo a tarefa de todo arquivo? Arquivo: construção ficcional, imaginada. Por fim, a respeito do aparente supérfluo da prática do artista, do poeta e de sua tarefa, que muitas vezes não se vê compreendida e é esquecida no presente, meu alento se resume na seguinte frase de Marcel Duchamp: "A posteridade [também] é uma forma de espectador."¹

1. CABANNE, Pierre. (1967). *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido*, 2015. p. 32

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. (1936) *Theodor W, Adorno a Walter Benjamin*. In: SCHÖTTKER, Detlev. (2012). *Comentários sobre a obra de arte*, 2012. p. 136. p. 43-172. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ALLOA, Emmanuel. (2010). *Introdução: entre a transparência e opacidade - o que a imagem dá a pensar*. ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (coordenação), Fernando Fragoso, Alice Serra, Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 7-18.

ARGAN, Giulio Carlo. (1988). *A arte moderna: do Iluminismo ao século XX*. Tradução de Denise Bottmann, Frederico Carotti. Prefácio de Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSMANN, Aleida. (2006). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. (1960). *A poética do Devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. Revisão da tradução de Alain Marcel Mouzat, Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BELTING, Hans. *A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (coordenação), Fernando Fragoso, Alice Serra, Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 115-137.

BELTING, Hans. (2002). *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Tradução de Artur Morão. Edição, revisão e bibliografia de João Francisco Figueira, Vitor Silva. Lisboa: KKYM; EAUM. 2014.

BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 37-50.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-42.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

BENJAMIN, Walter. (1924). *Apêndices - Livros infantis antigos e esquecidos*. In:

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 254-262.

BENJAMIN, Walter. (1921). *A tarefa do tradutor*. In: BENJAMIN, Walter. (1915-1921). *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff e Ernani Chaves. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 101-119.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. Obras escolhidas vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 147-285.

BENJAMIN, Walter. (1982). *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Organização da edição brasileira de Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo. Posfácios de Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. (1931). *Pequena história da fotografia*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 97-115.

BENJAMIN, Walter, *Rua de mão única*. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. Obras escolhidas vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 9-71.

BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Obras escolhidas, vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 93-134.

BENJAMIN, Walter. (1916). *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 49-73.

BENJAMIN, Walter. (1963). *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império - A Boêmia*. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Obras escolhidas vol. 3, 1994. p. 9-29.

BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império - O Flâneur*. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Obras escolhidas vol. 3, 1994. p. 31-59.

BENJAMIN, Walter. (1940). *Sobre o conceito da história*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.

BRAINE, Aiki. *Idade de ouro holandesa*. In: FARTHING, Stephen (ed. geral). (2010). *Tudo sobre arte*. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. [et. al.]. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 222-225.

BREDEKAMP, Horst & DIERS, Michael. (1998). *Prefácio à edição de estudos, 1998*. In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. xvii-xxxvii.

BURCKHARDT, Jacob. (1990). *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Organização, tradução e apresentação de Cássio Fernandes. Prefácio e notas de Maurizio Ghelardi. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

CABANNE, Pierre. (1967). *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CUMMING, Robert. (2007). *Arte em detalhes*. Tradução de Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: 2010.

DERRIDA, Jacques. (1995). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Cascas*. Tradução de André Telles. Inclui entrevista do autor a Ilana Feldman. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013). *Falenas. Ensaios sobre a aparição 2*. Tradução de António Preto, Eduardo Britto, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral e Vanessa Brito. Coordenação, edição das notas, bibliografia e revisão de João Francisco Figueira e Vitor Silva. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2018). *Imagens-Ocasões*. Tradução de Guilherme Ivo. Edição e organização de Fabiana Bruno. São Paulo: Fotô Editorial, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998). *Prefácio: O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)*. In: MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 17-29.

DI GIORGI, Flávio Vespasiano. *Posfácio: Benjamin a militância da memória*. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinícios Mazzari. Posfácio de Flávio Di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. p. 163-168.

DURAND, Gilbert. (1992). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

FELDMAN, Ilana. *Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”*. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 14, n. 28, p. 135-153, 2016. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124999>. Acesso em: 27 jul. 2023.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Sobre o Espírito e a Letra na Filosofia*. Tradução, introdução e notas de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.

FOUCAULT, Michel. (1969). *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. (1966). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. (1985). *Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. *Obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252. p. 7-19.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin - “Esquecer o passado?”*. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. Tradução do alemão de Marlene Holzhausen e Carlos Eduardo J. Machado. Tradução do espanhol de Artur S. Bez, Fábio R. Uchôa e Rafael M. Zanatto. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 3-12.

GLANTZ, Margo. (2018). *E por olhar tudo nada via*. Tradução de Paloma Vidal.

Prefácio de Adriana Kanzevolsky. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

GOODMAN, Nelson. (1976). *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria do símbolo*. Tradução de Vítor Moura e Desidério Murcho. Revisão do texto de Helena Ramos. 2006. Lisboa: Gradiva, 2006.

GRESPLAN, Jorge. *Fetichismo e alegoria*. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. Tradução do alemão de Marlene Holzhausen e Carlos Eduardo J. Machado. Tradução do espanhol de Artur S. Bez, Fábio R. Uchôa e Rafael M. Zanatto. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 51-57.

HARARI, Yuval Noah. (2015). *Homo Deus: Uma breve história do amanhã*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HARARI, Yuval Noah (2011). *Sapiens: Uma breve história da humanidade*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. (1952). *A Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Cláudio de Lima Vaz e Antônio Pinto de Carvalho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999. p. 291-372.

HEGEL, George Wilhelm Friederich. (1952). *Estética: o belo artístico ou o ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999. p. 167-288.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. (1906). *Le poète et l'époque présente: Lettre de lord Chandos et autres textes*. Tradução para o francês de A. Kohn. Paris: Gallimard, 1972.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2016.

KANZEPOLSKY, Adriana. *Sobre fugacidades e permanências*. In: GLANTZ, Margo. (2018). *E por olhar tudo nada via*. Tradução de Paloma Vidal. Prefácio de Adriana Kanzevolsky. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p. 9-21.

KING, Carol. *A maturidade da fotografia*. In: FARTHING, Stephen (ed. geral). (2010). *Tudo sobre arte*. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. [et. al.]. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 356-363.

MCGINITY, Larry. *Dadaísmo*. In: FARTHING, Stephen (ed. geral). (2010). *Tudo sobre arte*. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. [et. al.]. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 410-413.

MICHAUD, Philippe-Alain. (2002). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOLLY, Kalkstein. *Aby Warburg 's Mnemosyne Atlas: On Photography, Archives and the Afterlife of Images*. Rutgers Art Review. RAR, Volume 35. p. 50-73. Disponível em: <https://rar.rutgers.edu/aby-warburgs-mnemosyne-atlas/>. Acesso em: 30 mai. 2013.

ORWELL, George. (1949). 1984. Tradução de Karla Lima. Jandira: Principis, 2021.

PANOFSKY, Erwin. (1955). *O significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. Revisão de Mary Amazonas Leite de Barros. Programação visual de Walter Grieco. Produção de Plínio Martins Filho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PLATÃO. *Livro III de A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*, 2012. p. 13-28.

PYNCHON, Thomas. (1966). *O leilão do lote 49: romance*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RECHT, Roland. (1996). *A escritura da História da Arte diante dos Modernos (Observações a partir de Riegel, Wöflin, Warburg e Panofsky)*. In: HUCHET, Stéphane (org.) *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2012. p. 33-60.

REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*. Porto Arte, Porto Alegre v.7 p. 81-98 nov. 1996. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713/16324>. Acesso em: 23 jul. 2023.

RICOEUR, Paul. (2000). *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Apresentação*. In: BENJAMIN, Walter. (1963). *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SEBALD, W. G. (2001). *Austerlitz*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SERRA, Alice Mara. *O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da Spur*. Cadernos Benjaminianos, [S.l.], n. 4, p. 2-12, dez. 2011. ISSN 2179-8478. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.0.4.2-12>. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5331/4739>. Acesso em: 27 jul. 2023.

SCHÖTTKER, Detlev. (2012). *Comentários sobre a obra de arte*. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 43-172.

SCRUTON, Roger. (2009). *Beleza*. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: Realizações, 2013.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WAIZBORT, Leopoldo. *Apresentação*. In: WARBURG, Aby. (2010). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. (1932). *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. (2020). *Bilderatlas Mnemosyne - The Original*. Edição de Roberto Ohrt e Axel Heil em cooperação com The Warburg Institute e Haus de Kulturen der Welt. Berlin: Hatje Cantz, 2020.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de M. I. de Q. F. Szmercsányi e T. J. K. Szmrecsányi. São Paulo: Pioneira, 1987.

WOOLF, Virginia. (1985). *Objetos sólidos*. In: WOOLF, Virginia. *Contos completos*. Tradução de Leonardo Fróes. Fixação de textos e notas de Susan Dick. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135-141.

ZACZEK, Iain. *Os embaixadores 1533*. In: FARTHING, Stephen (ed. geral). (2010). *Tudo sobre arte*. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. [et. al.]. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.p. 190-191.

ANEXOS

Figura 1 - Danilo Nogueira, *Cacos I*, 2020.



Figura 2 - Danilo Nogueira, *Cacos II*, 2020.



Figura 3 - Danilo Nogueira, *BH Carimbos*, 2020.



Figura 4 - Danilo Nogueira, *Tocar imagens*, 2020.



Figura 5 - Danilo Nogueira, *Nota sem valor*, 2020.



Figura 6 - Danilo Nogueira, *Sementes I e II*, 2020.



Figura 7 - Danilo Nogueira, *Sementes III e IV*, 2020.



Figura 8 - Danilo Nogueira, *Quase uma prancha do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg*, 2022.



Figura 9 - Danilo Nogueira, *Rádio, que sobrevive nos Podcasts*, 2021.



Figura 10 - Danilo Nogueira, *Chave*, 2021.



Figura 11 - Danilo Nogueira, *Crânio de mamífero*, 2020.



Figura 12 - Danilo Nogueira, *Mundo possível*, 2020.



Figura 13 - Danilo Nogueira, *Billy*, 2020.



Figura 14 - Danilo Nogueira, *Toninho*, 2020.



Figura 15 - Danilo Nogueira, *A mesma pedra que formava o muro da minha casa*, 2020.



Figura 16 - Danilo Nogueira, *Ovários*, 2020.



Figura 17 - Danilo Nogueira, *Pangeia de madeira*, 2020.



Figura 18 - Danilo Nogueira, *Talher de visita*, 2021.



Figura 19 - Danilo Nogueira, *Concha para servir sopa de pedras*, 2020.



Figura 20 - Danilo Nogueira, *Gargalhadas para adiar o sono*, 2021.



Figura 21 - Danilo Nogueira, *Par perdido*, 2020.



Figura 22 - Danilo Nogueira, *Ostracos*, 2021.



Figura 23 - Danilo Nogueira, *Ninho vazio*, 2020.



Figura 24 - Danilo Nogueira, *Casca*, 2020.



Figura 25 - Danilo Nogueira, *Sublime envolcro de sementes*, 2020.



Figura 26 - Danilo Nogueira, *Tesouros de jardim*, 2020.



Figura 27 - Danilo Nogueira, *Recorte de granito, ou, ferramenta primitiva*, 2020.



Figura 28 - Danilo Nogueira, *Instinto tátil*, 2020.



Figura 29 - Danilo Nogueira, *Pedras, ou, Ruínas de uma cidade antiga*, 2020.



Figura 30 - Danilo Nogueira, *Arcadas I*, 2020.



Figura 31 - Danilo Nogueira, *Arcadas II*, 2020.



Figura 32 - Danilo Nogueira, *Arcadas III*, 2020.



Figura 33 - Danilo Nogueira, *Cacos em suas singularidades*, 2020.



Figura 34 - Danilo Nogueira, *Anã vermelha*, uma das menores e frias estrelas da sequência principal, 2021.



Figura 35 - Danilo Nogueira, *Vestígios das ondas de choque em expansão das supernovas*, 2021.



Figura 36 - Danilo Nogueira, *Netuno - O planeta azul e último do Sistema Solar*, 2021.



Figura 37 - Danilo Nogueira, *Júpiter - o cavalo aurático alçando voo*, 2021.



Figura 38 - Danilo Nogueira, *Instrumento cortante que podemos manejar a partir dos doze anos*, 2021.



Figura 39 - Danilo Nogueira, *Certidão de Nascimento, ou, princípios de um arquivamento humano*, 2021.



Figura 40 - Danilo Nogueira, *Instrumento cortante cortado*, 2021.

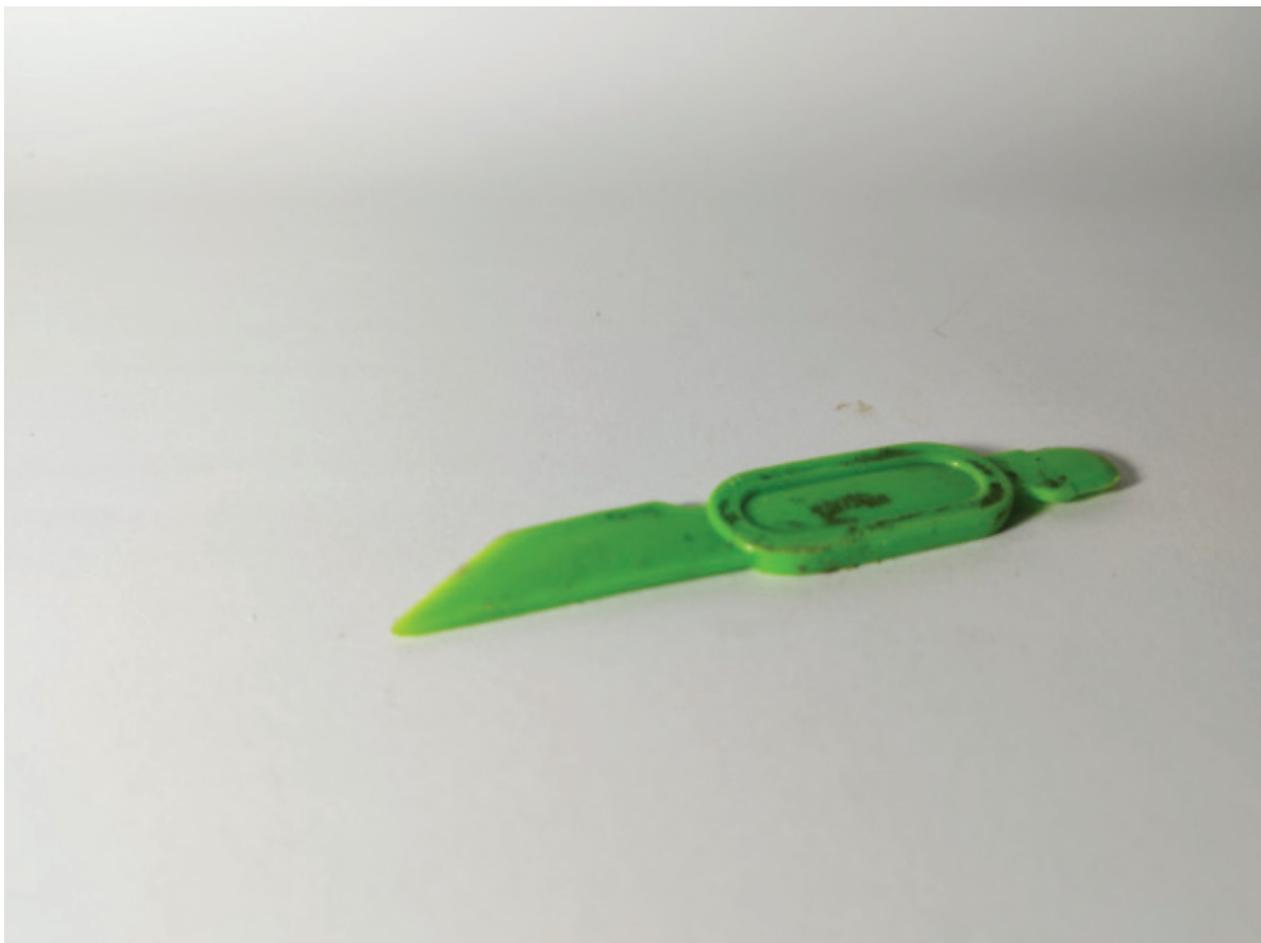


Figura 41 - Danilo Nogueira, *Instrumento cortante para nos ensinar a manejar, desde cedo, instrumentos cortantes*, 2021.



Figura 42 - Danilo Nogueira, *Fantástica edificação de um futuro perdido*, 2021.



Figura 43 - Danilo Nogueira, *Casulo sagrado*, 2021.



Figura 44 - Danilo Nogueira, *Barril de algum lugar da Terra-Média*, 2021.



Figura 45 - Danilo Nogueira, *Muralha para locais de treinamento de combate*, 2021.



Figura 46 - Danilo Nogueira, *Biblioteca de algum futuro ainda não encontrado*, 2021.



Figura 47 - Danilo Nogueira, *Casa de seres que vivem nas florestas*, 2021.



Figura 48 - Danilo Nogueira, *Atlas para pequenos seres inanimados*, 2021.



Figura 49 - Danilo Nogueira, *Pequeno frasco para guardar alegrias*, 2021.



Figura 50 - Danilo Nogueira, *Frasco para guardar as grandes e pequenas dores*, 2021.



Figura 51 - Aby Warburg, *Uma recriação do painel 6 de "Bilderatlas Mnemosyne" de Aby Warburg, 1925-1929/2020, impressões de gelatina prateada em serapilheira. Atlas de imagens, prancha 06, 1927-1929, Londres, Arquivo do Instituto Warburg.*



Figura 52 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 1 - Capitalizações*, 2022.



Figura 53 - Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, 2020. Vista da instalação da HKW. Foto: Silke Briel / HKW.



Figura 54 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 6 - Ferramentas elementares*, 2022.



Figura 55 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 8 - Fósseis do passado encontrados em um presente que já se tornou passado*, 2022.



Figura 56 - Aby Warburg, *Uma recriação do painel 47 de "Bilderatlas Mnemosyne" de Aby Warburg, 1925–1929/2020, impressões de gelatina prateada em serapilheira. Atlas de imagens, prancha 47, 1927-1929, Londres, Arquivo do Instituto Warburg.*



Figura 58 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 10 - Possível leitura do que seria um 'fragmento'*, 2022.



Figura 59 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 2 - Stéphanie*, 2021.

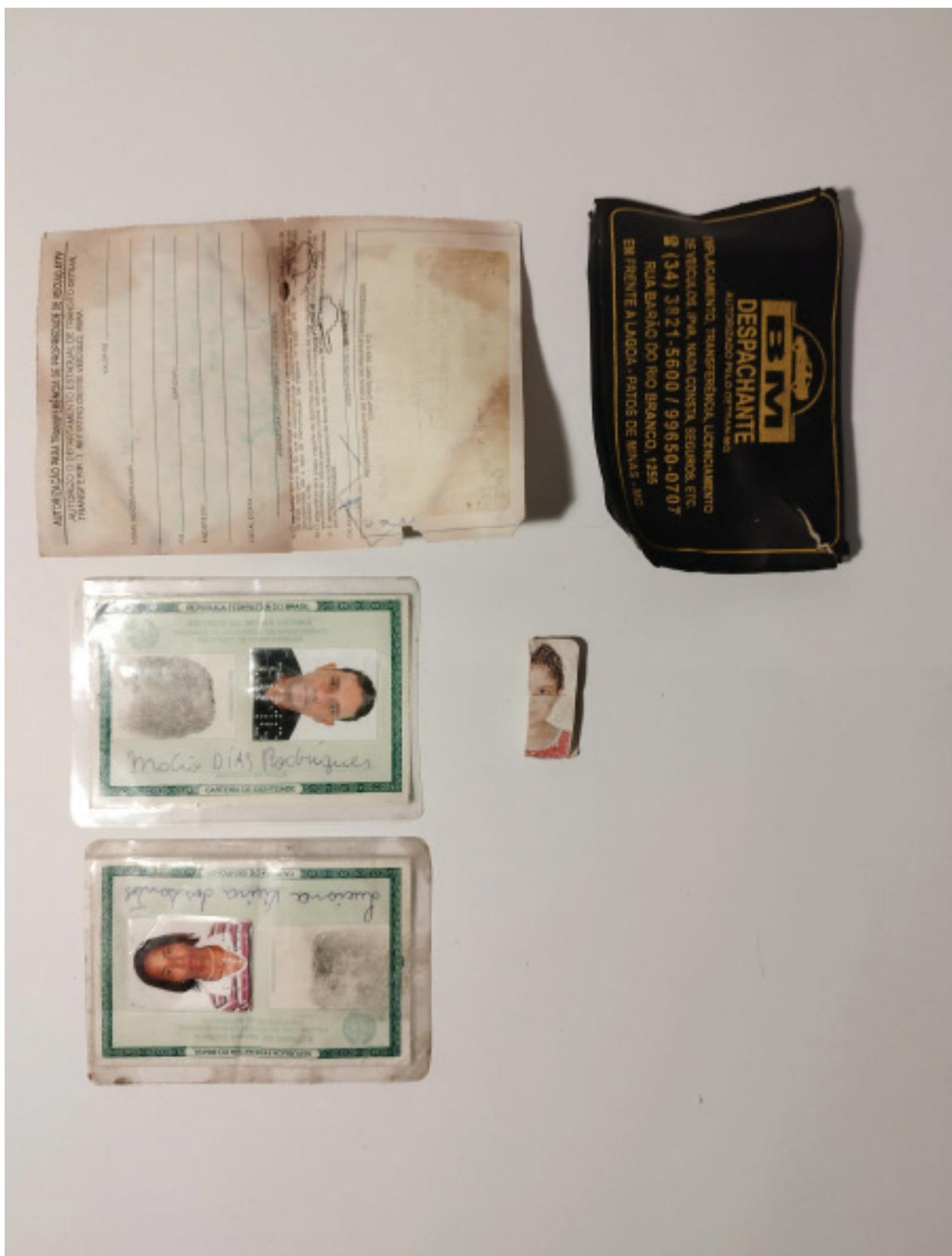


Figura 60 - Danilo Nogueira, Prancha nº 11 - Sujeitos não localizados, ou, arquivados, 2021.

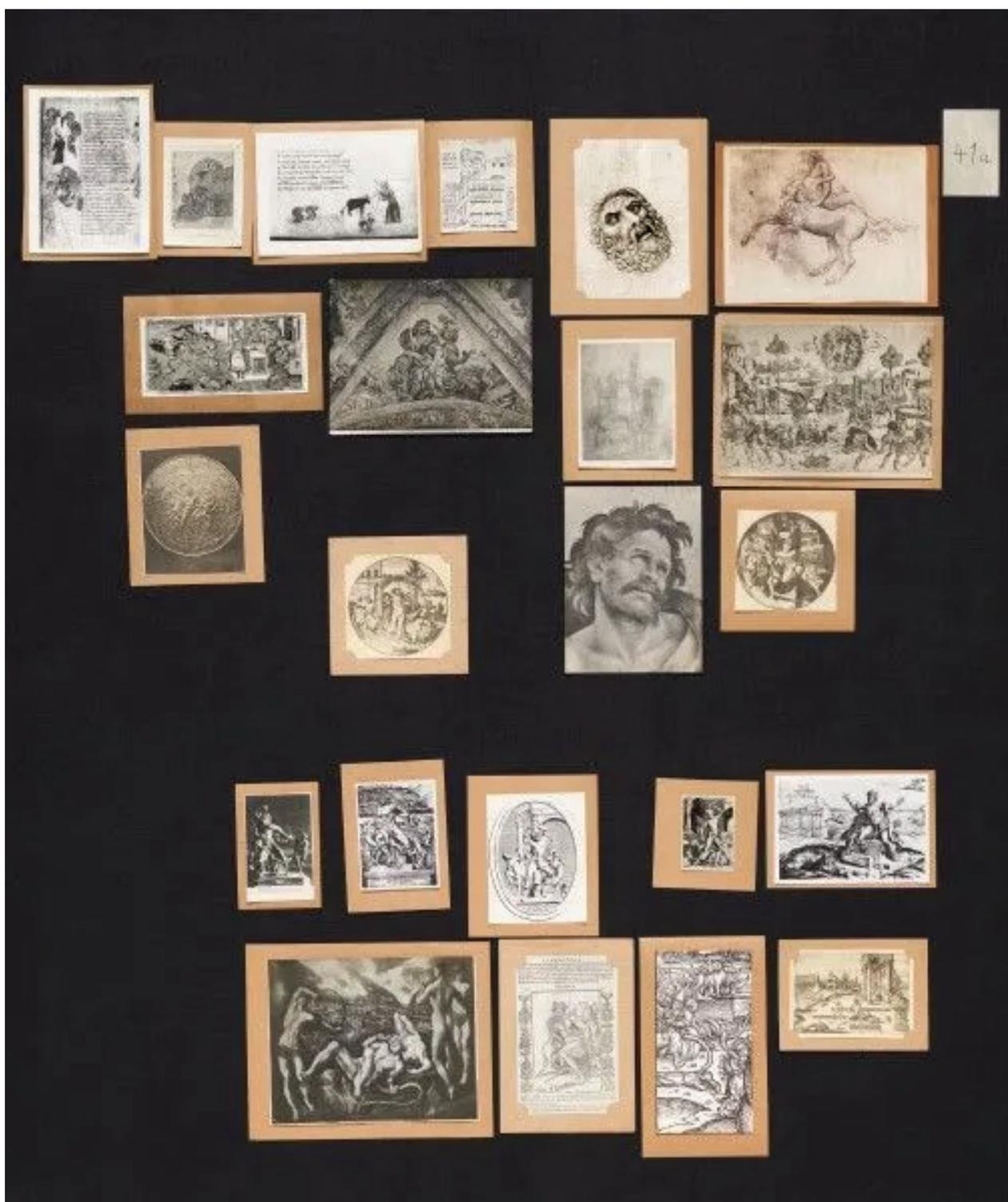


Figura 61 - Aby Warburg, *Uma recriação do painel 41 de "Bilderatlas Mnemosyne" de Aby Warburg, 1925-1929/2020, impressões de gelatina prateada em serapilheira. Atlas de imagens, prancha 41, 1927-1929, Londres, Arquivo do Instituto Warburg.*



Figura 62 - Danilo Nogueira, Prancha n° 3 - *Findados I*, 2022.



Figura 63 - Danilo Nogueira, Prancha nº 4 - *Findados II*, 2022.



Figura 64 - Danilo Nogueira, Prancha n° 5 - *Findados III*, 2022.



Figura 65 - Tom Kiefer, *El Sueno, An Americano Project*. Fotografia, 2001.



Figura 66 - Tom Kiefer, *El Sueno, An Americano Project*. Fotografia, 2001.

Estes (Figuras 65 e 66) são alguns dos objetos pessoais e pertences de pessoas apreendidas no deserto por agentes da Patrulha de Fronteira dos EUA que foram posteriormente apreendidos, entregues ou confiscados enquanto eram julgados judicialmente em uma instalação da Alfândega e Patrulha de Fronteira dos EUA no sul do Arizona. Durante o processo de apreensão, esses pertences foram considerados não essenciais e descartados. Esses objetos e pertences pessoais representavam a escolha do que era importante para eles trazerem ao cruzar a fronteira para começar ou continuar sua vida nos EUA.



Figura 67 - Aby Warburg. Uma recriação do painel 39 de "Bilderatlas Mnemosyne" de Aby Warburg, 1925–1929/2020, impressões de gelatina prateada em serapilheira. Atlas de imagens, prancha 39, 1927-1929, Londres, Arquivo do Instituto Warburg.



Figura 68 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 12 - Comunicadores obsoletos*, 2021.



Figura 69 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 13 - Engramas da modernidade*, 2021.



Figura 70 - Salão oval da Biblioteca do Instituto Warburg, Hamburg, 1926.



Figura 71 - Sala de Leitura do Instituto Warburg, Hamburg, por volta dos anos de 1920.



Figura 72 - Aby Warburg (segundo a partir da esquerda) foi o espírito por trás dos estudos iconográficos que dominaram grande parte da história da arte do século XX. Imagem do Instituto Warburg.



Figura 73 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 14 - Giratórios que giraram até não girarem mais*, 2021.



Figura 74 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 15 - Natureza inanimada*, 2021.



Figura 75 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 16 - Utensílios sobreviventes I*, 2021.



Figura 76 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 18 - Sobrevivências das eras dos metais - chapas*, 2021.



Figura 77 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 19 - Pathos das primeiras infâncias*, 2021.



Figura 78 - Danilo Nogueira, *Prancha nº 20 - Vestígios de pathos provenientes de trânsitos*, 2021.



Figura 79 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 21 - Enguias, serpentes, Pathosformeln*, 2021.



Figura 80 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 22 - Fantasmas*, 2021.



Figura 81 - Uma recriação do painel 77 de "Bilderatlas Mnemosyne" de Aby Warburg, 1925–1929/2020, impressões de gelatina prateada em serapilheira. Atlas de imagens, prancha 77, 1927-1929, Londres, Arquivo do Instituto Warburg.



Figura 82 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 17 - Cortantes*, 2021.



Figura 83 - Gerhard Richter, *Atlas*, aqui como uma mostra em exposição artística realizada no Munich Kunst Bau, 2013. Créditos da fotografia: Marcus Schlaf.



Figura 84 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 23 - Bibliotecas*, 2021.



Figura 85 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 24 - Fórmulas perfuradoras*, 2021.



Figura 86 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 25 - Livros*, 2021.



Figura 87 - Danilo Nogueira, *Walter*, 2021.



Figura 88 - Danilo Nogueira, *Por que aprendemos, desde cedo, à fazer guerras?*, 2021.



Figura 89 - Danilo Nogueira, *Se os anjos já se encontram decaídos, o que restará de nós?*, 2021.



Figura 90 - Danilo Nogueira, *Sozinho*, 2021.



Figura 91 - Danilo Nogueira, *Pérola rosa*, 2021.



Figura 92 - Danilo Nogueira, *Pepita de ouro*, 2021.



Figura 93 - Danilo Nogueira, *Óculos que testemunhou cinco anos de quase tudo que eu via*, 2021.



Figura 94 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 7 - Grafias*, 2021.



Figura 95 - Danilo Nogueira, *Armazém de palavras*, 2021.

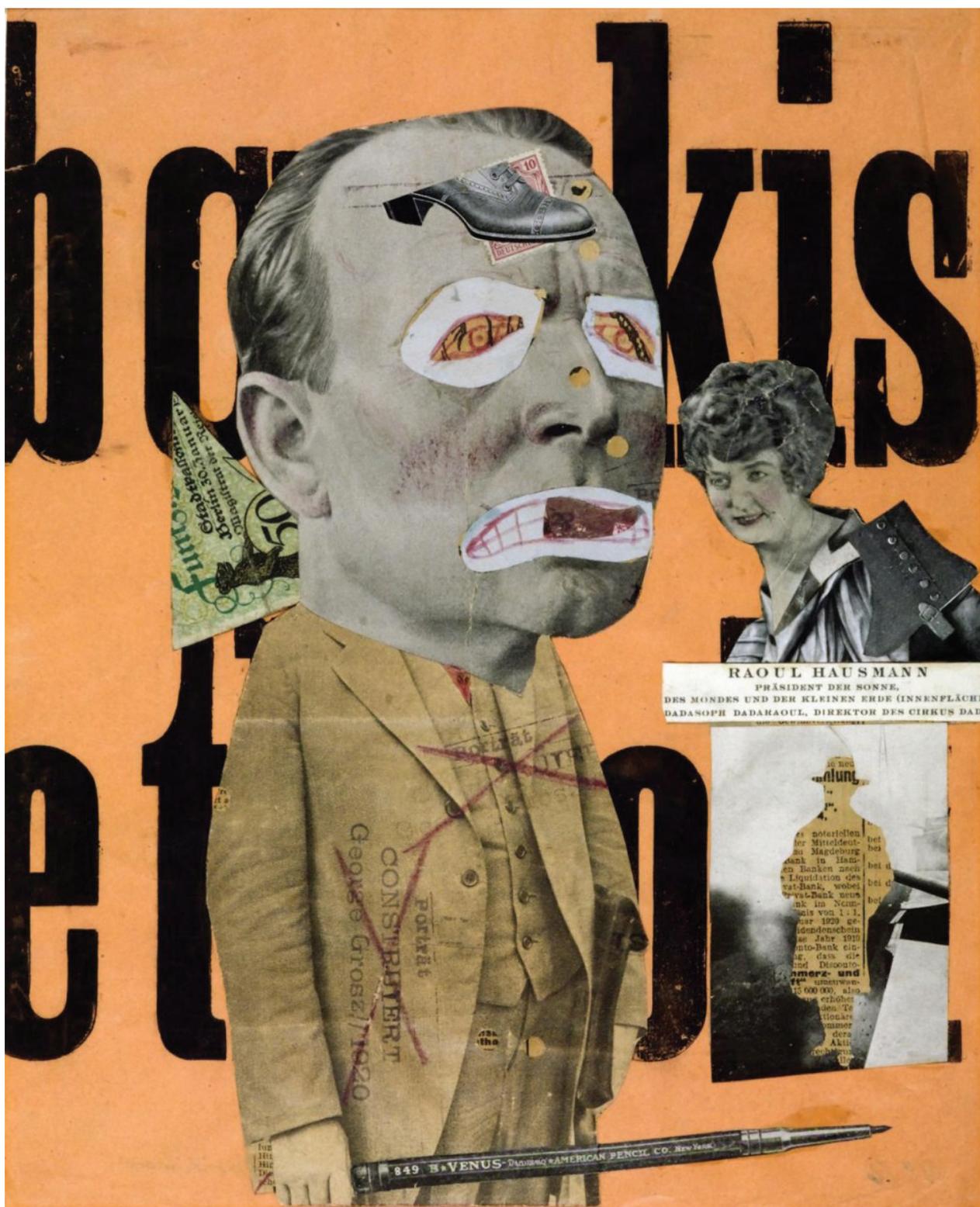


Figura 96 - Raoul Hausmann, *O Critico de arte*, Litografia e fotocolagem em papel, 32cm x 26,5cm, 1919.



Figura 97 - Marcel Duchamp, *Réplica da Fonte de 1917*, 1951.

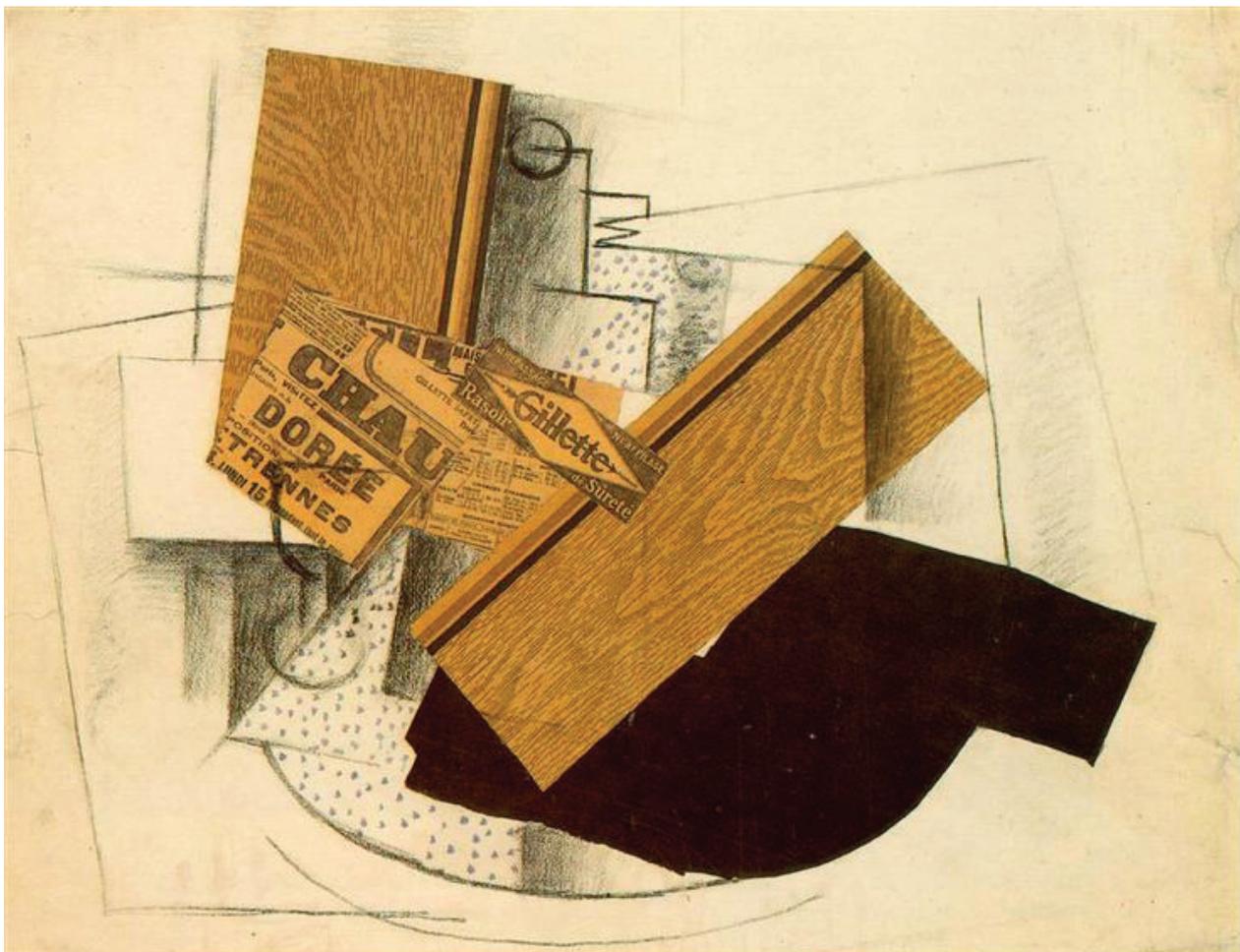


Figura 98 - George Braque (1882-1963), *Natureza-morta sobre uma mesa: "Gillette"*, 1914. Carvão, papel colado e guache, 48 cm x 62 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Pompidou, Paris, França.



Figura 99 - Danilo Nogueira, *Prancha n° 26 - Ex-ornamentos*, 2021.



Figura 100 - Danilo Nogueira, *Coletora - uma possível extensão do corpo*, 2021.



Figura 101 - Danilo Nogueira, *Mundo habitável I*, 2020.



Figura 102 - Danilo Nogueira, *Mantenedor de algumas das vaidades da vida*, 2020.



Figura 103 - Hans Holbein, o jovem (1497-1543), *Os embaixadores*, 1533. Óleo e têmpera sobre painel de carvalho, 2,07m x 2,09m. National Gallery, Londres, Reino Unido.



Figura 104 - Danilo Nogueira, *De chamus que não são mais prósperas*, 2020.



Figura 105 - Willem Claesz Heda, (1594–1680), *Natureza-morta com xícara dourada*, 1635. Óleo sobre tela, 88 cm x 113 cm. Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.

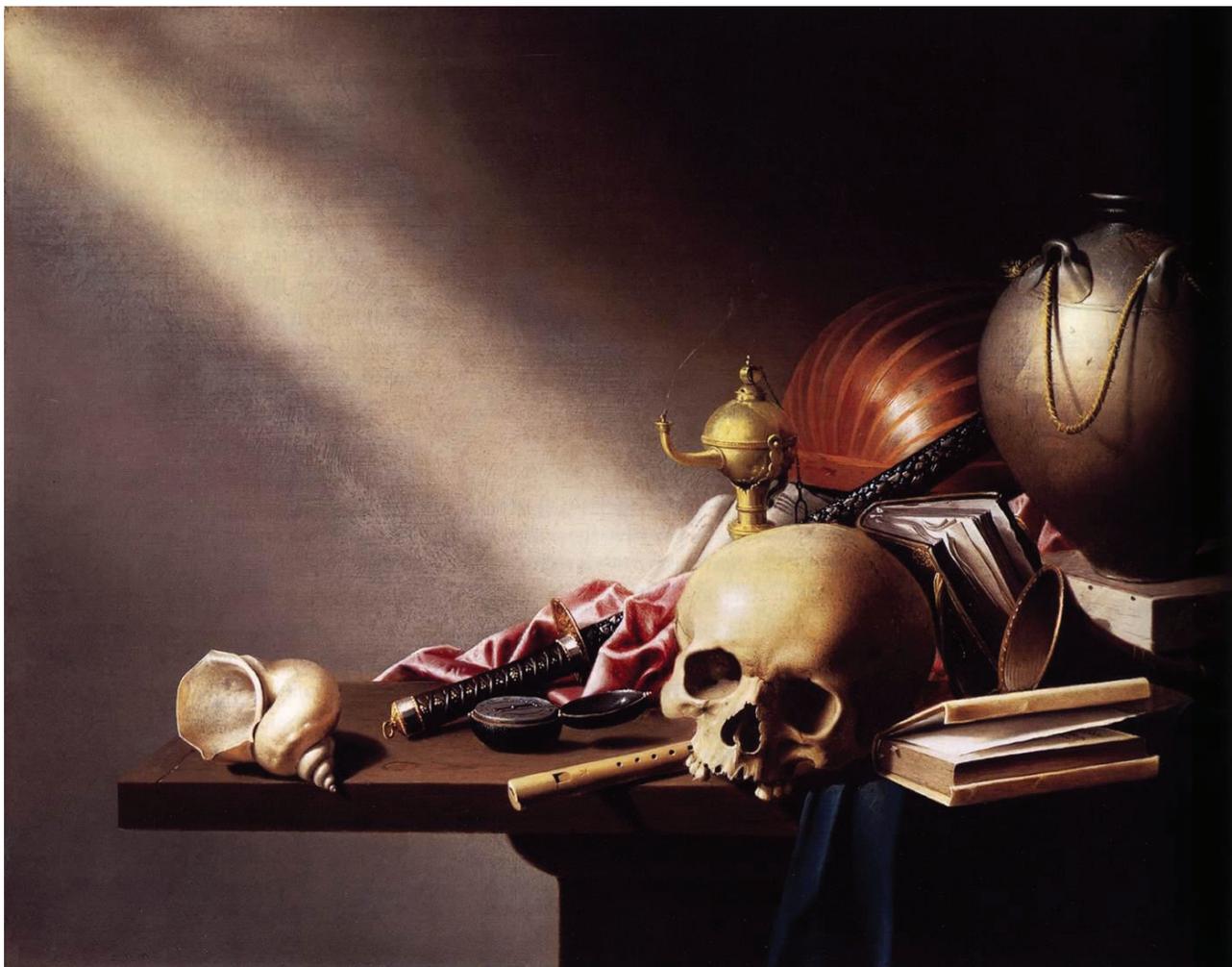


Figura 106 - Harmen Steenwyck (1612- após 1655), *As vaidades da vida humana* [Vanitasstillleben], 1640/50. Óleo sobre madeira, 39,2 cm x 50,7 cm. National Gallery, Londres, Reino Unido.



Figura 107 - Danilo Nogueira, *Vanitas I*, 2020.



Figura 108 - Danilo Nogueira, *Vanitas II*, 2020.



Figura 109 - Danilo Nogueira, *Vanitas III*, 2020.



Figura 110 - Danilo Nogueira, *Vanitas IV*, 2020.



Figura 111 - Danilo Nogueira, *Vanitas V*, 2020.



Figura 112 - Danilo Nogueira, *Vanitas VI*, 2020.



Figura 113 - Danilo Nogueira, *Vanitas VII*, 2020.



Figura 114 - Danilo Nogueira, *Vanitas VIII*, 2020.



Figura 115 - Danilo Nogueira, *Vanitas IX*, 2020.



Figura 116 - Danilo Nogueira, *Fragmento de minério de ferro*, 2020.



Figura 117 - Danilo Nogueira, *Fragmento de plástico*, 2020.



Figura 118 - Danilo Nogueira, *Trapo dourado*, 2020.



Figura 119 - Danilo Nogueira, *Fragmento de uma cidade perdida*, 2020.



Figura 120 - Danilo Nogueira, *O castigo de Sísifo*, 2020.



Figura 121 - Danilo Nogueira, *Trapo verde-esperança*, 2020.



Figura 122 - Danilo Nogueira, *Dos mortos para os mortos*, 2020.



Figura 123 - Danilo Nogueira, *Os deuses em fragmento*, 2020.

