

af ec tos I l lacu nar e s

gabriela sá

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Gabriela Lopes Drumond de Sá

af ec tos | l lacu nar e s:

um estudo acerca da poética do arquivo e do impulso anarquívstico

BELO HORIZONTE

2017

GABRIELA LOPES DRUMOND DE SÁ

af ec tos | l lacu nar e s:

um estudo acerca da poética do arquivo e do impulso anarquístico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas teóricas e críticas.

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Daisy Leite Turrer

BELO HORIZONTE

2017

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Sá, Gabriela, 1988-

Af ec tos I l lacu nar e s [manuscrito] : um estudo acerca da poética do arquivo e do impulso anarquívístico / Gabriela Lopes Drumond de Sá. – 2017.

5 v. (159 f.) : il. ; em caixa box 25 x 37 x 15 cm.

Orientadora: Daisy Leite Turrer.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Arquivos – Teses. 2. Memória na arte – Teses. 3. Imaginário – Teses. 4. Arte e filosofia – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 6. Artes – Teses. I. Turrer, Daisy, 1950- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 709.05

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **GABRIELA LOPES DRUMOND DE SÁ** Número de Registro **2015654407**

Titulo: **“AFECTOS LACUNARES: um estudo da poética do arquivo e do impulso anarquívístico”**



Profa. Dra. Daisy Leite Turrer – Orientadora - EBA/UFMG



Profa. Dra. Mabe Machado Bethônico – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus – PUC/MG

Belo Horizonte, 17 de março de 2017.

Para M.D.S, com amor.

AGRADECIMENTOS

À Daisy, querida orientadora, pela companhia nesse caminho longo e tortuoso; pela paciência; pelo cuidado com minha pesquisa e por me fazer ver Penélope de outra forma;

Ao Ícaro Moreno, pelo infinito;

À Rose Lopes, pelo amor, pelo incentivo diário e pela preocupação de Mama Rose;

À Nanquim, ao Giz e à Guache, pelos abraços apertados, beijos nos narizes e cochilos ao meu lado enquanto eu trabalhava;

À Mabe Bethônico, pelos preciosos comentários e sugestões para dar forma a esta pesquisa;

Ao Edu de Jesus, pelas boas conversas e pela disponibilidade em participar de mais uma de minhas tentativas de compreender as imagens;

Ao André Brasil, por ter me apresentado Walid Ra'ad e ter contribuído enormemente para esta pesquisa, mesmo que sem saber;

Aos colegas da Belas, que sigamos juntos, investindo nossos afetos nesse universo das imagens;

Aos amigos e amigas de alhures, que perdoaram minhas ausências e aturaram minhas falas intermináveis sobre o Mestrado: vamos tomar um vinho, enfim!

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e à CAPES, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa por mim tão desejada e pela bolsa que ajudou nos custos com esta empreitada.

He wrote me:

I would spend my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting, but rather its lining. We do not remember, we rewrite memory much as history is rewritten.

Chris Marker, Sans Soleil (1983)

Talvez seja no “cume do meu particular” que eu seja científico sem o saber.

Roland Barthes

O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam.

Gilles Deleuze

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava.

Walter Benjamin

RESUMO

Esta pesquisa parte de um arquivo e para ele se volta. Assim, propõe um estudo – de cunho teórico e prático – acerca dos novos modos de investimento do artista contemporâneo no uso do material de arquivo. Nos voltaremos às proposições de autores como Walter Benjamin, Maurício Lissovsky, Paul Ricoer, Lucia Castello Branco, André Roiullé, Georges Didi-Huberman e Maurice Blanchot, para refletir sobre as relações entre arquivo, memória, esquecimento, história e ficção, a partir de uma revisão crítica do poder documental e do valor probatório do arquivo. Ao longo desta dissertação, serão também convocadas obras de artistas contemporâneos, como Walid Ra’ad, Susan Hiller, Mary Kelly, Zoe Leonard, Cristina De Middel etc, além de meus próprios trabalhos.

A partir da figura da *lacuna* – imprescindível à compreensão da existência de uma dimensão poética do arquivo – pretende-se pesquisar as potencialidades da noção do *impulso anarquivístico*, usada pela primeira vez por Hal Foster (2004) em contraponto à *pulsão de arquivo* e ao *impulso arquivístico*, elaborados por Jacques Derrida (2001). Intenta-se, portanto, investigar os afetos que imagens e documentos evocam e os gestos que eles incitam quando apostamos nas lacunas que nos apresentam.

Por fim, retomaremos as proposições de Blanchot a respeito das duas versões do imaginário, a fim de explorar a relação entre o visível e o não-visível; o passado e o futuro; a memória e o esquecimento; e entre o real e o ficcional, visando a potência poética da combinação entre a fabulação do gesto artístico e a realidade intrínseca ao arquivo.

PALAVRAS-CHAVE: arquivo; memória; lacuna; impulso anarquivístico; imaginário.

ABSTRACT

This research starts at an archive and goes back to it. Therefore it proposes a theoretical and practical investigation over the possibilities of new ways of investment for the contemporary artist who works with archival material. By the use of concepts discussed by authors such as Walter Benjamin, Maurício Lissovsky, Paul Ricoer, Lucia Castello Branco, André Rouillé, Georges Didi-Huberman and Maurice Blanchot, we will turn ourselves to the relationships between archive, memory, oblivion, history and fiction, in order to reflect with a critical review on the documental power and probatory value of archives – and of images as such. For that, throughout this dissertation, we will evoke works of contemporary artists such as Walid Ra’ad, Susan Hiller, Mary Kelly, Zoe Leonard, Cristina de Middel etc, and also my own artworks.

Through the figure of the gap – which is essential for understanding a poetic dimension of the archive – we are willing to research the potentialities of the concept of the anarchival impulse that was used for the first time by Hal Foster (2004) and can be set against the archive drive and the archival impulse proposed by Jacques Derrida (2001). The intention is, thus, to investigate the affects (pathos) that those images and documents recall and the gestures that they urge when we are working within their gaps.

At the end, I will turn to the propositions made by Blanchot around the two versions of the imaginary in order to investigate the relationship between what is visible and non-visible; past and future; memory and oblivion; reality and fiction, seeking for the power of a poetic merge between the fabulation of the artistic gesture and the reality within the archive.

KEYWORDS: archive; memory; gap; anarchival impulse; imaginary.

ADVERTÊNCIA

Em relação à tradução de trechos de obras, falas de artistas e citações de autores em língua inglesa, esta dissertação adota os seguintes critérios: citações diretas no corpo do texto figurarão em português com os respectivos originais em nota de rodapé; citações diretas em notas de rodapé serão traduzidas ao português seguidas da transcrição do texto original. Todas as citações foram traduzidas livremente pela autora, salvo indicação contrária. Portanto, acredita-se na importância de oferecer ao leitor tanto a tradução quanto os dizeres originais, para que sejam interpretados por ele mesmo, se desejar.

LISTA DE IMAGENS

- Fig. 1 Registro do arquivo encontrado. Jan/2014.
- Fig. 2 Registro do arquivo encontrado. Jan/2014.
- Fig. 3 Registro do arquivo encontrado. Jan/2014.
- Fig. 4 Registro do arquivo encontrado. Jan/2014.
- Fig. 5 Registro do arquivo encontrado. Jan/2014.
- Fig. 6 Registro da nebulosa em processo de conformação. Fev/2016.
- Fig. 7 Marcel Duchamp. *A l'infinif* (la Boîte blanche). Fonte: Art Observed.
- Fig. 8 Andy Warhol. 610 Time Capsules. Fonte: The Andy Warhol Museum.
- Fig. 9 Andy Warhol. 610 Time Capsules. Fonte: The Andy Warhol Museum.
- Fig. 10 On Kawara. telegrams (the I Am Still Alive series). Fonte: Guggenheim Museum.
- Fig. 11 Desenho de Robert Smithson para Spiral Jetty. Fonte: site do artista.
- Fig. 12 Bernd & Hilla Becher. *Wasserturne* (Water Towers). Fonte: Paddle 8.
- Fig. 13 Rosângela Rennó. Arquivo Universal. Reprodução do livro da artista.
- Fig. 14 Sophie Calle. Visto pela última vez (*Last Seen*). Fonte: Gardner Museum.
- Fig. 15 Dora Longo Bahia. Marcelo do Campo. Reprodução do livro da artista.
- Fig. 16 Dora Longo Bahia. Marcelo do Campo. Reprodução do livro da artista.
- Fig. 17 Ilya Kabakov. O homem que nunca jogou nada fora (The Man that never threw anything away). Fonte: <<http://www.ilya-emilia-kabakov.com/installations-1/>>.
- Fig. 18 Ilya Kabakov. O homem que nunca jogou nada fora (The Man that never threw anything away). Fonte: <<http://www.ilya-emilia-kabakov.com/installations-1/>>.
- Fig. 19 Susan Hiller. From the Freud Museum. Fonte: Tate, London.
- Fig. 20 Susan Hiller. From the Freud Museum. Fonte: Tate, London.
- Fig. 21 Susan Hiller. From the Freud Museum. Fonte: Open File: <<http://www.openfileblog.com>>.
- Fig. 22 Mary Kelly. Post-partum Document. Fotografias: ©Mary Kelly.
- Fig. 23 Mary Kelly. Post-partum Document. Fotografias: ©Mary Kelly.
- Fig. 24 Mary Kelly. Post-partum Document. Fotografias: ©Mary Kelly.
- Fig. 25 Zoe Leonard. The Fae Richards Archive. Reprodução do livro da artista.
- Fig. 26 Zoe Leonard. The Fae Richards Archive. Reprodução do livro da artista.
- Fig. 27 Detalhes da obra *found archives of a lost artist* (2015).
- Fig. 28 Detalhes da obra *found archives of a lost artist* (2015).
- Fig. 29 Detalhes da obra *found archives of a lost artist* (2015).
- Fig. 30 Detalhes da obra *found archives of a lost artist* (2015).
- Fig. 31 Lorena Guillén Vaschetti. Historia, memoria y silencios. Reprodução do livro da artista.
- Fig. 32 Lorena Guillén Vaschetti. Historia, memoria y silencios. Reprodução do livro da artista.
- Fig. 33 Lorena Guillén Vaschetti. Historia, memoria y silencios. Reprodução do livro da artista.
- Fig. 34 Walid Ra'ad. The Atlas Group. Fonte: Revisa Zum.
- Fig. 35 Walid Ra'ad. The Atlas Group. Fonte: Revisa Zum.
- Fig. 36 Walid Ra'ad. The Atlas Group. Fonte: Revisa Zum.
- Fig. 37 Cristina De Middel. The Afronauts. Fonte: <http://www.thestoryinstitute.com/the-afronauts>.

- Fig. 38 Cristina De Middel. The Afronauts. Fonte: <http://www.thestoryinstitute.com/the-afonauts>.
- Fig. 39 Cristina De Middel. The Afronauts. Fonte: <http://www.thestoryinstitute.com/the-afonauts>.
- Fig. 40 Cristina De Middel. The Afronauts. Fonte: <http://www.thestoryinstitute.com/the-afonauts>.
- Fig. 41 Detalhes da obra *canned memories* (2014).
- Fig. 42 Detalhes da obra *canned memories* (2014).
- Fig. 43 Detalhes da obra *canned memories* (2014).
- Fig. 44 Detalhes da obra *murillo* (2016).
- Fig. 45 Detalhes da obra *murillo* (2016).
- Fig. 46 Detalhes da obra *murillo* (2016).
- Fig. 47 Página de caderno com anotações. 2015.
- Fig. 48 Álbum de fotografias. Arquivo pessoal. 2016.
- Fig. 49 Álbum de fotografias. Arquivo pessoal. 2016.
- Fig. 50 Álbum de fotografias. Arquivo pessoal. 2016.
- Fig. 51 Álbum de fotografias de criança. Arquivo pessoal. 2016.
- Fig. 52 *a_part: pedaços de um coração quebrado*. 2014.
- Fig. 53 Apagamentos. 24 de outubro de 2015. Arquivo pessoal.
- Fig. 54 Carta. 24 de outubro de 2015. Arquivo pessoal.
- Fig. 55 Fernanda Grigolin. Retratos da Garoupa. Reprodução do livro da artista.
- Fig. 56 Fernanda Grigolin. Retratos da Garoupa. Reprodução do livro da artista.
- Fig. 57 Detalhes da obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).
- Fig. 58 Detalhes da obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).
- Fig. 59 Detalhes da obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).
- Fig. 60 Detalhes da obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).
- Fig. 61 Detalhes da obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).
- Fig. 62 Proposta expográfica para realização de Afectos Lacunares na galeria de exposições temporárias do Museu Mineiro.
- Fig. 63 Rascunho de projeto de expografia para a obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).
- Fig. 64 *por uma arqueologia da ausência*. Módulo I. 2017.
- Fig. 65 *por uma arqueologia da ausência*. Módulo II. 2017.
- Fig. 66 *por uma arqueologia da ausência*. Módulo III. 2017.
- Fig. 67 *por uma arqueologia da ausência*. Módulo IV. 2017.
- Fig. 68 *por uma arqueologia da ausência*. Módulo V. 2017.
- Fig. 69 Detalhes da obra *Penelopéia* (2016).
- Fig. 70 Detalhes da obra *Penelopéia* (2016).
- Fig. 71 Registros da obra *a_part: pedaços de um coração quebrado* (2014).
- Fig. 72 Registros da obra *a_part: pedaços de um coração quebrado* (2014)
- Fig. 73 Registros da obra *a_part: pedaços de um coração quebrado* (2014)
- Fig. 74 Registros da obra *canned memories* (2014).
- Fig. 75 Registros da obra *canned memories* (2014).
- Fig. 76 Registro da obra *murillo* (2016).
- Fig. 77 Registro da obra *do deserto em que te perdi* (2016).
- Fig. 78 Detalhe da obra *do deserto em que te perdi* (2016).
- Fig. 79 Registro da obra *Mare Magnum|Mare Nostrum* (2015).
- Fig. 80 Registro da obra *Biografia* (2017).
- Fig. 81 Registro de processo: mesa de trabalho/mesa de montagem.Fev/2017.
- Fig. 82 Ficha escrita à mão por Roland Barthes. Fonte: *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003).

SUMÁRIO

PRÓLOGO	12
INTRODUÇÃO	14
i. por uma metodologia de artista.....	16
ii. o impulso (an)arquivístico.....	20
iii. a potência da lacuna.....	22
I - O FASCÍNIO DO ARQUIVO	28
I.i. arte e arquivo: uma breve contextualização.....	29
I.ii. mal de arquivo: entre a pulsão de arquivo e a pulsão de morte.....	37
I.iii. o que resta do tempo: a relação entre arquivo e história.....	48
I.iv. arquivos pessoais, de pessoas e de anônimos.....	56
I.v. <i>found archives of a lost artist</i> (2015).....	61
II - A POÉTICA NO ESQUECIMENTO	70
II.i. o tecido da memória.....	71
II.ii. aquilo que não foi arquivado.....	79
II.iii. aquilo que foi esquecido.....	83
II.iv. <i>canned memories</i> (2014).....	86
III - A MORTE COMO ENCRUZILHADA	88
III.i. como lidar com a ausência.....	89
III.ii. como lidar com as lacunas.....	116
III.iii. <i>por uma arqueologia da ausência</i> (2015-2017).....	131
IV - AFECTOS LACUNARES	135
IV.i. uma proposta para o futuro.....	136
EPÍLOGO - OU A LACUNA COMO AFETO	147
REFERÊNCIAS	154

PRÓLOGO

O ano: 4001. O marco: o cérebro humano expande sua capacidade de uso ao máximo. A humanidade já não conhece mais o esquecimento, sua memória é agora total, totalizante, quiçá totalitária: tornou-se anestesiada. Um cineasta, sob a alcunha de Sandor Krasna, resolve voltar ao passado para conhecer o homem (e o mundo) cuja memória é falha. Em sua viagem, escreve cartas – com imagens – a uma amiga, que as lê e nos mostra o que ele viu:

Recordo-me das imagens que filmei no fim do mês de janeiro em Tóquio. Elas foram substituídas pela minha memória. Elas são a minha memória. Eu me pergunto como as pessoas se lembram das coisas quando não as filmam, não as fotografam, não as gravam. Como a humanidade conseguiu se lembrar?¹

Esta é, em resumo, a história de *Sans Soleil* (1983), um filme de Chris Marker, no qual as relações entre tempo, história, memória e esquecimento são constantemente abordadas através da combinação entre imagens de arquivo e reflexões do viajante que as filmou. Nele, o mundo é (re)visitado por alguém que viaja em direção ao passado e, instigado pelo modo “antigo” de lidar com a memória, passa a coletar banalidades filmando “agoras”.

Apropriei-me do filme de Marker como epígrafe desta pesquisa. Se uma epígrafe escrita pudesse abarcar de alguma forma uma imagem em movimento, ali estaria o filme, em sua inteireza. Diante da impossibilidade, transcrevo para a página a fala que mais me toca e que parece ter sido escrita em uma carta-imagem dedicada especialmente a mim: “Eu passaria minha vida tentando entender a função da memória, que não é o oposto do esquecimento, mas seu avesso. Nós não nos lembramos, nós

¹ Do original: “I remember the images that I filmed of the month of January in Tokyo. They have substituted themselves for my memory. They are my memory. I wonder how people remember things, who don’t film, don’t photograph, don’t tape. How has mankind managed to remember?” (MARKER, 1983.)

rescrevemos a memória, assim como a história é reescrita”.²

Vejo as cartas-imagens de Sandor Krasna e ecoo seu pensamento indagador: como é possível lembrar de algo se não o registramos, se não o arquivamos? Se pudesse, eu lhe devolveria o questionamento: como seria possível o arquivo nos salvar do esquecimento, nos ajudar a reconstituir o passado, se ele próprio, assim como a memória, não é capaz de reter em si mesmo a totalidade de uma experiência?

² Do original: “I would spend my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting, but rather its lining. We do not remember, we rewrite memory much as history is rewritten.” (MARKER, 1983).

INTRODUÇÃO

Já há algum tempo vejo minha produção e processo artístico serem permeados por imagens, arquivos e imagens de arquivos. Não coincidentemente, há ainda mais tempo, minha vida é marcada pelas temáticas da memória e do esquecimento. Mais do que para outros, possivelmente, esta dialética tornou-se cara à minha pessoa pela ocorrência da morte de meu pai, quando eu tinha ainda 15 anos.

Tomo tal fato como *vórtex* desta dissertação não pelas implicações emocionais que este acontecimento me trouxe, mas por ter instigado aquele que viria a ser o mote de minha pesquisa artística e teórica no futuro agora presente.

No ano de 2014, deparei-me com – ou enfrentei pela primeira vez – uma profusão de fotografias, álbuns de família, cartas, postais, telegramas, livros, vinis, pequenas coleções de selos e notas, algumas memorabilias e outros materiais, que, em conjunto, podem ser tomados como um arquivo. Este, deixado por meu pai, falecido em 2004, permaneceu guardado, intacto e intocado por mim ou qualquer outra pessoa até 10 anos depois, quando decidi adentrá-lo.

Instigada pela efemeridade da memória e o desejo humano de eternizar suas imagens, ou, pelo menos, de fazê-las persistir, prolongando a duração de sua existência, passei a vasculhar aqueles documentos. Já não tendo a oportunidade de revisitá-los em sua companhia, encontrei naquelas caixas fragmentos de uma memória subjetiva encerrada, a qual não tenho mais acesso para reordenar.

Passei, então, a me questionar sobre a necessidade mesma de uma organização cronológica, historicamente acurada, ou “objetiva” – salvo o perigo desta palavra –, para reconstituir o passado, preservar memórias e contar uma história, seja a de meu pai, seja a de outra pessoa qualquer. Foi quando surgiu *canned memories* (2014), obra que considero marco em minha produção e a partir da qual nasce, efetivamente, esta

pesquisa. Quando digo que ela parte de uma obra, é porque entendo que a produção prática seja intrinsecamente entrelaçada à teórica, principalmente quando referente a investigações no campo das artes. Tais investigações não são, ou pelo menos não deveriam ser, baseadas em uma relação dicotômica, que apontasse para a ilustração da teoria, ou a explicação da prática, mas delineadas em um caminho conjunto, traçado lado a lado. O desejo de percorrer esse traçado dentro do âmbito acadêmico foi, inclusive, essencial para a proposição de meu projeto de Mestrado. Por isso, escolhi guiar meu método de pesquisa de forma orgânica, simbiótica, dedicando-me a desenvolvê-la nessa via de mão dupla entre a prática artística e a reflexão teórica, abolindo qualquer oposição entre ambas.

Ainda que a obra tomada como ponto de partida seja anterior à minha entrada no Programa de Pós-Graduação em Artes, entendo que ela seja o embrião de muitos dos questionamentos que, durante esses dois anos, tomaram forma – ora através da imagem, ora através da palavra. Neste período, continuei trabalhando com materiais de arquivo – pessoais, de meu pai, e até mesmo de terceiros, adquiridos em sebos, leilões, feiras de antiguidades, ou encontrados ao acaso. Durante estes anos, vejo que, para mim, a utilização dos arquivos nunca partiu de um desejo de lidar somente com aquilo que é atestado pela imagem ou pelo documento. Na realidade, em meu processo, havia constantemente a vontade de tensionar as dialéticas que insurgiam com o arquivo e através dele, como a questão da memória e do esquecimento; do passado e do futuro; da história e da ficção; da presença e da ausência; e da realidade e do imaginário, nunca entendendo estes como pares simploriamente dicotômicos.

Tratava-se, portanto, de apostar em gestos outros frente ao arquivo, gestos distintos dos atos ordinários presentes na feitura de um inventário ou, na exibição de uma coleção. Apostei, por exemplo, na geração de novos materiais de arquivos e na combinação destes com os já presentes no conjunto por mim encontrado, como foi o caso de *found*

archives of a lost artist (2015), um livro de artista realizado a partir dos arquivos de um “artista perdido”, tanto na História como em sua própria prática. Já em *por uma arqueologia da ausência* (2015-2017), dei lugar à narrativa enquanto potência de fabulação e porta de entrada para a exploração das virtualidades – do vir-a-ser – das imagens.

i. por uma metodologia de artista

A discussão teórica, que acompanha – lado a lado – a dimensão prática desta pesquisa, nem sempre foi guiada por autores que discutem diretamente a temática do arquivo. Ao mesmo tempo, muitas vezes, estes autores e suas discussões são incitados pelos trabalhos de outros artistas, por obras literárias, ou até mesmo pelo gesto de adentrar o arquivo paterno no cotidiano da pesquisa.

Assim, ainda que muitas vezes os autores aqui convocados estejam tratando especificamente de outras temáticas, como é o caso de Maurice Blanchot ou de Lúcia Castello Branco, os textos lidos parecem sempre se envolver de forma potente com o estudo que aqui estamos propondo acerca do arquivo, seja por sua *gênese lacunar*³, seja por sua *dimensão poética*⁴. Desta forma, os autores presentes na referência bibliográfica tangenciam tais conceitos e parecem traçar órbitas em torno do arquivo no universo desta investigação teórica-prática à qual me lancei.

Faço, por isso, o uso da *nebulosa* como figura que poderia, de alguma forma, abarcar as ações propostas em minha pesquisa. A escolha

3 Lacunar, pois, nunca é possível documentar tudo, todo o tempo, em todas as dimensões do acontecimento. A lacuna é inerente ao arquivo, afinal, ele surge da vontade de se salvar algo do esquecimento, mas não é capaz de evitar o inevitável. Isso já foi percebido pelo próprio Georges Didi-Huberman, que afirma que o arquivo tem uma “natureza essencialmente lacunar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.130). Já Lucia Castello Branco define a lacuna como: “(...) um ponto de intradutibilidade que a rememoração [e o arquivo, enquanto dispositivo da memória] sempre comporta: aquilo que, na esfera do vivido, é para sempre perdido e constitui a falta, a lacuna, o vazio a partir do qual a memória se edifica.” (CASTELLO BRANCO, 1994, p.27).

4 Maurício Lissovsky defende a existência de uma dimensão poética do arquivo, para além de suas dimensões historiográfica; republicana – que diz do embate entre público e privado –; cartorial – na qual está a serviço do verdadeiro –, e cultural – que nos protege do esquecimento –, em seu texto *Quatro + uma dimensão do arquivo* (2004),

de uma figura celeste advém não só de uma predileção pessoal pela temática, mas, também, da felicidade de ter tropeçado, em meio a tantas leituras, em um trecho de um texto de Kurt Forster, que diz da imagem da *nebulosa* da mesma forma como pretendo abordá-la:

Não se pretende, aqui, sustentar que a conexão entre uma práxis artística e a teoria intelectual deva sugerir uma relação causal direta; o que nos apresenta aqui, se dá mais sob a forma de uma *nebulosa*, que abraça os objetos mais diversos, aplicando a eles um coeficiente comum para conseguir que, dentro dela, todos os fenômenos visíveis apareçam parcialmente obscurecidos da mesma maneira.⁵

Ao dizer da inexistência da pretensão da nebulosa relacionar a *práxis artística* e a teoria intelectual de forma positivista, Forster toca exatamente no cerne da questão metodológica de uma pesquisa como a que aqui proponho. Não é o caso, portanto, de tentarmos elencar uma série de conexões causais entre teoria e prática, mas sim, do entendimento destas como “anverso e reverso de uma mesma moeda”⁶. Afinal, “não se trata de dois planos que se unam por laços meramente externos, mas sim de dois aspectos de um mesmo processo, intimamente entrelaçados”⁷, pois, como bem aponta Adolfo Vázquez, não há como eliminar os vínculos entre os diversos níveis da práxis, uma vez que esta sempre pressupõe uma atividade prática e uma ação da consciência do sujeito ativo, indissolúvelmente.

A *nebulosa* que assim nasce é formada tanto por *constelações*⁸ de autores (como Walter Benjamin, Maurício Lissovsky, Lucia Castello

5 Do original: “No se pretende aquí sostener que la conexión entre praxis artística y teoría intelectual deba sugerir una directa relación causal; lo que se nos presenta aquí es más bien una «nebulosa» que abraza los objetos más diversos, aplicándoles un coeficiente común para conseguir que dentro de ésta todos los fenómenos visibles aparezcan parcialmente oscurecidos de la misma manera.” (FORSTER, 2005, p. 46).

6 VÁZQUEZ, 1968, p. 249.

7 Ibidem, 1968, p. 249.

8 Faço uso da imagem da constelação benjaminiana, assim como Georges Didi-Huberman, que a retoma em *O que vemos, o que nos olha* (2010, p. 172): “(...) a imagem de uma constelação face aos corpos celestes que ela organiza – mas sem sujeitá-los, justamente, a um conceito ou a uma lei – e que imaginamos sofrer também, de tempos em tempos, as catástrofes vulcânicas, as conjunções excepcionais, os choques meteóricos, os big bangs nos quais a origem a cada vez se renova.”

Branco, Jacques Derrida, Hal Foster, André Rouillé, Georges Didi-Huberman e Maurice Blanchot), como de artistas contemporâneos que trabalham com arquivos. A escolha de obras pontuais de outros artistas foi guiada por aquelas que acreditamos explorar, principalmente, as lacunas dos arquivos sem torná-los puramente abstrações, sem perder seu lastro com a realidade – como Susan Hiller, Zoe Leonard, Walid Ra’ad, Cristina De Middel e Fernanda Grigolin.

A escolha das figuras da *nebulosa* e da *constelação* decorre, desta forma, da falta do intuito em esgotar-me na análise de um único artista ou nas formulações de apenas um autor. Tendo a consciência da necessidade de um aporte na investida que aqui proponho, aposto na convocação pontual de obras contemporâneas que dialoguem com esta minha vontade pungente de explorar mais a fundo as possibilidades de se trabalhar com o (material de) arquivo, apostando em sua *dimensão poética*, para além de uma visada historicista atrelada à realidade de forma ilusoriamente objetiva. Ressalto também que recorro aos autores que fazem parte da minha nebulosa, a fim de destacar pontos importantes de suas produções teóricas que venham a alicerçar esta pesquisa, dialogando com seus textos à medida que o processo dê a ver as tessituras entre as reflexões teóricas incitadas e os exemplos da prática artística – tanto em obras de outros artistas, quanto em minhas próprias produções.

Afinal, pesquisar um tema é me situar no mundo a partir dele. É entender não só a *dimensão poética* do arquivo, o *mal de arquivo* e o *impulso anarquivístico* – estes, conceitos que permeiam toda a dissertação e que, por consequência, serão convocados e trabalhados nos capítulos a seguir –, mas, também, destrinchar e me aprofundar nas suas implicações, e, paralelamente, na compreensão do meu próprio interesse pelo arquivo.

Como diz Flusser⁹, a experiência como o gesto de pesquisa moderno, passional, aponta como “sujeito e objeto estão sempre engrenados” e, desta forma, é necessário abdicarmos da noção de uma

9 cf. FLUSSER, Vilém. O gesto de pesquisar. Trad. Roberto Andrés. Disponível em: <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/>>. Acesso em 7 de agosto, 2013.

pretensa objetividade. Esta é a mudança pela qual o ato de pesquisar passa na contemporaneidade. Para ele,

a pesquisa parte, não mais pela formulação de uma hipótese, de um lado, e por fazer uma observação de outro, mas da experiência concreta, plena, viva. Não se trata de uma partida “empírica”, no sentido do século XVII, mas de uma partida “estética”, se entendemos *aistheton* como “experiência vital”. O pesquisador gesticula como o artista durante sua pesquisa e abole a distância nefasta, burguesa, entre a ciência, a técnica e a arte. A experiência vital não é somente estética no sentido restritivo deste termo. É também uma alegria e um sofrimento, é valorizante. O pesquisador que parte de tal experiência visa um valor: a liberdade. Busca romper sua determinação. O pesquisador deixa de ser um sujeito “puro”, para voltar a ser um ser humano vivo: ou seja, um ser engajado epistemologicamente, esteticamente e eticamente.¹⁰

Tendo, então, a minha experiência como artista como forma de encontrar a medida de proximidade com o mundo, vejo claramente como minha produção artística foi responsável pelo surgimento das questões que movem esta pesquisa, principalmente em função da temática do arquivo e sua problematização em linhas gerais. Veremos assim que, trabalhando à maneira da práxis, a prática e a teoria se convocam durante toda a escrita da dissertação, de forma articulada.

Desta forma, minha metodologia não visa tratar somente de minhas produções com arquivos, fazendo desta dissertação um memorial crítico ou um *portfolio* mais elaborado. Pelo contrário, elas atravessam o processo da pesquisa como um todo – desde sua gênese, até seu suposto desfecho sob a forma de uma exposição. Portanto, as obras surgem nos finais de cada capítulo, ao invés de isoladas em um anexo, já que é necessário tratá-las como inseparáveis de toda a discussão teórica que é proposta.

Almejei, ainda, aproximar-me da possibilidade de estabelecer uma pesquisa dialógica, fazendo com que fosse possível um encontro com o outro sob a égide da reflexão artística, teórica, crítica e filosófica – e não

10 FLUSSER, 2004, s/p.

somente um autocentrimento em meus trabalhos. Por isso, as obras de diversos artistas foram convocadas sem hierarquia ou sem a pretensão de tratá-las como ilustração da teoria abordada na pesquisa. Como bem ressaltado por Flusser,

medimos juntos. A pesquisa se torna assim dialógica. A proximidade é uma dimensão intersubjetiva. Ela mede meu “estar-no-mundo” com os outros. Claro que encontro os outros na minha circunstância durante minha pesquisa. Eles podem ser mais ou menos próximos, mais ou menos interessantes. Devo aplicar a medida da proximidade aos outros. Mas quando os encontro, podemos então mensurar nossa circunstância juntos. Assim o gesto de pesquisar volta a ser um gesto que busca o outro.¹¹

Assim, busco compreender não só meu próprio fascínio pelo arquivo e suas lacunas, mas também, como outros artistas apostam na figura da lacuna imanente ao arquivo, indo de encontro à potência da combinação entre o gesto artístico e o efeito de real intrínseco ao arquivo.

ii. o impulso (an)arquivístico

Eu sempre soube que pulsa em mim um *desejo de arquivo*. Não somente em relação ao arquivo encontrado de meu pai, mas também por uma atração pelas imagens antigas, vernaculares, de arquivos de desconhecidos. A imagem gasta, de outra época; o papel amarelado com marcas de uso, sinais de presença; os objetos antigos, quase relíquias; tudo o que é da ordem do arquivo, que remete ao passado e parece conter uma história.

No caso do arquivo que abriga as memórias de meu pai, poderia-se dizer que a atração é mais pungente, pois a carga emocional é mais forte. Mas, ao invés de me atentar às fotos em que figuro, ou àquelas que me mostram fatos que vivenciei, vejo as imagens de meu pai de quando eu nem o conhecia e me pergunto qual é a história por trás daqueles

¹¹ FLUSSER, 2004, s/p.

momentos, que, aparentemente, foram importantes o suficiente para serem registrados em saís de prata, mas não o bastante para que ele tenha me contado o que se passou. Leio cartas a ele escritas ou por ele enviadas – como voltaram estas para a posse sua? –, ao seu pai, à sua mãe e à minha mãe também.

Vejo seus documentos, suas imagens, seus objetos e sinto afeto, sim, mas um afeto intricado, com várias facetas. Quando digo ser este um afeto intricado é porque acredito ser também permeado por curiosidade, por questionamentos, por indagações sem resposta, ou seja, por um interesse pelas lacunas, mais do que pelo que ali vejo e, por consequência, se faz atestado.

Em partes, imagino que o fascínio causado em mim pelo arquivo seja de alguma forma similar ao teorizado por Jacques Derrida como *pulsão de arquivo*, aquela “pulsão mesma de conservação”¹², que luta contra o esquecimento. Como aponta o autor, “não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento”¹³. Este mal de arquivo, no entanto, não é novidade, como aponta Hal Foster em seu texto *An Archival Impulse* (2004) e vários artistas já o colocaram em operação em seus processos criativos.

Contudo, acredito que minha relação com o arquivo – tanto o de meu pai, quanto o de terceiros – passe por outra dimensão, que não somente a da luta contra o esquecimento, da vontade de arquivar. Para dizer desta, aproprio-me do termo sugerido por Foster como uma outra forma de lidar com o arquivo na arte contemporânea: o *impulso anarquivístico*¹⁴. Para o autor, este é o impulso pelo qual os “artistas são muitas vezes atraídos por começos não concretizados ou projetos incompletos – tanto na arte como na história – que possam oferecer pontos de partida novamente.”¹⁵

12 DERRIDA, 2001, p. 32.

13 Ibid., p. 32.

14 Do original: *anarchival impulse*.

15 Do original: “(...) artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects – in art and history alike – that might offer points of departure again.” (FOSTER,

Apesar de não se estender na teorização do termo proposto, tratando-o mais como um jogo de palavras do que como um conceito *per se*, o *impulso anarquivístico* de Foster é uma referência de grande importância para esta pesquisa exatamente por colocar sob uma nova perspectiva o já conhecido *mal de arquivo*. Arrisco, inclusive, a distinguir duas possíveis interpretações a partir da tradução livre do termo original: *anarchival impulse*. A primeira tradução seria *impulso anarquívico* (do francês, *anarquivique*), ao qual poderíamos associar uma força destrutiva, contra a existência dos arquivos, conectada intrinsecamente ao próprio conceito de pulsão de morte, como nos aponta Derrida¹⁶. A segunda – foco desta pesquisa – seria o *impulso anarquivístico*, que é mais do que um desejo de destruição (ainda que este possa estar contido no gesto artístico de alguns trabalhos). O *impulso anarquivístico* configura-se como um desejo de retomada, não só uma pulsão destrutiva, nem apenas um impulso arquivista, mas, sim, uma atração pelas lacunas, pelos momentos que não são mostrados nas imagens e documentos, pelos arquivos que se perderam (ou, estão prestes a desaparecer). Não o que foi arquivado, mas sim, o que não foi. Não tanto a história, quanto sua abertura à poética, ao imaginário e à arte. São estas lacunas que pulsam e acendem o interesse dos artistas, que, como eu, se identificam com o termo proposto por Foster e poderiam dizer que sofrem deste impulso.

iii. a potência da lacuna

Acredito que, ao dedicar-me a uma pesquisa que tenha como tema central a possibilidade de uma nova forma de lidar com o arquivo na arte contemporânea, debruçando-me, também, sobre a minha prática artística, faz-se necessário retomar a relação entre arte e Arquivo – com A maiúsculo, para dizer, inicialmente, de todo e qualquer arquivo, e não somente daquele a partir do qual proponho minhas experimentações e

2004, p. 5).

¹⁶ DERRIDA, 2001, p. 21-22.

produções.

Torna-se, portanto, indispensável retornar a algumas temáticas que circundam o Arquivo, como a história, a memória e o esquecimento. Afinal, desde sua criação, o arquivo presta-se a lidar com essas três instâncias, seja documentando algo para a história, seja registrando uma memória, seja evitando o esquecimento. Mas, se nos voltarmos às formulações de Walter Benjamin acerca da *imagem dialética*, passamos a compreender o motivo pelo qual a correlação – muitas vezes feita sem questionamentos – entre o desejo de arquivar e essas três esferas deixam de lado a faceta mais importante para a abordagem do arquivo pela arte: a sua poética.

Para Benjamin, o termo “dialética” aponta para a suspensão da própria imagem no tempo, quando “a unidade repentina entre passado e presente faz emergir uma nova imagem tanto do passado quanto do presente”¹⁷. Compreender que a imagem (da memória, da história e do arquivo) não está fixa, estanque no passado, é de grande importância para abrir-se à possibilidade da existência de uma *dimensão poética* do arquivo, à sua abertura ao tempo e ao gesto artístico, sem que seja preciso abdicar por completo de sua dimensão histórica e factual.

Assim, em *O fascínio do arquivo*, 1º capítulo desta dissertação, primeiramente, faremos uma breve retomada da presença do arquivo nas artes, aproximando-nos de obras de artistas modernos e contemporâneos que fazem uso de materiais arquivísticos como matéria para suas obras. Concentraremos, no entanto, em exemplos menos desgastados no âmbito acadêmico, não nos atendo a artistas cujas obras já foram amplamente discutidas, como Christian Boltanski, Gerhard Richter ou Hans-Peter Feldmann. Não nego, de forma alguma, a importância deles para a arte, para a pesquisa artística e principalmente para a construção do campo de interesse na interseção entre arte e arquivo. Ao mesmo tempo, procuro, ao longo da dissertação, evocar outras ocorrências, outras obras, ora mais conhecidas, ora menos, uma vez que, ainda que o objetivo desta pesquisa nunca fôra o de fazer uma arqueologia do uso

¹⁷ GAGNEBIN, 2012, p. 33.

do arquivo por artistas, também não pretendia isolar-me do âmbito da prática artística para tratar somente da teoria acerca do assunto.

Pela existência da crença no poder de conservação do tempo pelo arquivo – este poder que, como veremos, diz mais de uma construção cultural do que uma propriedade do arquivo em si –, podemos também nos aproximar daquilo que seria denominado por Derrida como *mal de arquivo*¹⁸. Para o autor, o arquivo só existe pela possibilidade do fim, do esquecimento e da perda da memória, “pois todo arquivo – tiraremos daí algumas consequências – é ao mesmo tempo *instituidor* e *conservador*. Revolucionário e tradicional.”¹⁹ Afinal, por mais que a busca pelo arquivo seja conectada a um desejo de memória, junto a ele tem-se sempre também um mal, uma *pulsão de morte*²⁰, que trabalha sempre contra a memória e a existência do arquivo em si. Para dizer deste mal de arquivo, que figura na dialética entre a destruição e o arquivamento, aproximando-o do campo das artes, nos voltaremos à obra *O homem que nunca jogou nada fora*²¹, de Ilya Kabakov.

Em seguida, trataremos das relações do arquivo com o tempo e a história. Percebemos que, ao nos aproximar da busca pela compreensão do que é o arquivo, torna-se necessário lidar com os efeitos que advém de sua tessitura, como, por exemplo, o de atestação e documentação do que ali se encontra registrado. Efeitos, estes, que contaminam diretamente as relações entre arquivo e realidade, tão caras à construção histórica. Portanto, faz-se imprescindível abordar aquelas que seriam suas quatro dimensões – recorrendo às teorias do historiador Maurício Lissovsky –, de modo que não só se compreenda a existência daquela que se tornaria sua quinta, a *dimensão poética*, como também, que se revise de forma crítica a sua relação com a história e o regime de crença que o permeia. Para essa visada, lançaremos mão de algumas enunciações de Walter Benjamin acerca da imagem dialética e do conceito de história, a partir de seu texto *Sobre o conceito de história* (1994) e da leitura de sua obra

18 DERRIDA, 2001, passim.

19 DERRIDA, 2001, p. 17.

20 Ibidem.

21 Do original: *The man that never threw anything away*.

feita por Jeanne Marie Gagnebin (2012; 2014), destacando elementos em suas formulações sobre as imagens da memória, da história e, conseqüentemente, do arquivo.

Por esta pesquisa se voltar constantemente ao arquivo de meu pai, dedico um subcapítulo desta contextualização à temática do arquivo pessoal, de pessoas e de anônimos – entendendo-se como anônimo, aqui, aquela pessoa sem qualquer notoriedade pública. Foi também através de questionamentos contidos nestas temáticas que surgiu a obra *found archives of a lost artist* (2015), realizada no início de minha pesquisa e a qual discute o valor do arquivo de pessoa, principalmente quando este se trata de um arquivo de alguém anônimo, se aproximando de pontuações do campo da biografia e do biográfico.

No 2º capítulo, denominado *A poética no esquecimento*, nos aproximamos ainda mais da relação entre arquivo e memória, dando ênfase às conexões desse tipo de documento com o tempo e o tensionamento entre memória e esquecimento. Aqui, nos voltaremos ao arquivo a fim de discutir seu mais visado objetivo: a preservação do passado e sua reconstituição fiel. Para tanto, faremos uso, principalmente, do livro *A Traição de Penélope*, de Lúcia Castello Branco, que nos atenta constantemente para a condição da memória (seja a contida no arquivo, seja a guardada pelo sujeito), que, na realidade, é sempre lacunar e cujo estatuto duplo perpassa, sim, por um gesto de lembrança, mas também pelo de esquecimento. Assim, ao nos dirigirmos ao pensamento que assume o tecido fragmentário da memória e à compreensão do tempo como descontínuo, interseções com as obras de Walter Benjamin e Paul Ricoer se fazem possíveis, no intuito de enriquecer a discussão acerca da dialética do arquivo e suas relações com a imagem e a memória.

Ao compreender as rasuras da memória, nos aproximamos da condição lacunar do próprio arquivo e torna-se necessário uma revisão da intencionalidade do gesto arquivístico, a fim de adentrar a mudança que permitirá a assimilação do impulso anarquivístico. Desta forma, compreenderemos que, se o arquivo é aberto para o tempo e

para diversas formas de apropriação que não visam uma articulação determinista, é porque sua dimensão poética advém de sua *gênese lacunar*, esta, que dá forças e essencialmente faz possível a existência de um *impulso anarquivístico*. Ao fim deste capítulo, retomo a obra que deu origem à presente pesquisa: *canned memories*, de 2014.

No 3º capítulo, *A morte como encruzilhada*, concentro-me um pouco mais em meu processo como artista e sobre como tive que lidar com um arquivo permeado – ou até mesmo chafurdado – por uma carga afetiva, sem fazer dela sua característica soberana. Tomando como exemplo o posfácio da obra de Maurice Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, escrito por Claude Lefort após a morte do autor, adentro o universo afetivo e enlutado de quando temos que lidar com a morte do dono dos arquivos encontrados. Volto-me, assim, para a encruzilhada a qual me sujeito ao lidar com os documentos, as fotografias, os objetos e afins que foram deixados por meu pai após sua morte.

Sigo, então, para uma articulação com as proposições de Georges Didi-Huberman (2010; 2012; 2013) acerca da *inelutável cisão do ver* e da *dupla distância*, que remetem a questões espaço-temporais importantes para a pesquisa, ao explorar suas relações com a memória e o esquecimento, com a ausência e a distância – tanto do ente querido, como dos acontecimentos que por ele foram registrados. Como o autor aponta em seu artigo *Quando as imagens tocam o real* (2012),

frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação e montagem*.²²

Também voltaremos às proposições de André Rouillé, em uma tentativa de problematizar o estatuto indiciário da imagem fotográfica

22 DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 7.

(e da imagem de arquivo), assim como as funções que dele advém. Articulando-o às formulações feitas acerca do arquivo ao longo da pesquisa, torna-se possível compreender que conhecer o passado não é mais somente uma operação racional, histórica e analítica, senão, uma possibilidade de combinar, tensionar e reinventar a realidade. Mas, ainda assim, veremos que não se trata, contudo, da submissão do arquivo a narrativas inteiramente deslocadas de seu valor histórico ou de sua propriedade indicial, e sim, da aposta em suas lacunas.

Por fim, lançaremos mão das formulações de Maurice Blanchot em *As duas versões do imaginário* (1989) e as articularemos às formulações de Didi-Huberman, para dizer desta que seria a aposta no imaginário como forma de se enfrentar as lacunas. Acreditamos, portanto, que o tema do imaginário se apresenta como chave de leitura para que nos debruçemos sobre as questões suscitadas através da apropriação das imagens de arquivo nos gestos derivados do *impulso anarquivístico*.

Afectos lacunares, capítulo quarto desta dissertação, foi concebido como um projeto para o futuro: minha primeira exposição individual. Nele, aproveito suas páginas para dar forma imagética ao pensamento que circunda esta pesquisa. Sendo assim, o capítulo pode ser tomado tanto como soma dos trabalhos práticos, quanto como um duplo do pensamento teórico que foi desenvolvido concomitantemente a estes. Eis, portanto, uma pequena (a)mostra de imagens e textos criados a partir do *impulso anarquivístico* que me acometeu ao encontrar as caixas e mais caixas que guardavam os arquivos de meu pai, como se estes estivessem apenas à minha espera para sobreviver.



Fig. 1 - Alguns dos registros fotográficos realizados no primeiro dia desbravando o arquivo encontrado. Vejo esta como uma primeira tentativa de inventariar o que ali estava guardado, antes de tocá-lo e interferir em sua lógica (ou na ausência desta). Janeiro de 2014.



Fig. 2 - Registro do arquivo encontrado. Janeiro de 2014.



Fig. 3 – Registro do arquivo encontrado. Janeiro de 2014.



Fig. 4 - Registro do arquivo encontrado. Janeiro de 2014.

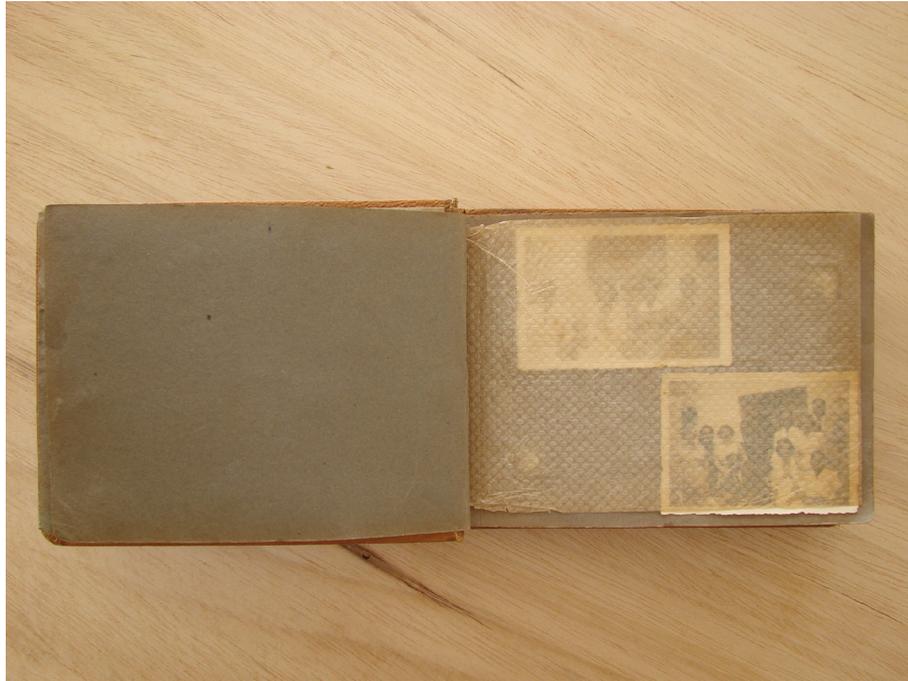


Fig. 5 - Registro do arquivo encontrado. Janeiro de 2014.



Fig. 6 - Registro da nebulosa em processo de conformação. Março de 2014.

CAP I - O FASCÍNIO DO ARQUIVO

I.i. arte e arquivo: uma breve contextualização

Quando (re)encontrei o arquivo de meu pai, em 2014, eu já havia sido fascinada por diversos outros arquivos, tanto pessoais ou de familiares, como de pessoas anônimas. Também já haviam me fascinado artistas que se interessavam por este tipo de material, seja sob a forma fílmica, como no caso dos filmes-ensaios de Chris Marker e Jonas Mekas, seja no campo das artes, principalmente nas obras de Robert Smithson, Joachim Schmid e da brasileira Rosângela Rennó.

Portanto, sem a pretensão de realizar uma arqueologia do arquivo nas artes, acredito – ainda assim – na importância de vislumbrar o contexto artístico dessa temática. Afinal, a ocorrência do uso de arquivos em obras de artes não é novidade, hoje sendo visto por alguns, inclusive, como algo longe de ser original e, muitas vezes, até mesmo saturado. Suely Rolnik percebe este *furor de arquivo* – que dá nome ao seu artigo – nas artes, e afirma que

uma verdadeira compulsão de arquivar tomou conta de parte significativa do território globalizado da arte nas duas últimas décadas de investigações acadêmicas a exposições baseadas parcial ou integralmente em arquivos, passando por acirradas disputas entre coleções por sua aquisição.²³

Seja pelo seu efeito de real, por seu uso meramente documental ou até mesmo por sua estética positivista, o arquivo vem exercendo papéis diferentes no campo das artes. Por mais que eu esteja propondo investigar aquilo que seria descrito como a ocorrência de um *impulso anarquivístico* na arte contemporânea, o uso do arquivo por artistas

não é nem um pouco novo, tendo sido amplamente ativo no período pré-Guerra quando o repertório de fontes foi ampliado tanto politicamente quanto tecnicamente (...) e foi ainda mais ativo no período do Pós-Guerra, especialmente quando imagens apropriadas e formatos

23 ROLNIK, 2005, p. 97.

em séries tornaram-se idiomas comuns.²⁴

Portanto, o arquivo já se faz presente na *prática anárquica*²⁵ das montagens e colagens dadaístas às instalações do fim do século XXI. No entanto, o “local” do arquivo nas artes foi, certamente, transformando-se ao longo dos anos. Talvez, poderíamos pensar no início de sua aparição com as caixas de Marcel Duchamp. “A Caixa Branca” (*The White Box*) continha instruções do artista para a construção de “A noiva despida pelos seus celibatários, Mesmo, ou O grande vidro” (*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even, or The Large Glass*) e foi publicada nos anos 60, com as notas avulsas, soltas, compiladas com a supervisão do próprio Duchamp e baseada na versão anterior, de 1934, nomeada de “A Caixa Verde” (*The Green Box*). Esta, por sua vez, pode ser tomada, de acordo com Sven Spieker²⁶, em *The Big Archive: art from bureaucracy* (2008), como um arquivo *mise-en-abîme*, pois continha em seu interior miniaturas de readymades de Duchamp e, portanto, sugeria a existência de um arquivo dentro do arquivo, uma vez que os próprios readymades teriam também uma dimensão de arquivo.

Já interessada pelo cunho de seu valor documental – e não somente instrutivo –, a arte como arquivo tem suas primeiras experiências como obra nos anos 60, quando, com a arte conceitual, “onde havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações nas obras”²⁷. Como pondera Nicolas

24 Do original: “This general impulse is hardly new: it was variously active in the prewar period when the repertoire of sources was extended both politically and technologically (...) and it was even more variously active in the postwar period, especially as appropriated images and serial formats became common idioms.” (FOSTER, 2004, p. 3).

25 As montagens dadaístas podem ser vistas como “uma forma de reprodução que se baseia no arquivamento de fragmentos da realidade que são retirados do seu contexto habitual para, depois, serem guardados e redistribuídos. (...) Em seu ataque às fundações do arquivo do século XIX, a montagem dadaísta marca um primeiro momento dinâmico na elaboração do Modernismo, para o qual o arquivo é a chave.” (SPIEKER, 2008, p. 9-11). Do original: “As a form of reproduction that relies on the archivization of fragments of reality that are taken out of their customary context, then stored and redistributed.(...) In its attack on the foundations of the nineteenth-century archive, Dadaist montage marks a dynamic first moment in the elaboration of modernism to which archive is key.” (SPIEKER, 2008, p. 9-11).

26 SPIEKER, 2008, p. 202.

27 ARCHER, 2008, p. 78.

Bourriaud, em *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009), “essas obras (da arte conceitual) introduzem na prática artística a estocagem de dados, a aridez da classificação em fichas, a própria noção de ‘arquivo’.”²⁸ Por mais que o aspecto racional do documento fosse visto como algo positivo por alguns artistas da arte conceitual – como para um de seus percursores, Sol LeWitt²⁹ –, Michael Archer, em *Arte Contemporânea: uma história concisa* (2008), nos conta em sua breve contextualização deste movimento, que

o entendimento da arte como um conjunto de produtos pode ser visto aqui como dando lugar à ideia da arte como um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, especialmente, com o mundo em que essa vida é vivida.³⁰

Por 14 anos, Andy Warhol encheu 610 caixas de papelão de tamanho padrão e as enviou para outra locação que não seu estúdio. Para o artista, essas caixas podiam ser tomadas como extensões de seu processo artístico, uma vez que continham

os vários tipos de papelada – de convites para jantares, correspondências pessoais e impressos variados a fotografias e souvenirs de viagens – que passavam mais ou menos despercebidos em seu estúdio, diariamente.³¹

Poderia-se dizer que os conteúdos das caixas de *610 Time Capsules* não tinham, necessariamente, importância histórica a ponto de serem conservados em cápsulas do tempo. Contudo, esses materiais

eram para a caixa não porque eram importantes, valiosos, ou, até mesmo, memoráveis, mas sim, porque eles estavam

28 BOURRIAUD, 2009, p. 98.

29 Apesar de tudo, permanece o pensamento de que a arte conceitual era, de algum modo, inexpressiva. LeWitt falava positivamente de tornar uma coisa ‘emocionalmente seca’ a fim de que ela fosse ‘mentalmente interessante’ ao espectador.” (ARCHER, 2008, p. 72).

30 ARCHER, 2008, *Ibid.*, p. 73.

31 Do original: “ (...) the various types of paperwork – from dinner invitations, personal correspondence, and printed matter to photographs and travel souvenirs – that passed, more or less unnoticed, through his studio daily”. (SPIEKER, 2008, p. 3)

'ali', na mesa, assim como a fotografia registra o que está 'ali', em um certo momento, em um certo lugar.³²

Assim, cada um dos pedacinhos diários da rotina de Warhol que ali foram estocados desde 1974 podem ser pensados como arquivos da vida do artista. No final, Warhol deixou para trás mais de 300.000 artigos encaixotados que, hoje, após terem sido catalogados e estudados, compõe parte do acervo de seu museu.

Voltando-se para sua própria vida como *fato histórico*³³, a partir da qual fazia sua arte, em meados dos anos 60, o artista japonês On Kawara passou a fazer uso de arquivos, listas, telegramas, documentos e outras formas de atestação de sua existência.

O arquivo também serviu a artistas que realizavam obras *in situ*, como Robert Smithson, que pode ser considerado o maior representante da *Land Art*. Ao documentar suas intervenções na paisagem, na natureza, Smithson transpunha a obra para dentro da galeria a partir dos arquivos gerados. Para Sam Durant, ele é “um exemplo prematuro do *artista-como-arquivista*”³⁴.

Por outro lado, as práticas derivadas das possibilidades do arquivo também abarcam mais do que o simples ato de documentar a existência de uma obra de arte em um lugar outro que não o da galeria ou do museu; ou de seu processo de criação – como foi o caso de vários artistas, dentre eles o brasileiro Artur Barrio³⁵, que enxergavam a fotografia enquanto arquivo simplesmente como meio de registrar suas obras, mas nunca como a obra em si.

Na contracorrente, Bernd e Hilla Becher, por exemplo, ficaram

32 Do original: “(...) documents went into the box not because they were important valuable, or otherwise memorable, but because they were ‘there’, on the desk, just as a photograph record what is ‘there’ at a certain time, in a certain place.”(SPIKER, 2008, p. 3).

33 ARCHER, 2008, p. 76.

34 Do original: “an early example of the artist-as-archivist” (SAM DURANT *apud* FOSTER, 2004, p. 19)

35 “A fotografia, o filme e mais tarde o vídeo produzidos durante as situações e os relatos de processos em cadernos de anotações, muitas vezes feitos antes das exposições, não são considerados por Barrio trabalhos de arte.” (COSTA, Luiz Cláudio da. O tempo, a imagem e o arquivo. In: XV Encontro da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, 2008, p. 675).

conhecidos por seu inventário de “esculturas anônimas”³⁶ ou de estruturas industriais, ao fotografarem torres, tanques de gás, silos de carvão, fornos siderúrgicos, caixas d’ água etc. para agrupá-los em suas tipologias. O ato artístico, neste caso, não é documentado pelo arquivo, mas é a feitura dele mesmo, do gesto de registrar, arquivar e conservar (do esquecimento) algo já existente no mundo.

Muitas vezes, como visto no surgimento da corrente que foi denominada como arte política, tratava-se exatamente da ausência do arquivo, na supressão dos fatos, ou no apagamento arbitrário do acontecimento através do não-arquivamento. A partir desta consciência de que nem tudo é arquivado, assim como o arquivado não é tudo, a arte começa a se voltar, também, para sua relação com a política e a história. Sven Spieker nos conta sua opinião, em sua pesquisa focada exatamente na arte que faz uso do arquivo burocrático como matéria-prima:

Eu defendo que o uso de arquivos na arte do fim do século XX reage, de várias formas, ao ataque das vanguardas do início do século contra a objetificação (e fetichização) do tempo linear e do processo histórico.³⁷

A arte política não só abarcou críticas a sistemas arquivistas tendenciosos, formas de controle da informação excludentes, governos autoritários, ou até mesmo aos vínculos entre arte e comércio, mas, também se aproximou de grupos minoritários que ganhavam força e voz no contexto do fim dos anos 60. O envolvimento de artistas em manifestações e partidos políticos era premente e correntes de pensamento filosófico-sociológicas, como o feminismo, ganhavam força nas representações artísticas.³⁸

Os artistas passam, então, a se voltar para as questões que circundam a própria arquivologia, a representação do indivíduo na

36 ARCHER, 2008, p. 98.

37 Do original: “I contend that the use of archives in late-twentieth-century art reacts in a variety of ways to the assault by the early-twentieth-century avant-gardes on the nineteenth-century objectification (and fetishization) of linear time and historical process.” (SPIEKER, 2008, p. 1)

38 ARCHER, 2008, p. 124.

sociedade a partir desta e também para a interseção entre a arquivologia e os cânones da História da Arte (em letra maiúscula, para ressaltar seu caráter oficial). Como aponta Rolnik:

explicitar, problematizar e deslocar-se de tal determinação passam a orientar a prática artística, como nervo central de sua poética e condição de sua potência pensante – na qual reside a vitalidade propriamente dita da obra.³⁹

Já Luiz Cláudio da Costa ressalta que,

a necessidade de se registrar o evento artístico e de reunir documentos de sua existência levou à descoberta do arquivo como uma modalidade topológica concreta da obra, dimensão que permite agenciamentos perigosos no espaço mesmo da autoridade, que é esse do arquivo.⁴⁰

Voltando à contemporaneidade, o uso do material de arquivo ou do arquivo como material para práticas artísticas não deixou de se reinventar. Nos últimos tempos, inclusive, este vem se tornando foco de estudos mais abrangentes e curadorias mais atentas à temática arquivística – como exemplo, temos exposições realizadas no Brasil: *Arquivo Vivo*, que aconteceu no Paço das Artes em 2013, com curadoria de Priscila Arantes, e a *3ª Bienal da Bahia*, com curadoria de Marcelo Rezende, Ana Pato e Ayrson Heráclito, em 2014. No exterior, temos, dentre outros, o exemplo de *Archive Fever: Uses of Document in Contemporary Art*, organizada e curada por Okwui Enwezor, que aconteceu no Centro Internacional de Fotografia (ICP), em Nova York, EUA, em 2007.

Nestas e em outras exposições, vemos artistas que exercitam o que Derrida chama de impulso arquivístico de maneiras diversas. Rosângela Rennó pode ser tomada como um exemplo bem próximo, no contexto brasileiro. Em *Arquivo Universal*, a artista acumula recortes de notícias que falam de pessoas, engajando-se em uma busca incessante por essas notícias, relatos, pequenas histórias e no ato de arquivá-las.

39 ROLNIK, 2005, p. 98.

40 COSTA, 2008, p. 6-7.

Essa procura de Rennó pelos arquivos poderia nos fazer pensar que ela sofre com o mal de arquivo derridariano. Mas, enquanto esses pequenos textos tratam as imagens fotográficas como objetos de fetiche, de uma pulsão do olhar, como provas de algo, como índices e testemunhos, Rennó as retira deste lugar de desejo e de pulsão. Ao não oferecê-las ao nosso olhar, a artista as lança ao campo aberto e potente da imaginação.

O gesto artístico de Rennó se encontra, portanto, nesta dobra: um arquivo de textos que falam de imagens, mas sem imagens, ou seja, um arquivo de imagens sem imagens. De acordo com Maria Angélica Melendi, em texto acerca da obra da artista,

os relatos do Arquivo Universal — histórias ordinárias sobre gente e fotografia —, são irrelevantes, falidos, fragmentários. Como a nossa memória, o Arquivo prolifera a partir dessas irrelevâncias, dessas falhas, desses fragmentos.⁴¹

Já Sophie Calle ficou conhecida pela interseção entre memória e imaginação em suas obras “preocupada(s) com o desejo e a perda”⁴². Fazendo uso de fotografias e texto, em *Visto pela última vez: dama e cavalheiro de negro da autoria de Rembrandt* (1991), Calle narra ao público a história de uma perseguição a um conhecido que viajava a Veneza. Mas, na realidade, trata-se de “uma tentativa de resgatar as treze obras de arte, algumas de Vermeer e Rembrandt, que haviam sido roubadas do Museu Isabella Stewart Gardner em Boston em 1990”⁴³. Portanto, a ligação de Calle com o arquivo se dá, nesta obra, de forma inversa: a partir de uma memória, ela cria um arquivo para aderir à ela.

Na esteira da criação de arquivos fictícios, temos também a obra-dissertação (2006) de Dora Longo Bahia, que, em *Marcelo Do Campo: 1969-1975*, retrata a biografia e as obras de Marcelo do Campo, um artista que teria vivido sob a ditadura brasileira. O livro divide-se em duas partes: *Marcelo Do Campo 1969-1975* e *Criação e Emancipação de Marcelo Do Campo*. A primeira é uma ficção sobre um jovem artista chamado Marcelo,

41 MELENDI, 2003, p. 24-25.

42 ARCHER, 2008, p. 223.

43 Ibid., p. 223.

que haveria nascido em 1951, em São Paulo, e cuja trajetória artística teria sido mais significativa entre 1969 e 1975. A segunda aparece como um desdobramento da primeira, ou seja, trata-se de uma investigação sobre as questões envolvidas nas criações deste personagem e sua obra, bem como uma análise da relevância deste estudo para a discussão artística contemporânea.

Em *Marcelo Do Campo 1969-1975*, encontramos fotos das obras de Do Campo, registros de seus processos de criação, fac-símiles de documentos e um texto que discorre acerca da vida do artista. Já em *Criação e Emancipação de Marcelo Do Campo*, os textos passam a assemelhar-se com um diário de processo impressos em páginas de papel jornal para marcar a divisão entre as duas seções do livro. Fazendo referência clara à Marcel Duchamp (Do campo, em Francês), Dora Longo Bahia constrói um *artista-personagem* que poderia muito bem ter existido. Ao pedir seus amigos para encenarem as performances e participarem dos registros fotográficos da vida e das obras de Do Campo, a artista cria um arquivo fictício a partir de documentos forjados que só existem no âmbito do livro.

Poderia, aqui, estender-me por diversos outros exemplos de artistas que usam arquivos em suas práticas artísticas, seja para registrar uma ação, inventariar algo, apropriar (se) do arquivo já existente, ou ficcionalizar esse tipo de material. No entanto, como dito anteriormente, a intenção, aqui, não é a de realizar uma arqueologia das relações entre arte e arquivo, mas, sim, da feitura de uma breve contextualização dessa temática. Ainda assim, exemplos de obras de outros artistas – e algumas de minha autoria – continuarão a ser convocadas durante todo o texto dessa dissertação.

Pretendo, portanto, repensar estes gestos e abordagens artísticas frente ao arquivo e, propor outras forma de lidar com suas dimensões. Afinal, a relação entre artistas e o arquivo ainda está longe de ser normalizada (no sentido original do *nomos*, da lei, ordem, normalização e do costume), pois, como nos lembra Ana Pato em *Arte Contemporânea*

e Arquivo: reflexões sobre a 3ª Bienal da Bahia (2015),

enquanto para os arquivistas os documentos são descritos e analisados por sua natureza testemunhal e informacional, para os artistas os documentos possuem, ainda, a capacidade de emocionar e de problematizar.⁴⁴

I.ii. mal de arquivo: entre a pulsão de arquivo e a pulsão de morte

Se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você.

Friederich Nietzsche

Em um apartamento público – do tipo que somente a União Soviética e seu regime socialista conheceu –, moravam dez inquilinos, um em cada quarto e cada qual com sua peculiaridade. Enquanto um deles era conhecido por ser um artista sem talento, o outro era um compositor; já alguns eram mais atípicos, como o inquilino que acumulava coisas, nunca jogando nada fora, pelo simples medo de perder as memórias conectadas a cada objeto. Este ficou conhecido como *O homem que nunca jogou nada fora*⁴⁵, personagem da instalação de Ilya Kabakov, e o qual poderíamos facilmente diagnosticar como contaminado pela *febre de arquivo*.⁴⁶

Em sua primeira exposição individual, Kabakov possibilitou ao visitante a experiência de percorrer os corredores desta morada socialista. Era como se o espaço expositivo criado pelo artista fosse, ele próprio, um grande arquivo, seccionado e documentado em seus esboços para a instalação. Com tal metáfora,

Kabakov foi capaz de apresentar uma experiência

44 PATO, 2015, p. 117.

45 Do original: *The Man Who Never Threw Anything Away*.

46 Aqui faço uso da tradução literal do termo *archive fever* (DERRIDA, 2001), o qual me parece mais apropriado a esta situação do que a tradução em português, mal de arquivo – e que, como veremos, diz também de uma condição do próprio arquivo e não somente do sujeito que lida com o arquivo.

complexa e em camadas, que atraía as memórias e emoções de seu novo público para apresentar um retrato psicológico da vida cotidiana soviética, que levantava questões mais profundas e mais universais em relação à condição humana.⁴⁷

Dizem que a figura do acumulador foi baseada no próprio artista. Kabakov também não gostava de jogar coisas fora, guardando rascunhos e documentos indiscriminadamente. A diferença entre o personagem e seu criador, no entanto, parece residir no fato do inquilino imaginário ter, além de uma *pulsão de arquivo*⁴⁸, uma pulsão de conservação meticulosa, refletida em sua obsessão pela organização, classificação, inventariação e documentação de tudo o que guardava. Assim, o que era guardado deixava de ser lixo (para o mundo) para tornar-se arquivo (para ele).

A questão do fascínio – que dá título a este capítulo – parece assumir uma forma mais visceral com o personagem de Kabakov e nos devolve uma pergunta essencial: o que seria, então, esta febre de arquivo? Derrida diria que este é um dos efeitos que poderíamos remontar ao chamado mal de arquivo e que está relacionado com a condição dupla, contraditória, que advém de sua ontologia mesma, afinal,

não haveria certamente desejo de arquivo sem uma finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição.⁴⁹

Mas, além desta incongruência existencial, que diz tanto de sua possibilidade de existência, como de seu fim, o que seria sofrer com este *mal de arquivo*? Sofreria somente quem – pela iminência do

47 Do original: “Kabakov was able to present a complex, layered experience that drew on the memories and emotions of his new audience to present a psychological portrait of Soviet daily life that raised deeper, more universal questions about the human condition.”, citação presente em artigo online sobre a vida e obra de Ilya e Emilia Kabakov: Disponível em: <<http://www.eyesin.com/article/art-design/art/artists/ilya-and-emilia-kabakov-visions-of-soul-mates>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2016.

48 DERRIDA, 2001, p. 32.

49 DERRIDA, 2001, p. 32.

esquecimento – deseja arquivar? Ou sofreria quem entra em contato com o arquivo buscando aquilo que, inevitavelmente, ele retém do tempo, da memória e, por consequência, da própria história? Para Derrida, ter o mal de arquivo

é arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum ‘mal-de’, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo.⁵⁰

O autor explica, ainda, que o mal de arquivo diz tanto de uma pulsão arquivística, uma pulsão de conservação da memória; um ímpeto de arquivar frente ao perigo da destruição; do aniquilamento da pulsão de morte; como, também, desta relação incomparável que o sujeito estabelece com aquilo que é de arquivo, sejam imagens, documentos, ou qualquer outro material.

Ao iniciar esta pesquisa, voltei-me naturalmente à busca por uma definição do que poderia ser considerado um arquivo, na esperança ingênua de entender a atração que este exerce não só em mim – e nos artistas que fazem uso de materiais deste tipo, de seu conceito ou de suas implicações –, mas também em qualquer sujeito que se deixe fascinar por este tipo de documento. Consultando o significado da palavra arquivo no dicionário, encontrei a seguinte definição: “conjunto de documentos escritos, fotográficos, microfilmados etc. mantidos sob a guarda de uma entidade pública ou privada”⁵¹.

No entanto, sabemos que nem todo documento é submetido à categorização de um arquivo e nem todo documento parece nos convocar a este mal ao qual Derrida remete. Nem todo documento encanta,

50 DERRIDA, 2001, p. 118-119.

51 HOUAISS, 2009, p. 186.

cintila, fascina ou toca o sujeito ao qual o crivo deve-se passar. Para a historiadora Ana Maria de Almeida Camargo, inclusive, “os documentos de arquivo não diferem de outros documentos pelo seu aspecto físico ou por ostentarem sinais especiais facilmente reconhecíveis.”⁵² Já Arlette Farge recorre à definição científica de “fundos de arquivos”:

Conjunto de documentos, quaisquer que sejam suas formas ou seu suporte material, cujo crescimento se deu de maneira orgânica, automática, no exercício das atividades de uma pessoa física ou jurídica, privada ou pública, e cuja conservação respeita esse crescimento sem jamais desmembrá-lo.⁵³

Para a autora francesa, no entanto, essa definição não engessa o conceito, pois, “o arquivo não se parece nem com os textos, nem com os documentos impressos, nem com os ‘relatos’, nem com as correspondências, nem com os diários e nem mesmo com as autobiografias”⁵⁴ que ele contém, ou que a partir dele se conformam. Uma tentativa de definição científica, portanto, não “esgota nem seus mistérios nem sua profundidade”⁵⁵, afinal, esse tipo de material tem um sabor especial – sabor, este, que dá título a seu livro –, pois é exatamente em sua “difícil materialidade”⁵⁶ que ele se constitui. Ou seja, o fascínio que o arquivo nos inflige não poderia estar ligado diretamente a uma característica material que fosse facilmente identificada.

Na busca por um conceito de arquivo, Derrida também se vê frente a uma encruzilhada, uma vez que

dispor de um conceito, ter segurança sobre seu tema é supor uma herança fechada e a garantia selada de alguma maneira por esta herança. E certamente, a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória

52 CAMARGO, Arquivos pessoais são arquivos. In: Revista do Arquivo Público Mineiro. 2009, p. 28.

53 FARGE, Arlette. O sabor do arquivo. Trad. Fátima Murad, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p. 12.

54 Ibid., p. 11.

55 Ibid., p. 11.

56 Ibid., p. 11.

consignada, lembrar a fidelidade da tradição.⁵⁷

Mas, ao longo de seu estudo acerca do arquivo, principalmente a partir do arquivo freudiano, da *impressão freudiana*, Derrida conclui que este não pode ser tomado como um conceito único, pois “a estrutura do arquivo é *espectral*. Ela o é *a priori*: nem presente, nem ausente ‘em carne e osso’, nem visível nem invisível, traço remetendo sempre a um outro cujo olhar não saberia cruzado”⁵⁸. Por ser necessariamente *dialética*, ser originária em uma fissão disseminante⁵⁹, a figura do arquivo é inquestionavelmente múltipla e, portanto, não podemos encerrá-la em um conceito.

Por mais que o foco desta pesquisa não seja a psicanálise, sua história ou seus conceitos basilares, atentamo-nos às elucidações de Derrida acerca do arquivo, o gesto do arquivista, a estrutura de arquivamento e o conteúdo arquivado, a partir da ciência criada por Freud. Ao ler *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), percebemos como é possível nos aproximar de algumas – senão quase todas – proposições feitas pelo autor sobre o assunto, pois,

este projeto de ciência, que se chama psicanálise pretende transformar o próprio estatuto do objeto do historiador, a estrutura do arquivo, o conceito de ‘verdade histórica’, quiçá de ciência em geral, os métodos de decifração do arquivo, a implicação do sujeito no espaço que ele pretende objetivar, e, em especial, a topologia de todas as divisões internas/externas que estruturam este sujeito e fazem dali um lugar de arquivo em relação ao qual nenhuma objetivação é pura, nem na verdade rigorosamente possível, isto é, completa e terminável.⁶⁰

Assim, se, além de Derrida, o próprio Freud evitou delimitar⁶¹ o que

57 DERRIDA, 2001, p. 47-48.

58 DERRIDA, 2001, p. 110.

59 DERRIDA, 2001, p. 110.

60 Ibid., p. 72.

61 Derrida faz referência a este posicionamento de Freud em várias passagens do livro. A saber, na página 43 quando diz “Ora, quanto ao arquivo, Freud jamais conseguiu formar um conceito digno deste nome. Nós também não.” e, mais contundente no seguinte fragmento: “todas as teses freudianas são fendidas, divididas, contraditórias como os conceitos, começando pelo conceito de arquivo. Assim se passa com todos

seria o arquivo, sinto-me à vontade para seguir na esteira do pensamento desses autores ao não tomar o arquivo como um conceito fechado, hermético, mas sim, aberto às diversas interpretações e apropriações. Não é por menos que aposto na necessidade desta abertura, afinal, ao estar propondo um estudo sobre outras formas de lidar com o arquivo na arte contemporânea, sigo exatamente a *noção*⁶² de arquivo que é dialética, que se encontra aberta aos tempos, tanto passado, quanto futuro, sem ser preciso abdicar de seu valor histórico.

Penso, ainda, que talvez, mesmo que nada diferencie materialmente os arquivos de outros documentos quaisquer, essas conexões quase que automáticas entre arquivo e memória, arquivo e história, dizem muito do fascínio ao qual estou me referindo e o qual eu gostaria de compreender. O efeito que temos frente ao que foi arquivado – seja em um arquivo público, pessoal, familiar, ou em nosso próprio arquivo, deixado de lado por algum tempo até ser reencontrado – aponta para aquilo que acredito ser, mais do que um afeto, uma espécie de *afetamento duplo*. Afinal, como seria possível falarmos apenas de afeto no âmbito da afeição, da emoção, quando o arquivo de desconhecidos, o arquivo anônimo ou o arquivo fora do âmbito familiar também fascina aqueles que sofrem de mal de arquivo? Não seria, então, mais uma questão de afecção do que de afeição?

O termo *afecção* é aqui utilizado de forma consciente, em uma tentativa de recolocar, de outra forma, a questão do afeto ocasionado pelo material de arquivo. Mesmo sabendo que um de seus sentidos dicionarizados⁶³ aponte a afecção como um mal, uma patologia, acreditamos que há algo dessa ordem no fascínio que o arquivo nos traz,

os conceitos: sempre se deslocando, porque não fazem nunca um consigo mesmo. O mesmo ocorre com a tese que põe e dispõe destes conceitos, da história destes conceitos e sua formação, assim como de seu arquivamento.” (DERRIDA, 2001, p. 110)

62 Derrida diz da diferença entre conceito e noção: “Oponho aqui o rigor do conceito à vaga ou mesmo franca imprecisão, à relativa indeterminação de uma tal noção. ‘Arquivo’ é somente uma noção, uma impressão associada a uma palavra. (...) uma impressão que insiste através do sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo in-finito ou indefinito.” (DERRIDA, 2001, p. 43-44).

63 HOUAISS, 2006, p. 59.

afinal, não seria inocentemente que Derrida nomearia essa atração como mal. Ainda assim, a afecção a qual estamos nos referindo é a mesma a qual Paul Ricoeur⁶⁴ usa para dizer do processo da *mnême*, que, de acordo com o autor, é certamente da ordem do *pathos*⁶⁵, quando somos acometidos por uma lembrança sem tê-la evocado, sendo, portanto, uma operação passiva do nosso inconsciente, mais do que uma rememoração ativa a qual escolhemos nos imergir.

Aqui, portanto, a afecção remete não só ao seu significado de “afeto” e “paixão”, ao qual o termo *afeição* é muitas vezes atribuído indiscriminadamente, mas, também, ao sentido do “ser afetado”, como podemos ver no verbete dedicado a essas duas palavras (afecção/afeição) no *Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano*, publicado pela Martins Fontes em 2014. Replico aqui parte da definição para iluminar tal distinção:

Nesta [tradição filosófica], *afecção* designa todo estado, condição ou qualidade que consiste em *sofrer uma ação*, ou em ser influenciado ou modificado por ela. Nesse sentido, um afeto (que é também uma espécie de *emoção*), ou uma paixão, é também uma *afecção* por implicar uma ação sofrida, mas tem outras características que fazem dele uma espécie particular de *afeição*. (...) Em conclusão, o termo *afecção/afeição*, entendido como recepção passiva ou modificação sofrida, não tem necessariamente conotação *emotiva*; e embora tenha sido empregado frequentemente a propósito de emoções e afetos (pelo caráter claramente passivo destes), deve considerar-se extensivo a toda determinação, inclusive cognitiva, que apresente caráter de passividade ou que possa de qualquer modo ser considerada uma qualidade ou alteração sofrida.⁶⁶

No caso do arquivo que abriga as memórias de meu pai, poderia-se dizer que seu fascínio, para mim, parte de seu caráter emocional, uma

64 RICCEUR, 2007, passim.

65 Como *pathos* entendemos o caráter da emoção, daquilo que nos faz pulsar, nos atinge e não do patológico (em sua designação de doença), mas da sensibilidade passiva (ABBAGNANO, 2014, p. 868); do patético enquanto “que ou o que tem capacidade de provocar comoção emocional (HOUAISS, 2016, p. 1445), ou ainda da ordem daquilo que, “na arte grega, [era] qualidade do que é transiente ou emocional (Ibid., p. 1445).

66 ABBAGNANO, 2014, p. 19-20.

vez que ele possuiria uma carga afetiva mais pungente. Poderia-se dizer, também, que, por estar lidando com os documentos, objetos, fotografias e demais arquivos de um ente querido, não haveria como fugir da emoção que estes me infligiriam. Mas, acredito que afeição, afeto e afecção, aqui, se bordejam e se confundem. Afinal, ainda que minha intenção nunca tenha sido a de uma rememoração afetiva ou demasiadamente afetuosa de sua história a partir de seus arquivos, não posso, ingenuamente, negar a existência desta faceta. Se a própria memória tem sempre algo da ordem do fantasmagórico, do *pathos* que nos afeta, mas também do nostálgico, da reminiscência, do afetivo, o arquivo de um pai ausente, morto, não haveria como ser diferente.

Lembro-me de quando li pela primeira vez *A Câmara Clara* (1984), de Roland Barthes, e me surpreendi com a exposição da relação do autor com sua mãe em meio a reflexões teóricas sobre a fotografia. Confesso, inclusive, ter me sentido aturdida com o tom pessoal e subjetivo presente nas colocações do autor. Não estou criticando as teorias do semiólogo – e nem pretendo analisá-las nesta dissertação, ainda que tenha consciência de que diversas rotas possam ser traçadas entre o conceito de *punctum*⁶⁷, o *isso-foi* fotográfico e o fascínio do arquivo. Refiro-me apenas às inserções textuais sobre a relação com a imagem materna, essas, que ele realizou em paralelo – ou até mesmo como guia – em sua busca por uma ontologia da fotografia.

Longe de ser ingênuo, o próprio Barthes sabia que mesmo em busca de uma teoria da fotografia, o que rondava suas palavras era o afeto. Afinal, ele mesmo nos alerta:

minha fenomenologia aceitava comprometer-se com uma força, o afeto; o afeto era o que eu não queria reduzir; sendo irreduzível, ele era, exatamente por isso, aquilo a que eu queria, devia reduzir a Foto; mas seria possível reter uma intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa,

67 Barthes atribui a denominação de *punctum* àquilo que está na imagem e vem me pungir, me perfurar. O *punctum* é “um detalhe” que poderia “me ferir” e para percebê-lo “nenhuma análise, portanto me seria útil (...): basta que a imagem seja suficientemente grande, que eu não tenha de escrutá-la (isso não serviria para nada), que, dada em plena página, eu a receba em pleno rosto.” (BARTHES, 1984, p. 69-75).

de nostalgia, de euforia?⁶⁸

O sentimento que Barthes deixa perpassar durante seus relatos diz muito da relação com a “imagem verdadeira”, aquela que seria capaz de devolver fielmente o rosto de sua mãe – a qual ele procura, incansavelmente, em fotografias antigas, após sua morte⁶⁹. Enquanto Barthes vasculha o arquivo materno em busca de uma imagem que seja capaz de restituir a imagem da face amada, minha postura frente ao arquivo de meu pai é um pouco diferente. Não quero conservá-lo, não busco sua restituição, nem mesmo acredito que ele seja capaz de preservar algo do tempo em que vivemos juntos.

Por mais que achasse louvável o posicionamento de Barthes, ao assumir seu afeto em seus escritos, senti que isso seria esperado também de mim, uma vez que, inevitavelmente, estaria lidando com as temáticas da morte, do luto e do afeto a todo momento em que me voltasse aos arquivos paternos. Ao mesmo tempo, não sentia-me fascinada pela imagem de meu pai que me fazia reconhecê-lo, que o mostrava como eu conheci, ou por seus objetos por achar que poderiam trazer algo dele de volta, restituí-lo de alguma forma. Não buscava essa restituição. Não buscava esse corpo ausente.

Replico aqui a primeira anotação que fiz quando adentrei o arquivo:

Observação inicial: desorganização temporal dos arquivos – álbuns não seguem uma categorização certa (nem temporal, nem temática, nem espacial); os primeiros sentimentos de descoberta frente às caixas de arquivo são avivados. Não procuro um resgate da minha própria memória, da minha origem, do meu pai. Não procuro

68 BARTHES, 2003, p. 38.

69 Como vemos no seguinte trecho: “Se meus esforços são dolorosos, se estou angustiado, é porque às vezes me aproximo, estou quente: em tal foto, creio perceber os lineamentos da verdade.” (BARTHES, 1984, p. 150) ou em “eu percorria as fotos de minha mãe seguindo uma via iniciática que me levava a esse grito, fim de toda linguagem: ‘É isso!’: de início, algumas fotos indignas, que me davam dela apenas sua identidade mais grosseira, civil: a seguir, fotos, as mais numerosas, nas quais eu lia sua ‘expressão individual’ (fotos analógicas, ‘parecidas’); enfim, a Fotografia do Jardim de Inverno, na qual faço mais do que reconhecê-la (palavra muito grosseira): na qual eu a encontro”. (Ibid., p. 160).

momentos felizes, ações corriqueiras, nem memórias a serem idolatradas. Mas, ainda assim, deparo-me com uma das fotos mais recentes, uma imagem que se tornou motivo de olhos lacrimejados. Era uma foto simples, mais parecida com um *candid shot*, inclusive, um registro espontâneo após a colação, na formatura do Ensino Médio de meu irmão. Na imagem, meu pai está ao meu lado, de óculos de grau, conversando comigo, enquanto estou olhando a câmera, também de óculos. A coincidência do acessório que já quase não uso mais faz-me lembrar de que não tenho uma imagem clara dele sem óculos. Por toda minha vida meu pai usou óculos de grau. Ele era míope, assim como eu. O acessório, que assumiu diversas formas durante os anos, com diferentes armações, foi abdicado por ele apenas um ano antes de sua morte, quando realizou uma cirurgia de correção oftalmológica. Não encontrei imagens dele sem óculos até então. Mas ali, na imagem de três anos antes, a coincidência da presença dos óculos em meu rosto e no seu perdeu seu impacto quando percebi outro detalhe: as mãos de meu pai estão segurando alguns de meus dedos, em um gesto um tanto quanto incomum e sem significado aparente. Não estávamos de mãos dadas, nem estava ele pegando minhas mãos para conduzir-me a algum lugar. Não sei o que se passou em sua cabeça para que pegasse minha mão desse jeito. Não parecia ser aquele um gesto de afeto, de cuidado, ou de companherismo. Era apenas um gesto que apontava para o momento seguinte e do qual não consigo me lembrar. Se até então, a ideia de punctum barthesiano me parecia tão lógica dentro do contexto afetivo do arquivo de família, ela se embaralhou junto aos sentimentos de fascínio e curiosidade pela ausência da explicação, pela impossibilidade de perguntar a meu pai o que significava aquele gesto. Foi ali que senti pela primeira vez um fragmento de imagem me pungir literalmente. Quase como uma flecha, um dardo ou um arpão. Naquele mar de imagens, foi esta a primeira que me fisgou.

Vejo, então, que, de alguma forma, mesmo que eu não queira lidar somente com o aspecto de afeição presente no arquivo, ele parece sempre retornar, ainda que não sob a forma do afeto comum, da emoção. Quando me refiro a um afetamento duplo, que tanto o arquivo de meu pai quanto o arquivo de desconhecidos exerce em mim, acredito que este é, de fato, da ordem da afecção e se aproxima do caráter duplo da palavra – que se relaciona com o *pathos* e com o *afeto* ao mesmo tempo. Ele, também, tem algo do duplo sentido de *fascinação*, termo, este, que também poderia substituir a palavra afecção na pesquisa aqui

conduzida. Afinal, se novamente nos voltarmos ao sentido dicionarizado⁷⁰, buscando pela definição de fascinação, somos remetidos ao ato ou efeito de fascinar, cujo verbete nos diz que o termo está ligado não só à atração irresistível; à sedução, à cativação; à admiração, ao deslumbramento, ao encantamento de algo, como também, à enganação; ilusão; alucinação; hipnose, ofuscação e ao feitiço.

Se em um primeiro momento Barthes diz que as fotografias que o afetam não ocasionam uma atração da ordem da fascinação⁷¹, o autor, em outra passagem – e em outro livro, *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003) –, parece perceber que ser fascinado por uma imagem não necessariamente significa ser enganado por ela, sofrer um engodo. Por isso mesmo, ele inicia seu livro dando ao leitor algumas das imagens que apresentam “a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo. (...) Esse prazer [que] é de fascinação”⁷². E mais, ainda que ele deixe claro que são as imagens de sua juventude que o fascinam, ele também tem a consciência de que esse fascínio pelo arquivo precisa ser visto de outra forma, quando nos diz que: “não é, pois, a nostalgia de um tempo feliz que me mantém encantado diante dessas fotografias, mas algo mais turvo.”⁷³ É este algo de turvo que me afeta, que me punge e o qual gostaria de compreender na faceta do arquivo.

Acredito, portanto, que o fascínio que advém do arquivo de meu pai se dá sob outra forma. É fruto de afeto e de afecção. É um fascínio pelo arquivo, mas também é um encantamento pela lacuna, pelo que ela me diz e pelo que vejo a partir dela. Afinal, em alguma medida, como bem colocado por Barthes, “o que direi de cada imagem será sempre imaginário.”⁷⁴ À esta questão do imaginário voltaremos mais à frente,

70 HOUAISS, 2006, p. 876.

71 “Pois pelo menos dessa atração eu estava certo. Como chamá-la? Fascinação? Não, tal fotografia que destaco e de que gosto não tem nada do ponto brilhante que balança diante dos olhos e que faz a cabeça oscilar; o que ela produz em mim é exatamente o contrário do estupor; antes uma agitação interior, uma festa, um trabalho também, a pressão do indizível que se quer dizer. Então? Interesse? Isso é insuficiente (...)” (BARTHES, 1984, p. 7.)

72 BARTHES, 2003, p. 13.

73 Ibid., p. 13.

74 Ibidem, p. 13.

sabendo que, primeiramente, é necessário compreender a conexão do arquivo com a realidade, seu valor histórico, seu estatuto de documento, para, depois então, abordar sua abertura à ficção, à fabulação e ao imaginário.

I.iii. o que resta do tempo: a relação entre arquivo e história

A história pode ser um romance, mas o arquivo é uma poética.

Maurício Lissovsky

Comissionada para fazer um trabalho para o *Freud Museum*, em 1991, Susan Hiller passou cinco anos colecionando objetos e artefatos que foram, posteriormente, distribuídos em 50 caixas dispostas em uma vitrine. No entanto, essa não era uma coleção qualquer. A obra de Hiller tornou-se uma espécie de inventário de momentos históricos quando houveram deslizos e distúrbios psicológicos, étnicos, sexuais e políticos. A obra, exposta pela primeira vez em 1994, foi nomeada de *Do Museu de Freud*⁷⁵, ainda que nenhum dos artigos que integrou a coleção tenha sido efetivamente coletado no museu. Na realidade, a obra de Hiller alude à coleção mantida pelo próprio fundador da psicanálise – esta, composta por obras de arte e objetos relativos à sua vida profissional, como o divã no qual atendia seus pacientes.

Muitos dos objetos apresentados em *Do Museu de Freud* eram objetos da própria artista, coisas que Hiller guardou por anos como relíquias pessoais, talismãs e mementos; como referências a problemas que não foram solucionados em trabalhos anteriores, ou, até mesmo, como brincadeiras.

Para o *Freud Museum*, enquanto instituição, o que é original no trabalho de Hiller é exatamente esse foco dado ao que é familiar,

⁷⁵ Do original: *From the Freud Museum*.

ultrapassando as barreiras do imaginário coletivo⁷⁶. Já para Hiller,

a 'coleção' exibida no Freud Museum é complicada por ser composta de uma sobreposição de configurações nas quais fatos históricos, biográficos, arqueológicos, familiares, pessoais, etnográficos e psicanalíticos se encontram amalgamados para produzir representações cujos significados estão sempre em fluxo.⁷⁷

Ainda que a maioria dos objetos ali expostos tenham sido coletados por Hiller e não pelo próprio Sigmund Freud, a diversidade presente nas caixas de arquivo e os títulos provocativos que a artista a elas atribuiu, fazem com que a coleção tenha – além de sua importância artística –, pertinência e relevância no cenário histórico e cultural do Ocidente. Não por serem objetos de alguém famoso, uma artista renomada, como a própria Hiller, ou por almejem retratar de forma unificada a sociedade e sua história. Pelo contrário, Hiller demarca que,

se a coleção de Freud é uma forma de inventário da herança da civilização ocidental, que ele estava reivindicando, então a minha coleção, se tomada como um todo, é um arquivo de mal-entendidos, crises e ambivalências que complicam qualquer noção de patrimônio.⁷⁸

Enquanto os arquivos do *Freud Museum* visam à noção de herança, os de Hiller apostam exatamente nas lacunas e falhas presentes nesse primeiro inventário, e, portanto, apresentam-se ao público sem qualquer aspiração a constituir um legado que coincida com a história oficial.

Apostando nas brechas do discurso histórico e fazendo uso

76 As declarações aqui retratadas podem ser lidas na íntegra, em inglês, no site do museu. Disponível em: <<https://www.freud.org.uk/exhibitions/10535/after-the-freud-museum/>>. Acesso em 18 de fevereiro de 2016.

77 Do original: “The “collection” on display in the Freud Museum is complicated by an overlay of settings where historical, biographical, archaeological, familial, personal, ethnographic and psychoanalytic facts merge to produce representations whose meanings are always in flux.” (HILLER, 2000, s/p).

78 Do original: “But if Freud’s collection is a kind of index to the version of Western civilisation’s heritage he was claiming, then my collection taken as a whole, is an archive of misunderstandings, crises, and ambivalences that complicate any such notion of heritage.” (HILLER, 2000, s/p).

daquilo que, provavelmente, não seria arquivado, a coleção de Hiller é o avesso do inventário almejado pela instituição do *Freud Museum*. Ao dar a ver rastros do que aconteceu nas sombras da histórica canônica, as caixas da artista mostram o quão arbitrária e fortuita pode ser a decisão do que arquivar e do que não arquivar, sendo qualquer tipo de procedimento dessa ordem sempre uma escolha – seja ela pessoal ou institucional.

Mas o que daria a uma coleção o estatuto de patrimônio? De onde vem essa noção veritativa, de consignação, organização e classificação que do arquivo parece sempre emanar? Há entre os historiadores uma máxima que muitas vezes está diretamente interligada ao estatuto do documento: todo arquivo tem *efeito probatório*⁷⁹. Na teoria arquivística, por serem a prova de algo, os arquivos são documentos de grande valia, uma vez que viabilizam e comprovam um acontecimento, ou ainda, “são a materialização ou corporificação dos fatos; os documentos de arquivo são os próprios fatos.”⁸⁰ Assim, “sua leitura provoca de imediato um *efeito de real* [grifo nosso] que nenhum impresso, por mais original que seja, pode suscitar”⁸¹.

Desta forma, uma relação metonímica é estabelecida – quase que sem se pensar – entre arquivo e fato, entre o arquivado e o acontecido, afinal,

o arquivo petrifica esses momentos ao acaso e na desordem; aquele que o lê, que o toca ou que o descobre é sempre despertado primeiramente por um efeito de certeza. A palavra dita, o objeto encontrado, o vestígio deixado tornam-se representações do real. Como se a prova do que foi o passado estivesse ali, enfim, definitiva e próxima. Como, se ao folhear o arquivo, se tivesse conquistado o privilégio de ‘tocar o real’.⁸²

A obra de Hiller conecta-se, portanto, com uma busca não só pela compreensão do conceito de arquivo em si – e até mesmo sua subversão

79 CAMARGO, 2009, p. 28.

80 Ibid., p. 28.

81 FARGE, 2009, p. 13.

82 Ibid., p. 18.

-, mas, também as suas relações com o tempo e a história – e a ilusão de que este seja capaz de restituir ambos. Poderíamos, aqui, nos deter mais atentamente às concepções de Walter Benjamin acerca da imagem dialética e do próprio conceito de história, uma vez que não só a obra de Hiller parece estar intrinsecamente ligada a tais pensamentos, mas, também, a própria figura do arquivo remete a eles diretamente. Mas, faremos estas conexões de forma gradual, ora voltando-nos ao conceito de história, ora ao conceito de arquivo, ora articulando ambos. Afinal, como veremos, as proposições de Benjamin tangenciam praticamente todos os âmbitos desta pesquisa, sendo, inclusive, muitas vezes, convocadas nas teorias de outros autores.

Em “Viagem ao país das imagens”, Maurício Lissovsky inicia seu texto fazendo um paralelo com o pensamento benjaminiano em relação ao tempo e à história, nos contando que “Benjamin escreveu que o tempo histórico é ‘infinito em todas as direções e incompleto em todos os momentos’. Os arquivos são o lugar por excelência desta incompletude.”⁸³ Lissovsky resgata a citação de Benjamin exatamente por ser necessário compreender – tanto para aquele que não deseja se submeter ao historicismo liso da História oficial, quanto para quem procura no arquivo algo da ordem poética – a existência de uma outra visada que não a do poder hegemônico ou do tempo como um *continuum*. Afinal, tanto a noção de história, quanto a ideia de um tempo que flui linearmente – do passado para o futuro, passando pelo presente –, são construções culturais. Considerar o tempo a partir de uma perspectiva positivista,

é desconhecer que o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de descontinuidades, saltos e rupturas, que é em meio aos interstícios nas malhas desse tecido que se dá o processo de memória.⁸⁴

Do mesmo modo como Benjamin acredita que a história não pode ser tomada como única, como um relato progressivo do tempo passado ou dos acontecimentos que já ocorreram, o arquivo não deve

83 LISSOVSKY, 2009, p. 21.

84 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 25.

ser encurralado por uma perspectiva determinista. Para o autor, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’, significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”⁸⁵ São com estes olhos que devemos também nos voltar para o arquivo como algo mais do que um instrumento, pois não se trata somente de um documento encerrado no tempo, que atesta algo, simboliza ou registra um fato acontecido. E ainda assim, como nos alerta Lissovsky,

os historiadores em particular, acreditam que as descobertas resultam de sua argúcia. E deixam escapar que é por meio do futuro guardado nos documentos que os vestígios do passado visam o presente e nos dizem alguma coisa.⁸⁶

Arrisco dizer que a necessidade de uma revisão da forma como lidamos com a construção da história – assim como proposto por Benjamin –, já se tornou consenso entre os estudiosos do campo. Mas devemos também nos atentar à inevitabilidade de repensarmos os usos dos documentos de arquivo quando estamos nos dedicando à narração da história – seja ela a oficial, seja ela a do âmbito da *micro-história*.⁸⁷

Tal atitude – que precisa ser diferente da visão cientificista e positivista que lida com o tempo, a história, a memória e os arquivos – deve sempre levar em conta que

o documento não pode ser lido sem uma reflexão sobre suas condições específicas de produção, de conservação e de organização. Desprovido de autonomia epistemológica, o arquivo materializa a personalidade ou a instituição de que resulta.⁸⁸

85 BENJAMIN, 1994, p. 224.

86 LISSOVSKY, 2009, p. 124.

87 Carlos Ginzburg realiza uma importante exposição acerca dos motivos pelos quais a história começou a se interessar pelo âmbito circunscrito à chamada micro-história em *A micro-história e outros ensaios* (1989), mas, apesar de reconhecer sua conexão com o tema aqui trabalhado, optamos por não nos ater às teorias de mais um autor, em meio a tantas referências já abordadas pela presente pesquisa.

88 FAYET apud CAMARGO, 2009, p. 34.

Sendo assim, se o próprio documento de arquivo é fruto de um fazer e pode ser manipulado pelo arquivista ou pela instituição que o mantém, seja para enaltecer seu efeito probatório, seja para justificar uma suposição acerca do acontecido, as conclusões que dele advêm devem ser sempre pensadas criticamente. Afinal, sabemos que não há como se falar em objetividade histórica quando se entende que a história mesma é sempre uma construção. Como bem lembra Gagnebin,

a história como disciplina que narra – portanto, lembra e interpreta – o passado, deve articular o passado, isto é, desistir de descrever pretensos fatos e estabelecer uma articulação nova e inovadora com o presente.⁸⁹

Mas quais seriam, então, estas dimensões do arquivo que tanto importam para o relato histórico? A primeira, sua *dimensão historiográfica*, diz exatamente da relação do arquivo com o passar do tempo e da proteção necessária de sua ação entrópica – da umidade, da traça, do mofo, da acidificação, ou seja, do arruinamento que o tempo traz. Para Lissovsky, os arquivos são, inclusive, “um projeto moderno – projeto de edificação de uma sociedade sem ruínas”⁹⁰. A segunda, a *dimensão republicana*, diz da distinção dos interesses público e privado no arquivo e, conseqüentemente, do perigo da “apropriação privada disto que por direito é público”⁹¹ e vice-versa. A terceira dimensão é a *dimensão cartorial*, que aposta na máxima de que “o arquivo está a serviço do verdadeiro”⁹². Esta dimensão é composta por quatro regimes de funcionamento do arquivo, *assinatura, cifra, número e senha*, e muito nos interessa exatamente por estar ligada à crença de que o arquivo é sempre verdadeiro, sempre registra, testemunha e autentica aquilo que supostamente é seu duplo perfeito: o fato documentado. Mas, a verdade é que

o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica

89 GAGNEBIN, 2012, p. 27.

90 LISSOVSKY, 2004, p. 2.

91 Ibidem, p. 3.

92 Ibid., p. 6.

hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento.⁹³

A quarta dimensão é a *dimensão cultural*, que, na crença popular, “nos protege do esquecimento”⁹⁴ e que, portanto, é a mais explorada pelas instituições que dizem ser as guardiãs da memória. Na realidade, esta exerce uma “*função compensatória* de instituições como museus, por exemplo, (...) [que] teria sido calcada em um movimento ainda mais profundo de *naturalização do esquecimento*, sem o qual não seria possível pacificar o passado”⁹⁵. Esta é, portanto, a dimensão que nos faz cultuar este passado, dando ao arquivo um *caráter devocional*⁹⁶, ao qual Benjamin vai explicitamente contra em seu ensaio *Sobre o conceito de história* (1994). Para ele, a relação que devemos ter com o passado é distinta da que foi estabelecida pela historiografia burguesa – a da História dominante –, que acredita em um tempo homogêneo, e

procura estabelecer ‘a eterna imagem do passado’, descrevê-lo ‘como ele realmente foi’, postulando sua identidade substancial, como se tratasse de um objeto atemporal, baseado numa visão de história universal que um lembrar aplicado poderia, com paciência e erudição, reconstituir elemento por elemento.⁹⁷

Para Benjamin, devemos “escovar a história a contrapelo”⁹⁸. É necessário visar o passado criticamente se deles quisermos nos apropriar para construção de uma historiografia materialista, que o articule sem a pretensão de determinar “como ele de fato foi”. Pois, “o passado traz

93 DERRIDA, 2001, p. 29.

94 LISSOVSKY, 2004, p. 9.

95 Ibidem, p. 10.

96 Ibid., p. 10.

97 GAGNEBIN, 2012, p. 29.

98 BENJAMIN, 1994, p. 223-225.

consigo um índice misterioso que o impele à redenção” e este mistério se aninha nas lacunas dos arquivos e nas lacunas entre eles, naquilo que não foi arquivado, ou foi esquecido.

Afinal, como pontua Derrida, devemos sempre

lembrar o caráter necessariamente lacunar e hipotético de nossas reconstruções da história (...). Uma incompletude do arquivo e, portanto, uma certa determinabilidade do futuro, eis o que deve ser levado em conta pelo historiador em suas ‘reconstruções’ da ‘história’.⁹⁹

Os arquivos jamais dão conta da experiência do tempo de forma contínua – assim como o próprio conceito de tempo¹⁰⁰ não deveria ser pensado desta forma – e, por isso mesmo, se aproximam da noção de *imagem dialética*. Todo arquivo é lacunar, fragmentado, cindido. Ele é um recorte, um registro, um traço do que aconteceu. São estas lacunas que abrigam “a memória do que *poderia ter sido*”¹⁰¹, que possibilitam que mergulhemos na memória através da visão de que é possível haver uma poética no esquecimento. É “diante dos vazios *entre* os documentos, na descontinuidade que é a sua condição de existência”¹⁰², que o arquivo volta-se à memória sem tomá-la como algo estanque. É também nas lacunas, neste lugar de instabilidade, no reconhecimento da fugacidade do momento presente, que a arte adentra os arquivos. E é por isso que podemos falar em uma *dimensão poética* do arquivo, esta, que seria sua quinta dimensão.

Esta dimensão se faz aberta ao futuro se compreendermos que, assim como não é possível reconstituir o passado de forma homogênea, os arquivos são, necessariamente, lacunares. Para Lissovsky,

a história que esta dimensão nos abre não nos remete a um passado já realizado e completo, repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito

99 DERRIDA, 2001, p. 69.

100 A noção de tempo como um continuum, como linear, é típica de um raciocínio cartesiano e positivista. Benjamin já dizia que “o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo.” (BENJAMIN, 1994, p. 232).

101 LISSOVSKY, 2004, p. 15.

102 Ibidem, p. 15.

inconcluso e ainda por se realizar. Enquanto os documentos históricos nos oferecem a ilusão do ‘passado perfeito’, as lacunas nos arquivos convidam a conjugar a história no ‘futuro do pretérito’.¹⁰³

Desta forma, se há algo de poético no arquivo, se ele mesmo contém uma dimensão poética – para além das quatro dimensões já existentes –, é porque podemos pensá-lo “em contraste com uma história dominante romanesca”¹⁰⁴. Mas, ressalto, assim como Lissovsky, que não há uma dicotomia antagônica entre arquivo e história, e sim, uma possibilidade de lançar mão de sua “dimensão selvagem, como reserva poética constituída pelo esquecimento”¹⁰⁵.

I.iv. arquivos pessoais, de pessoas e de anônimos

... para o colecionador [...] a posse é a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.

Walter Benjamin

Durante seis anos, Mary Kelly arquivou documentos em diversos suportes (desenhos, gravuras, gráficos, objetos e gravações em áudio) referentes ao período pós-parto e à relação entre mãe e filho, a partir de sua própria vivência da experiência materna. O arquivamento realizado pela artista resultou em *Post-partum document* (1973-1979), uma instalação apresentada pela primeira vez no *Institute of Contemporary Arts* (ICA), em Londres, em 1976, que criou um burburinho entre jornais e tablóides londrinos, uma vez que, dentre os documentos expostos, encontravam-se também panos e fraldas sujas.¹⁰⁶

Cada uma das seis partes da série se concentra em um período

¹⁰³ LISSOVSKY, 2009, p. 122.

¹⁰⁴ LISSOVSKY, 2004, p. 11.

¹⁰⁵ Ibidem, 2004, p. 11.

¹⁰⁶ Estas informações e diversas fotografias estão disponíveis no site da artista: <http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html>. Acesso em 17 de fevereiro de 2016.

da formação de seu filho, focando, por exemplo, em seu aprendizado da linguagem e seu processo de socialização durante os primeiros 5 anos de sua vida, e, também, na própria sensação de perda da artista, à medida que a criança vai tornando-se um ser independente dela. De acordo com a descrição contida no site de Mary Kelly, “tocado pelas temáticas do feminismo e da psicanálise, o trabalho teve influência profunda no desenvolvimento e crítica da arte conceitual.”¹⁰⁷

A experiência que Mary Kelly retrata em sua instalação é necessariamente individual. Os arquivos que ali estão expostos falam dela, de sua relação com o papel materno e com seu filho. Eles podem, inclusive, se aproximar dos questionamentos feitos por Derrida em relação à chamada inscrição privada – ao se referir à circuncisão de Freud como um arquivo, como uma marca, “o rastro de uma incisão diretamente na pele”¹⁰⁸. Ao denominá-la privada, vemos a existência de uma problemática frente à relevância do arquivo pessoal:

Eis aí o título de um primeiro problema quanto à sua pertinência ao arquivo: qual arquivo? (...) Onde fazer passar a linha do limite? O que é esta nova ciência cujo arquivo institucional e teórico deveria comportar, de pleno direito, os documentos mais privados, algumas vezes até secretos?¹⁰⁹

Nos termos da arquivística, *arquivos pessoais* são diferentes de *arquivos de pessoas*, mas, por mais que o primeiro termo seja amplamente utilizado, o segundo seria o mais apropriado para dizermos de documentos arquivados por indivíduos. Como esclarece Camargo¹¹⁰, ao dizer *arquivo pessoal*, corre-se o risco de restringirmos o termo àqueles que são considerados documentos identitários (carteira de identidade, título eleitoral, passaporte etc), ou, nos voltarmos a arquivos que foram organizados por instituições cujas lógicas definem a organização dos

107 Do original: “Informed by feminism and psychoanalysis, the work has had a profound influence on the development and critique of conceptual art.” (KELLY, s/d, s/p).

108 DERRIDA, 2001, p. 33.

109 Ibidem, 2001, p. 33.

110 CAMARGO, 2009, p. 29.

documentos e não o próprio indivíduo – como é o caso de dossiês e prontuários individuais em hospitais, academias e escolas. Desta forma, na visão da arquivística, os *arquivos pessoais* são aqueles “documentos sobre pessoas, presentes nos arquivos institucionais”¹¹¹. Estes são, portanto, valorizados, principalmente se forem provenientes de figuras públicas ou cuja notoriedade e prestígio instigam a instituição a ponto dessa adquirir ou resolver abrigar e conservar seus arquivos.

No entanto, é exatamente esta restrição, que habitualmente só atribui valor permanente “aos arquivos de pessoas que alcançaram alguma expressão ou proeminência no mundo da política, da ciência, das artes, do direito, da filosofia ou da literatura”¹¹², que faz com que os arquivos de pessoas não conhecidas sejam deixados de lado. Estes arquivos sem lugar, que também poderiam, a meu ver, ser chamados de arquivos de anônimos, são raramente valorizados por seu teor documental e seu efeito probatório. Inclusive,

na própria definição do universo abrangido pelo arquivo pessoal, o prestígio do titular é que determina, muitas vezes, a possibilidade de estendê-los de modo a abarcar livros, objetos, móveis e, no limite, até mesmo espaços edificadas. Quando, ao contrário, se trata de “vidas que nada têm de extraordinário”, as políticas institucionais tendem a estreitar essas fronteiras, seja retirando dos arquivos, para fins de preservação, apenas as espécies que supostamente atendem aos seus interesses de pesquisa, seja substituindo-os por relatos obtidos por meio da chamada história oral.¹¹³

Tais questões também são incitadas por outro projeto que conheci durante a busca por diferentes obras artísticas que fazem uso do arquivo: o *The Fae Richards Photo Archive*, de Cheryl Dunye e Zoe Leonard¹¹⁴. Nele, um álbum com 78 fotografias retrata a vida de Fae Richards (1909-1973), uma atriz afrodescendente norte-americana que vivia na Filadélfia

111 CAMARGO, 2009, p. 29.

112 Ibidem, 2009, p. 29.

113 Ibid., 2009, p. 29.

114 Cf. LEONARD, Zoe; DUNYE, Cheryl. *The Fae Richards Archive*. San Francisco: Artspace Books, 1996.

(EUA) no início dos anos 20.

Fotografias em *p&b* nos mostram a infância de Richards, sua adolescência, sua vida pessoal e amorosa, assim como sua carreira no cinema entre 1930 e 1940. Sendo uma atriz negra e homossexual, Richards é retratada em suas lutas diárias contra o racismo durante o período turbulento das manifestações norte-americanas pelos direitos civis, nos anos 60. Ao final, o álbum de fotografias que compõe o arquivo nos mostra uma última foto da atriz, já idosa, em 1973.

A trajetória da personagem retratada no livro a partir de arquivos pessoais (ou, mais precisamente, de pessoa, como vimos na distinção da arquivística) é, ainda que fora do âmbito institucional, de grande importância para reflexões acerca das consequências do preconceito racial e a intolerância contra a orientação sexual de um indivíduo. Afinal, a atriz se viu sabotada em sua carreira cinematográfica simplesmente por ser quem ela era. Sua história é, portanto, um marco importante para muitas outras mulheres negras e/ou gays que viriam a atuar no cinema no futuro. Resta, então, a dúvida: se o arquivo de Richards pode ser considerado simplesmente um *arquivo de pessoa*, sem qualquer interesse para instituições ou organizações públicas, por que ele teria importância a ponto de ser publicado?

A verdade é que, na realidade, Fae Richards não existiu. A personagem fictícia foi criada a partir de um filme da diretora, também homossexual e afrodescendente, Cheryl Dunye. Sabendo da dificuldade de obtenção de trabalhos – e mais ainda de reconhecimento – por parte das atrizes e diretoras negras nos EUA, Dunye fez um filme apontado como de ficção (“The Watermelon Woman”), mas que tensiona esta classificação a partir da inserção de vários toques autobiográficos. O filme, fotografado por Zoe Leonard – e lançado no mesmo ano em que o arquivo de Fae Richards foi publicado – conta a história de uma diretora norte-americana, negra e homossexual, que, não ingenuamente, foi interpretada pela própria diretora. Neste filme, a atriz negra que interpretou Fae Richards no filme não é creditada a princípio – assim

como não eram muitas das atrizes negras no início do cinema. Mas, assim que o projeto do arquivo é lançado, Fae passa a ser identificada em todos os materiais promocionais de “The Watermelon Woman”, como uma das atrizes principais.

No arquivo, Leonard faz uso das fotografias geradas por ela mesma, a partir da contratação de 29 atores, para contar uma história que é fictícia, pessoal, anônima e subjetiva, mas que, ao mesmo tempo, contém rastros de uma realidade universal. As fotos são

cuidadas falsificações de imagens publicitárias com direitos autorais, cenas de filme e fotos pessoais, sem faltar nem as marcas, manchas e pontas dobradas de fotos antigas e maltratadas. Esses objetos foram então expostos em estojos com tampo de vidro, como documentos históricos. (...) Esse arquivo fotográfico, no entanto, é suficientemente plausível para o observador ficar na dúvida: trata-se de um pastiche ou de um relato real?¹¹⁵

Por isso, mesmo após sabermos do aspecto ficcional do arquivo de Richards, nos sentimos afetivamente e criticamente engajados em sua história. Afinal, sua biografia, ainda que forjada, “é uma amálgama da história de artistas negras reais do século XX”¹¹⁶. Como bem dito na descrição do arquivo (encontrada na contracapa do livro):

experimentando com as convenções fotográficas e pegando emprestadas as vidas de personagens históricos, Leonard e Dunye desafiam as limitações de raça, classe e sexualidade na história. Apesar de Fae Richards nunca ter vivido, ela é desenhada a partir das vidas de várias pessoas. Sua história, mesmo sendo ficcional, é plausível. Ela se posta como uma homenagem às mulheres cujas vidas não são registradas.¹¹⁷

Derrida nos diz que “uma ciência do arquivo deve incluir a teoria desta institucionalização, isto é, ao mesmo tempo, da lei que aí se inscreve

115 COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, p. 199.

116 COTTON, 2013, p. 199.

117 LEONARDS; DUNYE, 1996.

e do direito que a autoriza.”¹¹⁸ Porém, não estamos tratando do arquivo no âmbito político, social ou histórico. Aqui, trata-se do arquivo na arte e, talvez, seja exatamente este o desvio necessário para que o arquivo de pessoas, principalmente aquelas anônimas, desconhecidas, ganhe visibilidade. Afinal, o gesto de arquivar documentos, objetos, fotografias, mapas, roupas, pertences variados, e outras memorabilias de uma pessoa sem importância histórica pode ser vista, inclusive, como um *gesto de desconstrução*¹¹⁹:

Esta desconstrução em curso diz respeito, como sempre, à instituição de limites declarados intransponíveis, seja o direito das famílias ou do Estado, sejam as relações entre o secreto e o não-secreto, ou, o que é outra coisa, entre o privado e o público, sejam os direitos de propriedade ou de acesso, de publicação ou de reprodução, sejam a classificação e a ordenação: o que pertence à teoria ou à correspondência particular, por exemplo? O que pertence ao sistema? À biografia ou à autobiografia? À anamnese pessoal ou intelectual?¹²⁰

I.v. found archives of a lost artist (2015)

Nas férias anteriores à minha entrada no Programa de Pós-Graduação, no início de 2015, fiz uma viagem que resultou em um encontro inesperado. Encontrei um artista brasileiro, de grande potencial criativo, com um pensamento peculiar e uma estética flutuante, que trabalhou incessantemente durante toda sua vida, apropriando-se de suportes diversos. Mas, este encontro se deu somente através de arquivos.

Ao voltar para Belo Horizonte, estes arquivos vieram comigo, pois não consegui deixar para trás a presença do artista que conheci em sua

118 DERRIDA, 2001, p. 14-15.

119 Para Derrida, o gesto de desconstrução pode ser visto como o ato de “perturbar uma ordem”. Por isso, “a arte torna-se assim um âmbito privilegiado para o pensamento desconstrutivo, na medida em que também lhe é peculiar configurar de outros modos uma dada relação de coisas, retirar objetos e materiais de sua funcionalidade cotidiana, instaurar o imprevisto.” (SERRA, Alice. Arte e imagem sob os olhares da Desconstrução. In: Revista CULT. São Paulo: Ed. Bregantini, n.195, ano 17, outubro, 2014. p. 38-39).

120 DERRIDA, 2001, p. 14-15.

ausência. Após vasculhar as sacolas e caixas de documentos, objetos, livros, fotografias e até uma tela de pintura inacabada, percebi que o nosso encontro ainda estava em processo, ainda se desdobrava a cada descoberta que fazia acerca do dono destes arquivos.

No primeiro período do Mestrado, em uma disciplina – que muito me interessava – acerca da temática de livros de artistas, tentei pela primeira vez dar forma ao arquivo encontrado. Apesar desta tentativa ter resultado apenas em um protótipo de livro, as reflexões que insurgiram com o contato mais próximo e constante que precisei ter com o arquivo do artista desconhecido foram, para mim, de grande importância para o desenvolvimento de meu pensamento sobre arquivo na presente pesquisa. Assim, mesmo que *found archives of a lost artist* não seja uma obra que partiu diretamente do arquivo de meu pai – ainda que, por uma feliz coincidência, tenha pontos de contato com ele, afinal, meu pai também foi, ao meu ver, um artista perdido, anônimo; mas que, ao contrário de C.P, não se dedicou às artes por tempo suficiente para gerar um arquivo tão extenso –, reproduzo abaixo o ensaio que escrevi a partir do trabalho com o arquivo encontrado e que foi posteriormente publicado na revista PÓS¹²¹, do Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes (UFMG).

* * *

Eu não conheci C.P. Ou, pelo menos não ao vivo, em carne e osso, apesar dele ainda viver, devo acrescentar. No entanto, nem por isso digo que nunca o tenha encontrado. Para mim, encontrei C.P. através de fragmentos dele mesmo, estes, espalhados em seus arquivos deixados em Belo Horizonte e em Glaura, pequena cidade de Minas Gerais, próxima à Ouro Preto.

C.P. foi um nome que perpassara algumas conversas com uma de minhas amigas mais próximas, que é também sua sobrinha e para quem C.P. é mais conhecido como Tio Cao. Mas nunca me atentara às suas

121 SÁ, Gabriela. Found archives of a lost artist: diário de processo ou um estudo por uma biografia anônima. In: PÓS. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 64-77, maio 2016.

histórias – ou, pelo menos, nunca as tinha ouvido com tantos detalhes – até conhecer sua irmã e mãe de minha amiga, Carla, em Glaura, no fim de 2014. Foi lá também que encontrei C.P. pela primeira vez, em seus quadros, suas esculturas e nos móveis feitos por ele, todos estes espalhados pela casa. A casa de Glaura é, para Carla, um pequeno refúgio da correria urbana, construída com muito sonho e suor. C.P. havia passado um tempo morando nela de favor, a fim de se reorganizar e por “as ideias no lugar”, ou, em outras palavras, diminuir o uso de álcool e drogas que já o haviam levado a centros de reabilitações outras diversas vezes.

C.P. tem 53 anos, é artista plástico, dependente químico, de família de classe média alta, filho de compositor, divorciado, pai de um casal, avô de dois meninos e, atualmente, morador de um dos diversos cortiços do Rio de Janeiro/RJ. Isso foi o que descobri através da fala de Carla durante o final de semana prolongado que passamos juntas. Foi quando também tive contato com parte do arquivo do artista, deixado de lado junto ao plano de morar na casa de campo da irmã, com o retorno ao Rio. Curiosa, conversei com Carla sobre seu irmão e ela me autorizou a levar o material para meu atelier, em Belo Horizonte, a fim de preservá-lo e pesquisá-lo mais a fundo. Algumas semanas mais tarde, o arquivo cresceu, tendo sido acrescido de uma caixa com mais coisas que C.P. deixara para trás no apartamento da irmã em BH. Foi, então, através deste arquivo, composto de fotos, registros e descrições de montagem de suas obras, sketchbooks, livros, slides, clippings de matérias de jornal, cartas, relatórios médicos e algumas memorabilias, que acredito ter conhecido C.P. mais a fundo.

Vários questionamentos, então, passaram a ressoar em meus pensamentos acerca do arquivo e da imagem enquanto documento: de onde surge a vontade de conhecer um sujeito anônimo? O que distingue o sujeito “biografável” do sujeito “não-biografável”? E, mais importante, como biografar um sujeito somente a partir de seus arquivos, todos eles, resquícios ontologicamente fragmentários? Resolvo, então, começar um estudo por uma biografia anônima, como tentativa errante de responder

a tais anseios.

Poderia-se dizer, a princípio, que biografar a vida de C.P. seria desnecessário ou até mesmo desinteressante, principalmente se tomarmos a biografia como uma narrativa voltada apenas para a vida de pessoas públicas, como se somente o sujeito com importância social e histórica fosse merecedor de um relato biográfico. Em seu livro *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença de reposição do real* (2009), Mozahir Salomão Bruck nos conta, logo no início do primeiro capítulo, como as biografias, ao longo da história, trouxeram discussões sobre

o efetivo e legítimo lugar das narrativas que se dedicam a recontar a vida e a obra de personagens que obtiveram, por diversos motivos – no passado e no presente –, notoriedade pública e, por isso mesmo, passaram a ser referência de uma época/atividade/comportamento.¹²²

Por mais que a biografia se aproxime do paradigma romântico do período entre o século XVIII e o XX, como apontado por Bruck, e conseqüentemente passe a valorizar mais trajetórias individuais, mais próximas do leitor, ainda assim, a escolha deste indivíduo não deixa de levar em consideração seu impacto social, por assim dizer. Ao encontrar o arquivo de C.P. – um sujeito que certamente não se enquadra na categoria de notoriedade pública –, algo despertou minha curiosidade, minha pulsão arquivística e, também, artística. Não só por C.P. ser um artista, mas, especialmente, por ser um artista perdido no tempo e no espaço, desconhecido do público geral, apesar de sua potencialidade e de sua trajetória inicial – que apontava para grandes feitos e reconhecimentos, se ele mesmo não tivesse se perdido de si. Pensava, então, que a história de C.P. precisava ser contada, ainda que poucos fossem ter acesso a ela. Afinal, como enunciado por Virgínia Woolf, em seu texto acerca da arte da biografia, “e o que é a grandeza? E o que é a pequenez? Devemos revisar nossos padrões de mérito e estabelecer novos heróis para nossa

122 BRUCK, 2009, p. 23.

admiração.”¹²³

Não que C.P. viesse a ser enquadrado na categoria de “herói”, mas, assim como Woolf pontua, acredito ser necessária a revisão destas medidas de pequenez e grandeza, principalmente levando-se em consideração que a micro-história vivenciada pelos indivíduos enquanto sujeitos sociais é a responsável pela construção cotidiana que nos toca diariamente, é a poética do ordinário que nos afeta mais diretamente e com a qual podemos nos identificar ao entrar em contato com a narrativa da vida de outrem.

No entanto, poderia-se também dizer que biografar a vida de C.P. não seria possível, afinal, sem acesso direto a ele, seus arquivos não poderiam ser explicados, detalhados e retratados de forma “fiel” à realidade. Mas, afinal, se nem mesmo as biografias cujos autores têm um *pacto biográfico*¹²⁴ com seus *sujeitos-objetos* podem ser tidas como relatos inquestionáveis, dotados de uma veracidade inegável, por que uma biografia que partisse somente dos arquivos teria menor valor? Isso, para não dizer menos credibilidade, uma vez que não acreditamos na existência de uma verdade maior, una, final, a ser atingida com a narrativa, seja ela biográfica ou histórica. Como nos aponta Philippe Lejeune,

existem duas atitudes diametralmente opostas em relação à memória. Sabe-se que ela é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar de tudo o que inventa. Alguns optam por observar essa construção (fixar seus traços com precisão, refletir sobre sua história, confrontá-la a outras fontes...). Outros decidem continuá-la. Alguns freiam, outros aceleram, e todos vislumbram como resultado desse gesto o fantasma da verdade. E, conseqüentemente, ambos estão convencidos de que os outros estão enganados.¹²⁵

123 WOOLF, 2012, p. 206.

124 Termo cunhado para dizer da relação entre biógrafo e biografado. O pacto biográfico diz muito de uma possível predileção do biógrafo por mostrar somente a faceta que mais lhe agrade do biografado. Assim, por ter-se uma transferência – bem próxima ao termo psicanalítico, arrisco dizer – entre o escritor e seu “objeto”, o leitor constrói uma imagem positiva deste, não tendo acesso às informações “obscuras” do biografado.

125 LEJEUNE, 2008, p. 105-106.

Ao investir na narrativa biográfica, adentramos, portanto, o universo da memória sem certezas absolutas. É necessário assumir que o próprio ato de rememorar é uma construção e, portanto, aberto à atuação da fabulação e do imaginário, este, que abarca tanto o real, quanto a imaginação. A biografia enquanto arte, assim como a memória e as imagens (de arquivo, do passado) são, necessariamente, dialéticas, pois, carregam em si uma temporalidade dupla ao dizerem do passado no momento presente, este, que é seu futuro. Assim, é exatamente nesta operação do rememorar que a biografia pode, então, lançar mão não só da dialética intrínseca às imagens, como, também, das lacunas dos arquivos – e as lacunas entre eles –, ou seja, estes “vazios [que] não falam do que foi, [mas] balbuciam o que poderia ter sido”¹²⁶, sem que esteja, necessariamente, a fim de responder de forma determinista à questão colocada anteriormente acerca do grau de fidelidade ao real.

Desta forma, assumo a mesma postura acelerada pontuada por Lejeune como possível frente ao caráter fragmentário e fantasmagórico da memória, das imagens e dos arquivos. Também dentre os que aceleram, estão pesquisadores como François Dosse, que já reconhecem o efeito de real intrínseco às biografias, independente do grau de ficcionalização existente nelas, pois a biografia é, antes de mais nada, uma narrativa que se estrutura em

uma tensão entre o projeto de se reproduzir com fidelidade, sob a égide de um mimetismo, um passado real, vivido, e ao mesmo tempo o pólo imaginativo do biógrafo, que deve recriar um universo perdido de acordo com sua intuição e suas capacidades criativas.¹²⁷

Afinal, debruço-me sobre os arquivos de C.P. não somente a fim de reconstituir sua trajetória, mas, principalmente, procurando conhecê-lo, por acreditar ser possível tal gesto a partir de seus objetos, seus escritos, suas fotografias etc. Possível, sim, por não desejar uma pretensa objetividade, uma documentação *stricto sensu* da vida do artista. Afinal,

¹²⁶ LISSOVSKY, 2008, p. 105-106.

¹²⁷ DOSSE *apud* BRUCK, 2009, p. 48.

como bem questiona Woolf, “não poderia a biografia produzir algo da intensidade da poesia, algo da excitação do drama, e manter ainda a virtude particular que pertence ao fato – sua realidade sugestiva, sua própria criatividade?”¹²⁸

Para mim, esta potencialidade da biografia em aproximar-se da arte –, ou talvez, ser por ela apropriada –, advém da sua fonte primária de informação/inspiração: os arquivos. Arquivos, estes, que nos mostram um fato ou acontecimento de outro tempo, mas não nos diz como interpretá-los. A origem desta “instabilidade” do arquivo enquanto significante, desta impossibilidade de tomá-lo com um significado encerrado em si próprio, Maurício Lissovsky vai chamar de *dimensão poética*. Logo, para além de suas já conhecidas dimensões, como a cultural – que nos protege do esquecimento –, o arquivo teria, portanto, uma dimensão que se encontra aberta, não pré-determinada, exatamente por ser fruto da característica originária do próprio arquivo, que é a de ser um índice do tempo sobre o qual dificilmente é possível se afirmar algo mais do que sua existência no momento da duração de sua constituição.

Para Lissovsky, é “diante dos vazios entre os documentos, na descontinuidade que é a sua condição de existência, que se torna possível mergulhar na memória.”¹²⁹ E a dimensão poética do arquivo se dá, exatamente, por esta descontinuidade, pela existência destas lacunas. Lacunas, tais, inevitavelmente presentes em qualquer arquivo e, neste caso, ainda mais contundentes nos fragmentos da vida de C.P.

Assim, em um primeiro momento – o qual busco relatar aqui, neste ensaio, enquanto diário de processo para construção de uma obra –, vasculho o arquivo de C.P. atrás de pistas de quem ele foi. Começo a registrar os achados, construindo uma espécie de inventário e me perguntando, a cada momento, o que ficcionalizar neste conjunto de fragmentos. A princípio, faço uma lista do que foi achado – mesmo sem saber se estava ali por acaso ou se fora arquivado pelo artista com alguma intenção específica. Chego a 32 itens, inicialmente desconexos e

128 WOOLF, 2012, p. 204.

129 LISSOVSKY, 2004, p. 62.

desprovidos de explicações/relatos acerca de sua origem. Passo, então, a imaginar o que fez C.P. guardá-los, com que intuito eles passaram a fazer parte de seu arquivo particular.

Alguns não me causam espanto, como seus instrumentos de trabalho, seus *sketchbooks*, seus documentos e os *clippings* de suas exposições. Outros, como a pedra e a borracha, ou a foto de um casal desconhecido – aparentando, inclusive, ser uma foto publicitária ou de propaganda de um fotógrafo de casamentos –, já me fazem partir para a fabulação como forma de compreensão da intenção do artista. O que mais me interessa no ato do inventário, no entanto, não é somente arquivar, registrar e catalogar os achados no arquivo de C.P., mas, sim, a potência do falso que pode ser ativada com meu próprio gesto artístico. Nada pode ser atestado cegamente acerca do que foi encontrado, assim como também, não se pode ter certeza de quais objetos ou documentos realmente estavam ali, no conjunto de arquivos do artista, antes da minha intervenção. Porém, ressalto: importo-me com mais do que o engodo e, sim, com a ativação da dimensão poética advinda do arquivo e das lacunas entre eles. Ao construir um inventário para C.P., como gesto primeiro em um projeto maior – chamado *found archives of a lost artist* (“arquivos encontrados de um artista perdido”) –, não procuro enganar o leitor/observador, mas, sim, tensionar as assunções pré-existentes acerca da biografia e da arte que procura aproximar-se do biográfico. Com os *arquivos encontrados*, consigo entender um pouco melhor a trajetória do artista perdido, apesar de não usá-los como fontes de informações irrefutáveis. Com eles, descubro que C.P. foi um artista bem ativo durante toda sua vida, desenhando, pintando, se aventurando nas artes gráficas e, mais tarde, na escultura. C.P. tinha tudo para dar certo – como dizem por aí –, mas sua trajetória errante, seus encontros e desencontros com o álcool e as drogas, além de suas internações – que acusaram uma possível esquizofrenia –, podem ser tomados como explicações contundentes dentre as várias possíveis acerca do seu fracasso no mundo das artes e seu insucesso na vida pessoal e familiar. Em seus *clippings*, vemos que

ele participou de diversas exposições, inclusive, com artistas renomados como Cildo Meireles e Adriana Varejão. No registro de suas obras, nos deparamos com uma criatividade pulsante, sempre em operação, até mesmo nos momentos de dificuldade, quando tudo o que ele tinha como matéria-prima era lixo e sucata, que resultaram em bonecos esculturais. Na carta de sua mãe, lemos palavras preocupadas com a saúde do filho e pedidos esperançosos para que ele seja mais responsável com si mesmo e com os outros. No cartão de sua filha, vemos uma mensagem surpreendentemente carinhosa de alguém que foi negligenciada durante toda sua vida. Nos *sketchbooks*, vemos indagações do artista acerca de seu próprio 'eu', sempre confuso e angustiado.

Enfim, tudo o que tenho para compreender a vida de C.P. são arquivos, documentos e objetos, registros abertos sobre os quais nada posso afirmar sem correr o risco de reduzir todas as possibilidades de interpretação, de todas as combinações possíveis dos fragmentos da memória deste artista. A forma do inventário, portanto, assume esta abertura, uma vez que não impõe descrições subjetivas nem interpretações acerca dos arquivos. Nada mais que justo, acredito.

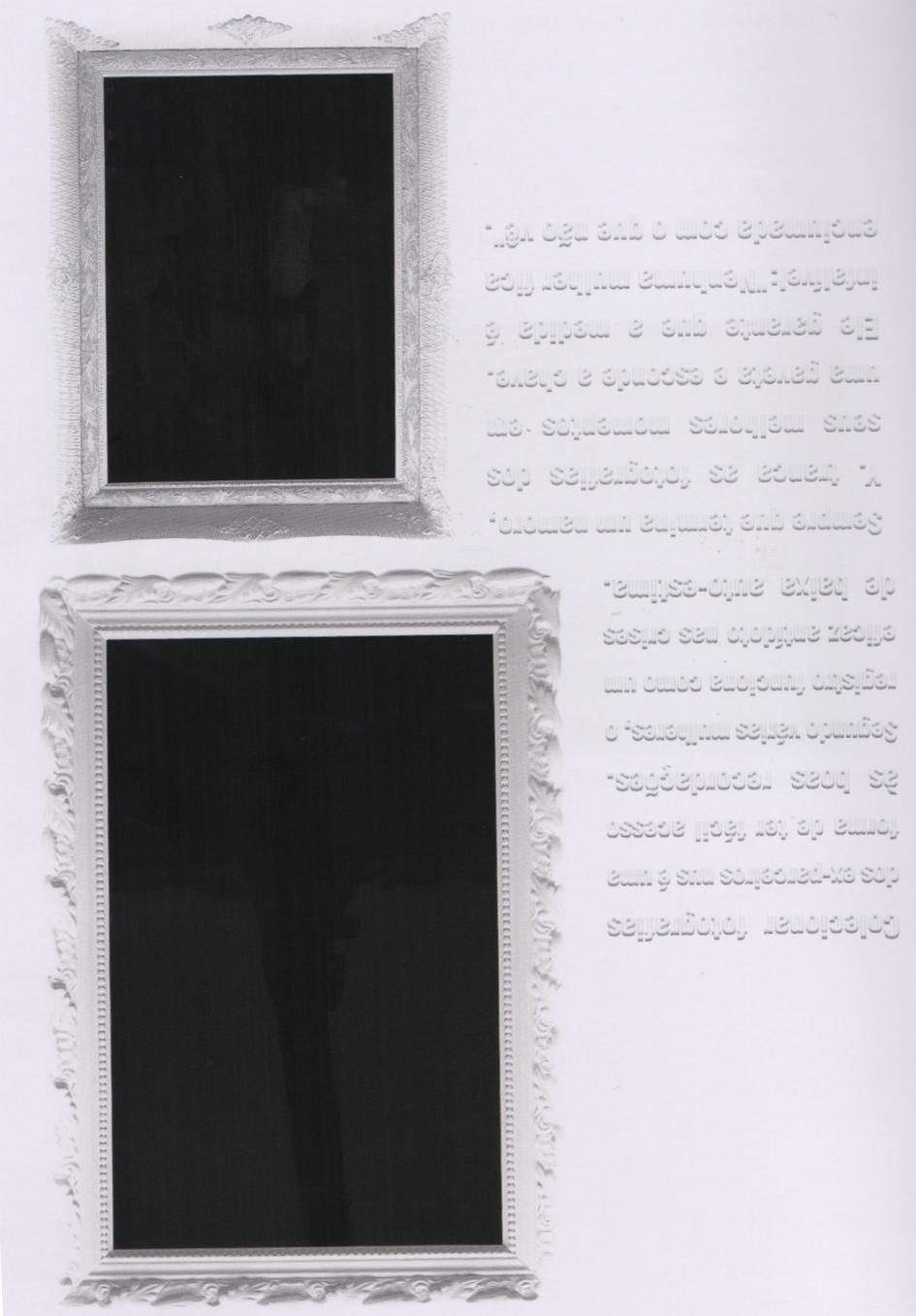


Fig. 13 - Rosângela Rennó. Arquivo Universal. Reprodução do livro da artista.



Fig. 8 - Andy Warhol. 610 Time Capsules. Fonte: The Andy Warhol Museum.



Fig. 9 - Andy Warhol. 610 Time Capsules. Fonte: The Andy Warhol Museum.

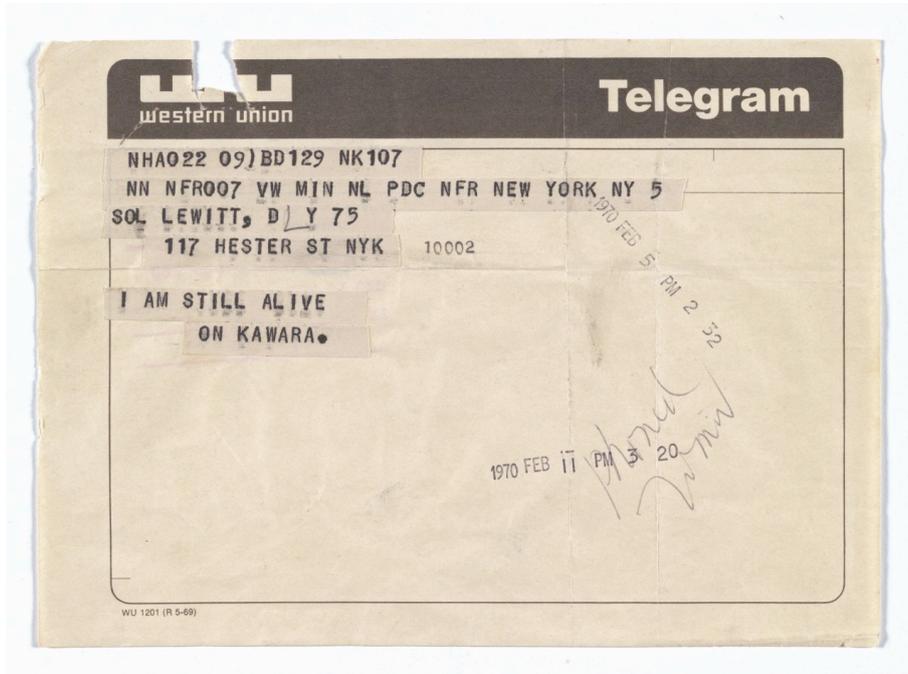


Fig. 10 - On Kawara. telegrams (the I Am Still Alive series). Fonte: Guggenheim Museum.

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY

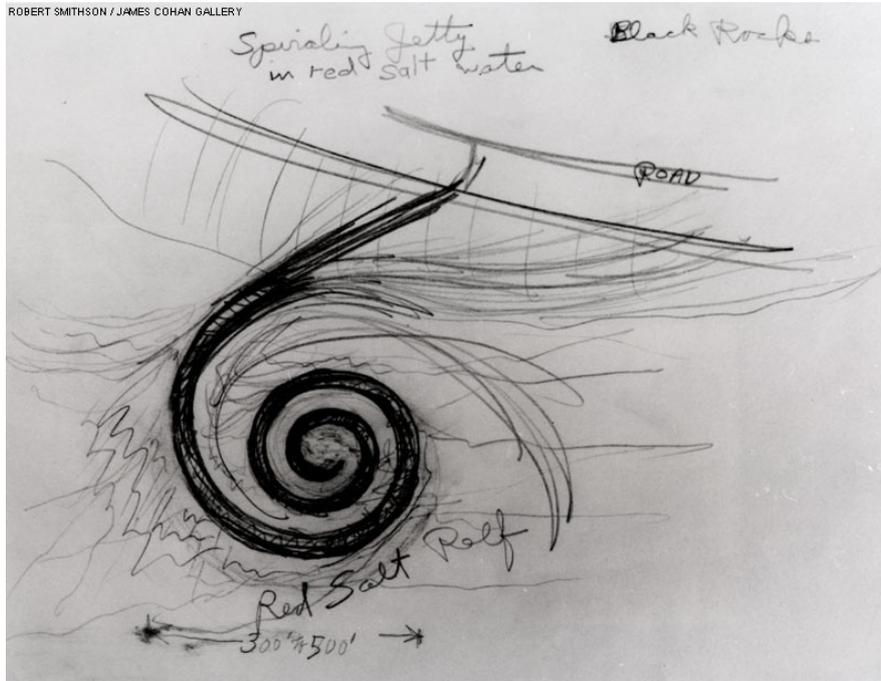


Fig. 11 - Desenho de Robert Smithson para Spiral Jetty. Fonte: Site do artista: <https://www.robertsmithson.com/drawings/spiral_jetty_800.htm>



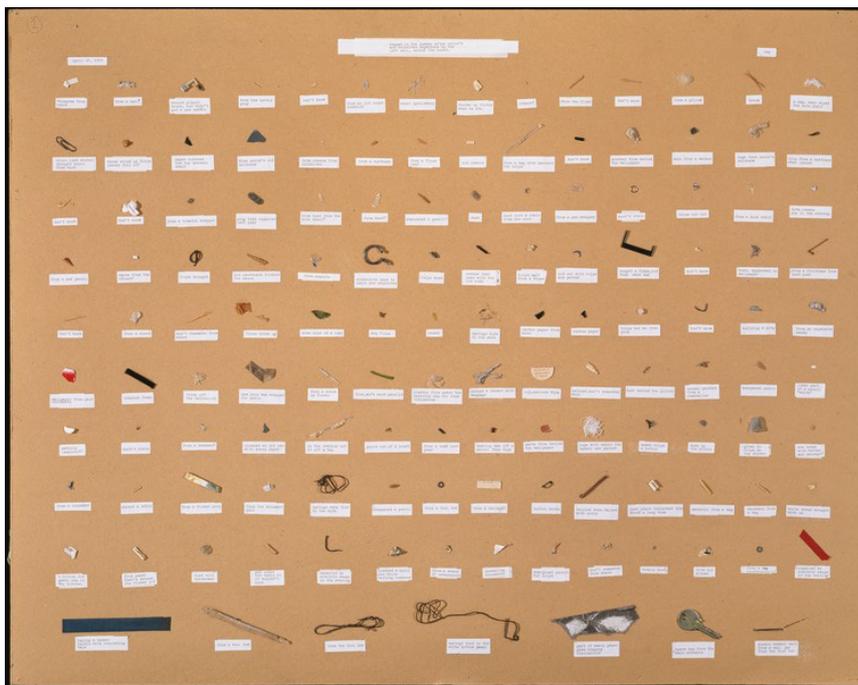
Fig. 12 - Bernd & Hilla Becher. Wassertürne (Water Towers). Fonte: Paddle 8. Disponível em : <https://paddle8.com/work/bernd-hilla-becher/27519-wassertur-ne-water-towers>>.



Fig.14 -Sophie Calle. Visto pela última vez (Last Seen). Fonte: Gardner Museum. Disponível em: < http://www.gardnermuseum.org/contemporary_art/exhibitions/past_exhibitions/sophie_calle_last_seen>.

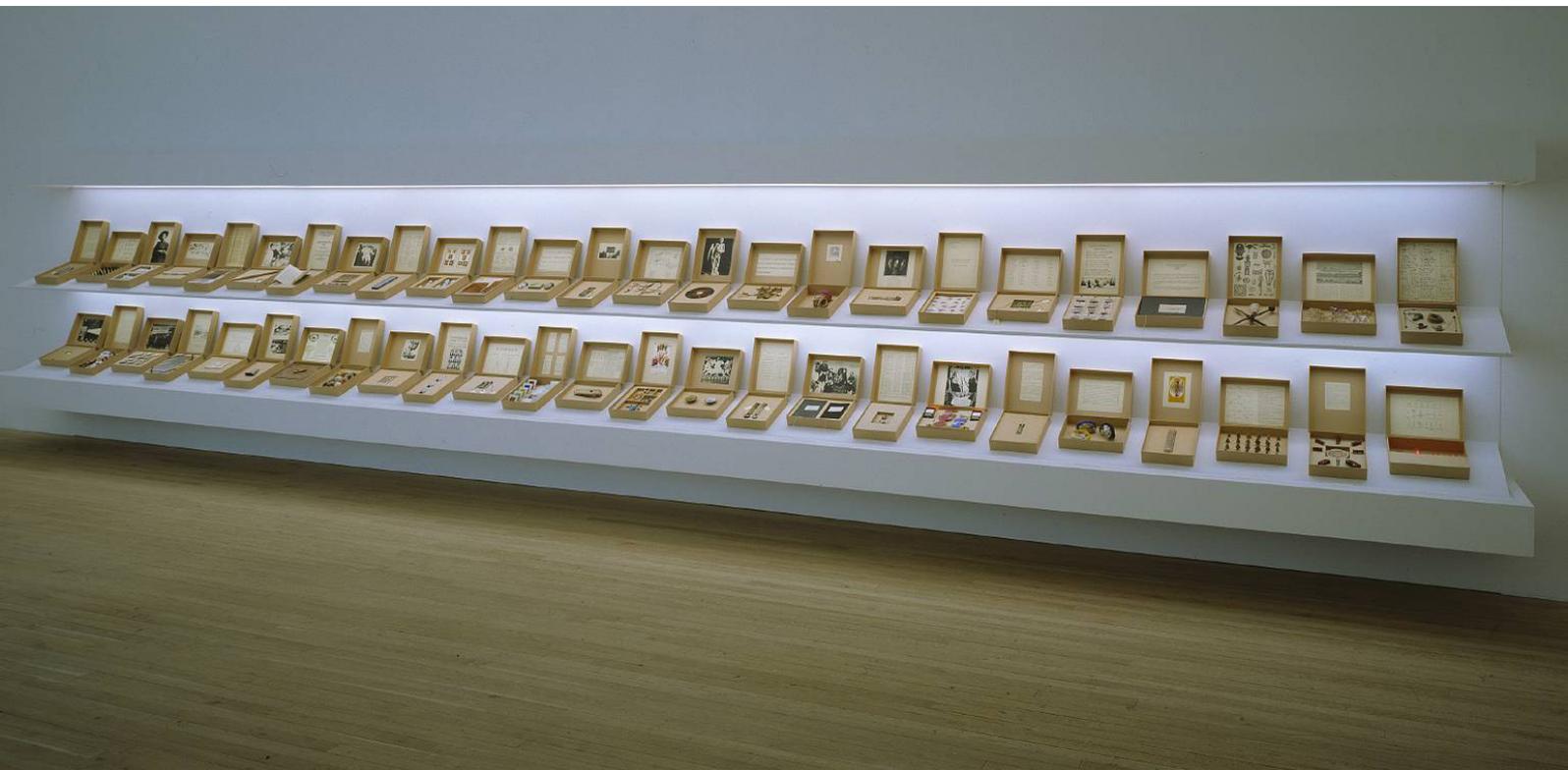


Fig.15 e 16- Dora Longo Bahia. Marcelo do Campo. Reprodução do livro da artista.



• Fig. 17 e 18 - Ilya Kabakov. O homem que nunca jogou nada fora (The Man that never threw anything away). Fonte: <<http://www.ilya-emilia-kabakov.com/installations-1/>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2016.





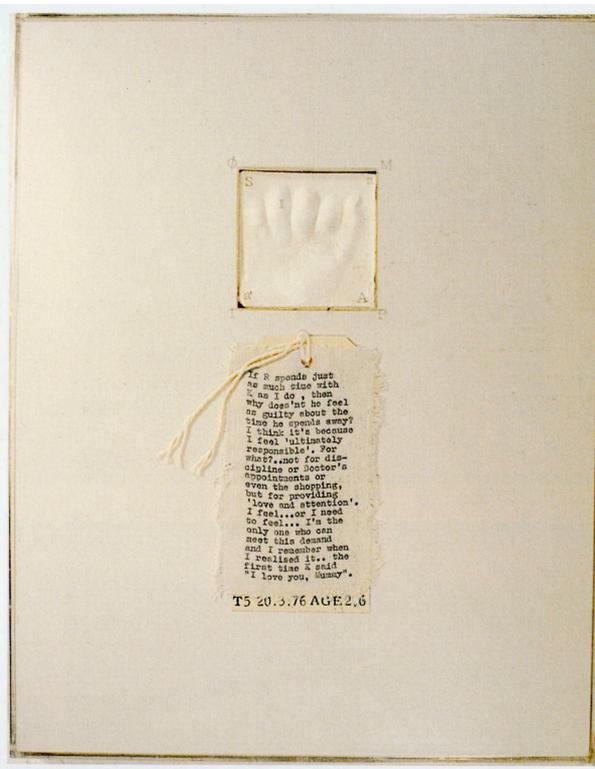
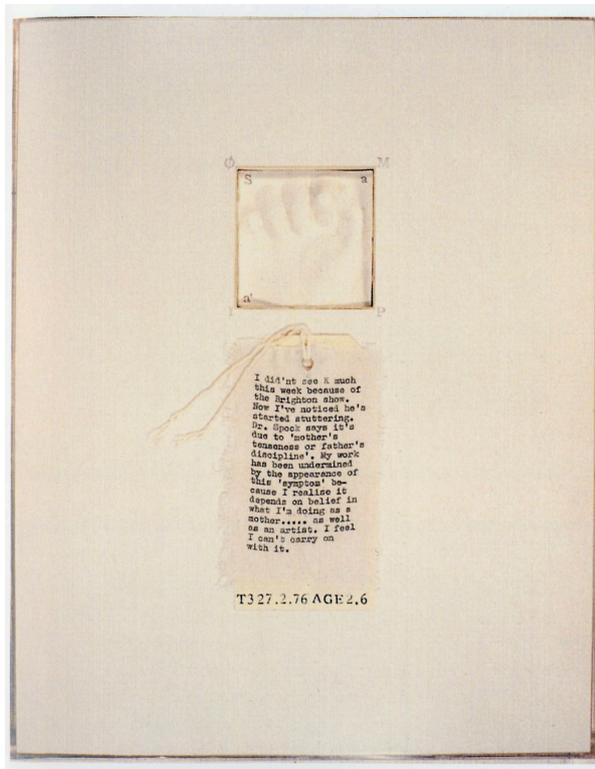
• Fig. 19 - Susan Hiller. From the Freud Museum (1991 a 1996). Fotografia: ©Tate, London.



• Fig. 20 - Susan Hiller. From the Freud Museum (1991 a 1996). Fotografia: ©Tate, London.



• Fig. 21 - Susan Hiller. From the Freud Museum. Fonte: Openfile. Disponível em <<http://www.openfileblog.com>>. Acesso em 18 de fevereiro de 2016.



• Fig.22 a 24 – Mary Kelly. Post-partum document. Detalhes de três séries distintas composta por objetos de arquivo em caixas de acrílico: roupa de bebê de lã; gesso com impressão da mão de um bebê e etiqueta de algodão, e fralda de linho manchada. Dimensões variadas. Fotografias: © Mary Kelly.



FEBRUARY 28, 1974

08.30 HRS. 4 1/2 OZS. SMA, 2 TSPS. CEREAL, 3 TSPS. EGG
YOLK
10.20 HRS. 2 OZS. ORANGE
12.30 HRS. 7 OZS. SMA, 4 TSPS. CARROT, 6 TSPS. BEEF
14.30 HRS. 3 OZS. ORANGE
17.30 HRS. 7 OZS. SMA, 3 TSPS. CEREAL, 12 TSPS.
APRICOT
20.00 HRS. 2 1/2 OZS. RIBENA
21.00 HRS. 8 OZS. SMA

TOTAL: 34 OZS. LIQUIDS
30 TSPS. SOLIDS

IDENTIFIER	EXPERIMENT
IDENTITY	SEX
AGE	DATE
UTTERANCE	/ DERE /
GLOSS	BABY IS 'THERE'
FUNCTION	EXISTENCE
AGE	FEB 1 1975

TI 1.2.75

CONTEXT: M(mother) and R(father) getting K(son) ready for bed.

SPEECH EVENT(S) 20.50 HRS.

/dere/82

- 2.1 M. Kelly? (calling his attention to taperecorder)

K. /be-be/ oh/ oh/

M. Oh! (imitating him)

K. /oh/ be-be/ dere/ (looking at the taperecorder)

- 2.2 R. Ready, ready go! (imitating a trumpet)

K. /dere/ dere/ (throwing pillows at R)

R. Mustn't hit poor da-da. (continues trumpet)

MOST FREQUENT UTTERANCES: /na-na/ da-da/ be-be/ dere/

MEAN LENGTH OF UTTERANCE: 1.50 17 months, 6 days



Fig. 25 - The Fae Richards Archive. Reprodução do livro de Zoe Leonard.

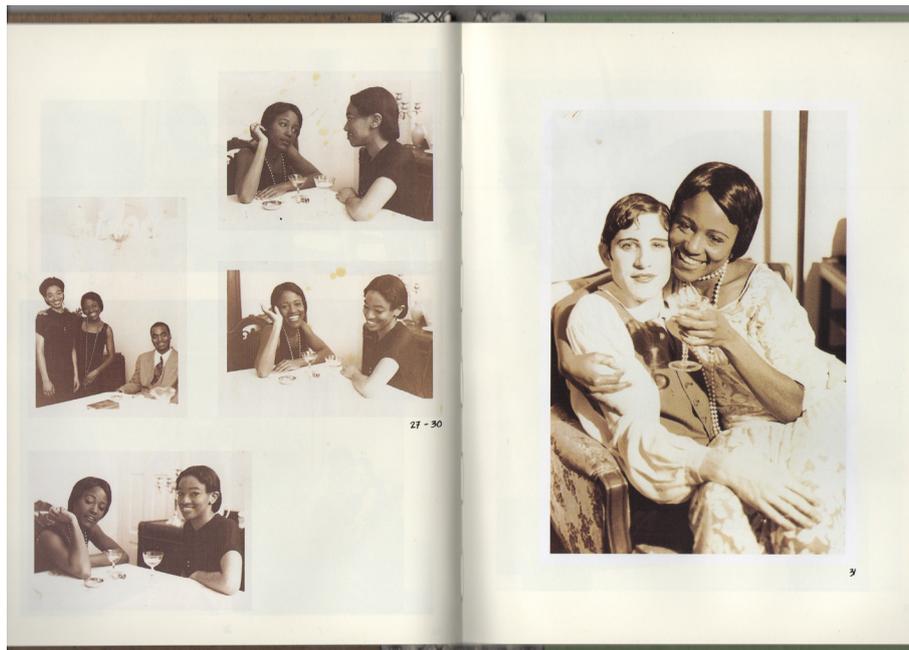


Fig. 26 - The Fae Richards Arquivo. Reprodução do livro de Zoe Leonard.



Fig. 27 a 30 - Detalhes da obra *found archives of a lost artist* (2015).



EXPOSIÇÕES

1996 - Coleção - Casa 1 & 2

1998 - Coleção - Casa 1 & 2

1999 - Coleção - Casa 1 & 2

1997 - Coleção - Casa 1 & 2

Paralelo 1

Indiv.

1991 - Indiv.

1991

1991



Gabinete de Arte Raquel Arnaud
e Galeria Paulo Fernandes
convidam para

objetos diretos
em São Paulo

Inauguração 20 de julho, 3ª feira, das 20 às 23h
De 21 de julho a 7 de agosto de 1999
2ª a 6ª feira das 10 às 19h, sábado das 11 às 14h

GABINETE DE ARTE

Rua Arthur de Azevedo 401 05404-010 São Paulo SP
Fone 883 6322 fax 883 6114 <gabarte@amcham.com.br>
<http://www.raquelarnaud.com>

Barrio Artur Barrio Artur Barrio
Adriano de Aquino Adriano A
Nelson Felix Nelson Felix Nelson
Dias Antonio Dias Antonio Dias
Ivald Granato Ivald Granato
Waltercio Caldas Waltercio C
José Resende José Resende José
Ludolf Rubem Ludolf Rubem Ludol
Fajardo Carlos Fajardo Carlos F
Pedro Claudio Pedro claudio Pedr
Marina Saleme Marina Saleme M
Marcia Pastori Marcia Pastori Ma
Ronaldo do Rego Macedo Rona
Miguel Rio Branco Miguel Rio
Eduardo Sued Eduardo Sue
Rubens Gerchman Rubens Gerc
Carlos Vergara Carlos Vergara Carl

CAP II - A POÉTICA NO ESQUECIMENTO

II.i - o tecido da memória

Ela desfazia o que tecia como oferta ao recomeço.
Julia Panadés

Uma mãe, convencida de que estava fazendo o melhor à sua filha e poupando-a do peso do passado¹³⁰, jogou fora caixas e mais caixas de antigos slides fotográficos da família. A filha, a artista Lorena Guillén Vaschetti, conseguiu recuperar apenas uma dessas caixas, esta, que continha alguns slides soltos, latas metálicas de filmes não-revelados e pedaços de papéis descrevendo detalhes contidos na película.

“Já passou (...) e todo mundo já morreu de qualquer forma...”¹³¹, ela disse, quando a filha questionou seus motivos para ter jogado fora aquilo que poderia ser considerado uma herança – quiçá uma relíquia – familiar. Afinal, mãe e filha eram as últimas representantes vivas de uma grande família italiana e, agora, discordavam e debatiam acerca do futuro daquelas imagens.

As lembranças contidas naquelas fotografias eram do avô de Vaschetti, as quais a artista projetou na parede de um cômodo, registrando-as e retirando-as da escuridão do esquecimento ao qual sua mãe havia as condenado. No entanto, Vaschetti não refotografou as imagens de forma inocente. Ora reenquadrando, ora manejando a profundidade de campo e deixando parcelas da imagem borrada, a artista foi reinterpretando, com o seu olhar, as imagens de memórias herdadas:

Elas eram do meu avô – fotografias de família intrigantes que quase foram perdidas... Todos pareciam tão diferentes do modo como eu me lembro deles... tão felizes! Como se o passado não tivesse sido como eu imaginei. O quão diferente é minha ideia do passado daquilo que o passado

130 Relatos sobre o ocorrido são encontrados na luva que acompanha o livro de Vaschetti, “Historia, memoria y silencios”, assim como em entrevistas e artigos escritos sobre o trabalho.

131 Do original: “It happened already (...) and everybody is gone anyway...”. Disponível em <<https://www.lensculture.com/articles/lorena-guillen-vaschetti-historia-memoria-y-silencios-unopened>>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

realmente foi?¹³²

Ainda que a estratégia de Vaschetti, ao fotografar os slides recuperados, seja esteticamente interessante – visto que as imagens borradas adquiriram ares ainda mais nostálgicos em conjunção com a temática memorialista –, é a segunda parte do trabalho que me parece ser ainda mais potente. A caixa que a artista conseguiu recuperar continha não só slides soltos – que foram selecionados para a primeira parte de seu trabalho –, mas, também, conjuntos de diapositivos amontoados em “sanduíches”, presos com elásticos e pedaços de papel com anotações, fazendo com que não fosse possível vê-los sem retirá-los do “pacote” original. Outras imagens, em latas de alumínio, aparentam nem ter sido reveladas, ou foram processadas mas não receberam a pequena moldura de plástico que costuma abrigar este tipo de fotografia.

O que aconteceu, não saberemos, assim como a artista não sabe dizer o que está dentro desses recipientes. Para Vaschetti, a não-abertura desses arquivos é significativa: “Eu decidi deixá-los sem abrir e com eles escrevo e reescrevo minha própria história.”¹³³

A recusa à abertura dos arquivos é, na realidade, uma maneira inesperada de lidar com a memória: não preencher as lacunas, mas sim, deixá-las abertas para trabalhar com a dimensão poética dos arquivos encontrados. A artista diz, em seu site pessoal, que seu “interesse reside nos conteúdos inacessíveis [dos objetos], que foram silenciados com o passar do tempo ou que desapareceriam se fossem revelados.”¹³⁴ Ao não

132 Do original: “The slides? They were my grandfather’s – intriguing family pictures that were almost lost...Everyone looked so different from how I remembered them...so happy! As if the past had not been as I imagined. How different is my idea of the past from how the past actually was?”.(VASCHETTI, 2012, s/p.). Disponível em: <<http://www.ampersandgallerypdx.com/lorena-guillen-vaschetti-norma-vaschetti/>>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

133 Do original: “I decided to keep these unopened and with them I write and rewrite my own story.” (VASCHETTI, 2012, s/p). Disponível em: <<http://www.ampersandgallerypdx.com/lorena-guillen-vaschetti-norma-vaschetti/>>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

134 Do original: “I work with objects and my interest lies in its inaccessible content, which have been silenced by the passing of time or that would vanish if revealed.” (VASCHETTI, s/d, s/p). Disponível em: <<http://www.lorenaguillenaschetti.com/texts/>>. Acesso em 30 de outubro de 2016.

ver os slides de seu avô, Vaschetti deixa aberta a porta ao imaginário.

Atenta à peculiaridade da atitude de Vaschetti, lembrei-me de inúmeras vezes em que a intenção do sujeito frente à possibilidade de arquivar uma memória foi diametralmente oposta ao posicionamento da artista. Quantas pessoas seriam capazes de se privar da visão das imagens contidas naqueles slides? Quantas dessas apostariam na manutenção da lacuna causada pela ignorância, pelo não-saber, frente à oportunidade de ver o que está ali documentado?

No ingênuo interesse de reter algo do passado, o que se vê, comumente, é exatamente o contrário: uma vontade de conhecer tudo, de arquivar tudo, de não perder nada – assim como no caso da *pulsão arquivística* do personagem de Kabakov –, como se fosse possível. Estes sujeitos, que sofrem do mal de arquivo – e acreditam ser possível reter o passado com o arquivamento –, seriam também aqueles que, como nos alerta Lucia Castello Branco, acreditam em uma “concepção [que] entende a memória como capaz de resgatar o vivido em sua integridade”.¹³⁵

Por isso, comecei a perguntar-me sobre como seria possível lidar com a não-concretização desse desejo – já muito conhecido – de documentar a vida em sua inteireza e tê-la guardada sob a forma de memórias eternas. Mas, dessa impossibilidade não conseguimos, nunca, nos desviar. Afinal, a memória, seja em seu estado interior – preservada no (in)consciente do sujeito –, seja em seu estado “exterior” – na imagem registrada pela fotografia, no texto memorialista, ou até mesmo nos documentos deixados por alguém –, vive à mercê do esquecimento.

Assim, abordar em nossa pesquisa a questão memorialista tornou-se inevitável. Por mais que não nos interesse a pretensão ilusória à qual Castello Branco está se referindo, sabemos que o entrelaçamento entre memória, arquivo, história e tempo é inerente à empreitada a qual nos engajamos quando nos propomos a pensar uma outra forma de lidar com o arquivo que não a partir do *impulso arquivístico*.

Não vou me ater, portanto, a um estudo detalhado das teorias que circundam a temática da memória, mesmo tendo consciência de

135 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 24.

que esta, como “condição básica de nossa humanidade, tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1990.”¹³⁶ Mas, reproduzo o alerta de Ricœur acerca de suas problemáticas, por acreditar na importância da discussão de alguns pressupostos relacionados à memória – assim como fizemos com a história e o arquivo:

[há uma] tendência de muitos autores em abordar a memória a partir de suas deficiências, até mesmo de suas disfunções (...) [e] o que justifica essa preferência pela memória “certa” é a convicção de não termos outros recursos a respeito da referência ao passado, senão a própria memória.¹³⁷

Primeiramente, poderíamos discutir a restrição dada à memória certa como único recurso de referência ao passado. Ora, o que seria uma memória certa? Quem seria a autoridade para categorizá-la dessa forma? O que seria responsável por mensurar sua essência veritativa? Antes mesmo de focar na relação com o arquivo – este, que é, inclusive, muitas vezes visto como uma das formas de preservação da memória e perpetuação do acontecimento no tempo – é necessário reconhecer que a própria memória não consegue sempre cumprir seu “dever de não esquecer”¹³⁸.

Esta certamente é uma questão já abordada pela psicanálise, a qual nos lembra constantemente que é imperativo para nossa sobrevivência que, juntamente com o lembrar, nós também lidemos com a iminência inevitável do esquecer. É preciso esquecer, diriam alguns, para que evitemos os traumas, os recalques, as cicatrizes muito profundas. Outros diriam que nossa capacidade mnemônica é algo próprio da estrutura do inconsciente, ao qual não temos completo acesso e, portanto, com o qual temos que lidar ainda que não saibamos muito bem como controlá-lo. Lembramos-nos de acontecimentos felizes, de datas importantes, de

136 CANTON, Kátia. Tempo e memória. In: Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 21-22.

137 RICŒUR, 2007, p. 40.

138 RICŒUR, 2007, p. 48.

lugares visitados na infância, sem necessariamente realizar um esforço para recordar. Ao mesmo tempo, não esquecemos a cena de violência que vimos na TV, a ausência do afeto materno, o amor não correspondido ou a risada de deboche. Não controlamos o que lembrar e o que esquecer.

De acordo com Ricoeur,

o esquecimento é designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação. É a contracorrente do rio Lēthē¹³⁹ que a anamnese opera. Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação, sem que possamos decidir entre duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento: trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi aprendido anteriormente, ou de um impedimento provisório, este mesmo eventualmente superável, oposto à sua reanimação? Essa incerteza quanto à natureza profunda do esquecimento dá à busca o seu colorido inquieto.¹⁴⁰

E Freud, por isso, acaba “localizando o esquecimento num lugar de enigma talvez maior do que a tendência ao lembrar-se.”¹⁴¹ Enigma digno de esfinge, afinal, como nos lembra Castello Branco,

a urdidura da memória empreende uma tarefa paradoxal: recuperar o desde sempre perdido que se constitui exatamente nesse ponto (impossível) de confluência: aquilo que só se encontra como perdido e só é perdido como reencontrado. Ali, onde o passado se quer presente e o presente é sempre passado, onde o futuro se introduz como uma determinante, como uma lei do que será lembrado (é só no revivido que o vivido se deixa vislumbrar) – ali, nesse absurdo lugar de um tempo sempre presente que se esvai.¹⁴²

Portanto, se pretendemos lidar com a memória – assim como devemos lidar com o conceito de história e de tempo – a partir de um

139 Lēthē, ou *lethe*, é um dos rios do Hades (o mundo inferior), na mitologia grega. Tido como o rio do esquecimento, quem dele bebesse ou tocasse suas águas seria acometido pelo completo apagamento de suas memórias.

140 RICŒUR, 2007, p. 48.

141 MAYRINK, 1999, p. 99.

142 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 8.

posicionamento crítico, é necessário deixar de insistir na perspectiva de que estas instâncias – e suas relações com o arquivo – sempre se apresentem sob a forma de um documento que retrata fielmente a realidade e, conseqüentemente, torna-se um registro capaz de reter o acontecido e resgatá-lo para o presente. Afinal, se o arquivo se aproxima de algum modo da memória, como nos lembra Derrida, “não será jamais [d]a memória nem [d]a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.”¹⁴³ Ou seja, arquivamos para não esquecer. E, ainda assim, não arquivamos – jamais – o tempo ou o acontecimento em sua inteireza.

Castello Branco, em *A traição de Penélope* (1994), elucida que compreender a memória como capaz de resgatar o vivido é acreditar em uma “ilusão de uma captura do real, de uma conservação fossilizada do passado e de uma falsa inteireza do sujeito que efetua a rememoração”¹⁴⁴. Como nos lembra a autora, o acontecimento passado já não pode ser visto como resgatável sem se levar em consideração que este resgate mesmo é um procedimento de linguagem, de representação e, portanto, de construção.

Assim, como ressalta Lissovsky, devemos considerar que “qualquer gesto de rememoração se efetua sempre a partir de um fosso temporal intransponível.”¹⁴⁵ Afinal, não só a memória é necessariamente lacunar, como o tempo, a história e o arquivo também o são. Lacunares, pois, não são apreendidos jamais em sua inteireza e, portanto, não há como permitirem que uma reconstrução idêntica ao passado – seja ela com fins narrativos, memorialísticos, históricos ou pessoais – aconteça de fato.

Logo, não é somente a fotografia, o documento ou o arquivo que parecem ser atravessados pelo fio da realidade, mas, também, a memória tece com linhas emaranhadas sua narrativa, quando se debruça sobre o tempo passado. A imagem da costura, do tecer o fio, muito utilizada nas

143 DERRIDA, 2009, p. 22.

144 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 25.

145 LISSOVSKY, 2004, p. 25.

escritas memorialistas e nas teorias acerca da memória – como vemos no próprio título do livro de Castello Branco e em alguns dos escritos de Benjamin também dedicados à mesma personagem épica –, torna-se uma “metáfora exemplar que aproxima texto, tecido, tecelagem e trabalho de rememoração, [este] definido com precisão como um entrelaçamento entre o lembrar (a trama) e o esquecer (a urdidura).”¹⁴⁶

Reproduzo abaixo parte do retorno de Ulisses – da forma como nos é apresentada em uma das “100 melhores histórias da mitologia”, por A.S.Franchini e Carmen Seganfredo – quando Ulisses (travestido de mendigo) descobre a verdadeira traição de Penélope através das palavras de seu fiel servo:

- Mas e a esposa de Ulisses, o que faz diante disto tudo?
- Penélope se defende do jeito que pode! O que mais poderia fazer, sozinha e com apenas um filho, incapaz de expulsar todos estes rufiões?
- Mas ela já escolheu o tal pretendente?
- Não, ela tem protelado o mais que pode a decisão. A propósito, tem feito isto de uma maneira tal que a torna digna esposa do solerte Ulisses.
- Por quê? Vamos, conte-me a astúcia de Penélope!
- Até aqui a rainha vinha se utilizando do seguinte estratagema: fechada em seus aposentos, ela passava o dia inteiro a costurar numa tela um imenso manto. “Quando ele estiver terminado, somente então farei minha escolha”, dizia ela aos arrogantes pretendentes, sempre que estes lhe cobravam o término do trabalho. Durante a noite, entretanto, ela desfazia toda a trama, para que no dia seguinte os pretendentes malditos a encontrassem com o manto quase no começo.
- Oh, adorável mulher! – disse Ulisses, enlevado com a astúcia da esposa.¹⁴⁷

Astuta, Penélope desfazia a trama de seu manto e o costurava novamente, dia após dia, na tentativa de fugir do destino que não era seu. A cada vez, no entanto, podemos imaginar que, o manto era tecido de forma distinta, nunca imitando identicamente a costura anterior. Recosturar, re-trabalhar, refazer, re-tecer, esses são os movimentos que

¹⁴⁶ GAGNEBIN, 2014, p. 235.

¹⁴⁷ FRANCHINI; SEGANFREDO, 2003, p. 407-408.

a memória nos pede, nos convoca, a fim de lidar com o passado. Faz-se, portanto, necessário nos engajar em um modo de trabalho penelopéio, lidando com o arquivo mais pelo ponto de vista da desmemória do que da memória per se. De acordo com Castello Branco,

pensar a memória como esse duplo gesto é pensá-la também como uma *desmemória* [grifo nosso], como alguma coisa que se tece, ou que sobrevive, justamente a partir do esquecimento, a partir dessa estranha urdidura, desse absurdo suporte que, afinal, não passa de uma ausência, de uma lacuna, de um buraco.¹⁴⁸

Pensando-se dessa forma, ao lidar com arquivos, muitas vezes estaríamos trabalhando mais com desmemórias do que com memórias propriamente ditas. Afinal, o gesto de arquivar também é duplo, sempre atrelado à decisão entre o que arquivar e o que não arquivar, assim como o gesto da memória, que deve ser considerada tecida tanto por esquecimentos quanto por lembranças. Como nos lembra Gagnebin, ambos são gestos “ativos: isto é, o esquecimento não é somente um apagar ou um ‘branco’, mas também produz, cria ornamentos.”¹⁴⁹

Desta forma, pensar a memória como desmemória é também lembrar que o arquivo é sempre lacunar, impossível de ser tratado como uma totalidade. Se lembrarmos disso, torna-se mais fácil compreender, portanto, os modos de operação artísticos que escolhem lidar com arquivos de forma a dar vazão ao impulso anarquivístico. Assim, mais do que buscar lidar com o arquivo como detentor de uma memória em sua inteireza, tais gestos mostram-se interessados por suas lacunas, a fim de explorá-las de forma poética, ao invés de conservar, ilusoriamente, o tempo, a memória e ou a história. E, para tanto, talvez seja imperativo

apontar para um outro lugar: o lugar da ruptura, da fragmentação, da descontinuidade, da lacuna e do vazio. Não o lugar de uma nostalgia da origem, como querem alguns leitores desse tipo de discurso, mas o de uma inesgotável produção de sentido, que assinala, antes, o

148 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 36.

149 GAGNEBIN, 2014, p. 236.

futuro, a invenção, a ficção.¹⁵⁰

II.ii – aquilo que não foi arquivado

Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança.

Paul Ricœur

Supostamente¹⁵¹ na década de 90, Walid Ra'ad criou o *The Atlas Group*¹⁵², que, nas palavras do artista, “é uma fundação imaginária de pesquisa sem fins lucrativos estabelecida em 1976, em Beirut, para pesquisar a história contemporânea do Líbano”¹⁵³. Com a fundação, se pretende “localizar, preservar, estudar e assistir na produção de artefatos de áudio, imagens, literatura e outros tipos, que iluminem dimensões não examinadas das guerras civis libanêses de 1975 a 1991.”¹⁵⁴

Seu arquivo foi reunido e disponibilizado online – além de exposto em galerias de arte, livros de artista e lectures performadas por Ra'ad (entituladas “O murmúrio mais alto acabou: estudos de casos do arquivo do Atlas Group”¹⁵⁵). Os arquivos do grupo são divididos em três tipos,

150 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 12.

151 Os registros de criação do projeto são variados; em algumas fontes encontramos a data de 1999, em outras a de 1989; há também textos do próprio artista que indicam 2000 como o ano correto. Preferimos, aqui, deixar vaga então a data, assim como o artista não explicita quais arquivos são verdadeiros e quais não o são. Em um texto acerca do projeto de Ra'ad, Sergio Mah ilumina a questão das alterações de datas, dizendo que o próprio artista fala em suas performances-palestras datas variadas, dependendo do contexto em que está se apresentando. Para Mah, “essas variações de datas e o fato de os nomes serem imaginários não fazem parte de uma estratégia de ludíbrio ou dissimulação, mas de um modo peculiar de perscrutar e experimentar a realidade e de estimular formas alternativas de rememoração e conhecimento da história.” (MAH, 2012, p. 141).

152 cf. RAAD, Walid. *The Atlas Group Archive*. Disponível em: <theatlasgrouparchive.org>. Acesso em 10 de setembro, 2016.

153 Do original: “The Atlas Group is an imaginary non-profit research foundation established in 1976 in Beirut, to research and document the contemporary history of Lebanon.” (RAAD, s/d, s/p)

154 Do original: “(...) the foundation’s aim is to locate, preserve, study and assist in the production of audio, visual, literary and other artifacts that shed light on some of the unexamined dimensions of the Lebanese civil wars of 1975 to 1991.” (RAAD, s/d, s/p).

155 Do original: *The Loudest Muttering Is Over: Case Studies from The Atlas Group*

A, FD e AGP. Os de tipo A são produzidos e atribuídos a indivíduos ou organizações imaginárias; os do tipo FD são documentos atribuídos a indivíduos ou organizações anônimas; já os arquivos do tipo AGP são produzidos de forma autoral pelo próprio *Atlas Group*. Nesta distinção – um pouco duvidosa, já que se trata de um projeto imaginário –, Walid Ra’ad explora outras relações com imagens de arquivo e documentos que não a do simples inventário, ou do registro factual. Ao apresentar os arquivos em performances-palestras – nas quais Ra’ad se posta como historiador-pesquisador – com o uso de documentos, reproduções fotográficas, projeções de filmes e leitura de slides, “não é aparente se esse material de acervo é genuíno ou falso – como realmente é o caso.”¹⁵⁶ Por isso, Ra’ad afirma que

os documentos neste arquivo imaginário não só documentam “o que aconteceu”, mas também o que pode ser imaginado, o que pode ser dito, levado em consideração, o que pode parecer racional ou não, no que toca ao imaginável e dizível acerca das guerras civis.¹⁵⁷

Ao arquivar aquilo que poderia ser visto como a *contramemória*¹⁵⁸ das guerras libanesas, Ra’ad tensiona a dimensão historiográfica do arquivo, nos mostrando o que deixou de ser arquivado pelas instituições e pela mídia, que, afinal, são diretamente responsáveis pela construção da memória e história oficiais do país. Esta obra poderia muito bem ter sido apresentada no primeiro capítulo, quando convocamos a obra de Hiller para falar das relações entre arquivo e história. Ra’ad, de fato, está claramente questionando a noção de história e a forma como a construímos. A decisão de convocá-lo no capítulo que dedicamos à memória, no entanto, vem da seguinte indagação: sem o arquivo, como nos lembramos? Do que nos lembramos? O que constitui nossa memória

Archive.

156 COTTON, 2013, p. 201.

157 Do original: “The documents in this imaginary archive do not so much document ‘what happened’, but what can be imagined, what can be said, taken for granted, what can appear as rational or not, as thinkable and sayable about the civil wars.” (RAAD, 2001, s/p.)

158 COTTON, 2013, p. 201.

quando o acontecimento não é arquivado – internamente, pelo (in)consciente, ou externamente, pelo documento?

Assim, acreditamos que o gesto do *Atlas Group* toca, também de forma brilhante, a temática da memória, uma vez que o tipo de arquivo que ele nos mostra é, pelo próprio Ra'ad, comparado aos sintomas de histeria. De acordo com o artista:

Eu considero esses documentos como sintomas histéricos que apresentam acontecimentos imaginários construídos a partir de material cotidiano e inocente. Como os sintomas de histeria, os eventos descritos nesses documentos não estão atrelados às memórias reais dos acontecimentos, mas a fantasias culturais erigidas com base em memórias.¹⁵⁹

A memória que o artista pretende arquivar é aquela que não interessa aos que estão no poder, mas, sim, a que deixa transparecer os impactos sociais resultantes de anos de guerra civil. Como sabemos, trabalhos que lidam com a questão da história e da política são – e tem se tornado cada vez mais – presentes na arte e, portanto, têm-se conformado como lugares de discussão dos “processos de memorização, com destaque para a prática do arquivo (como sistema de acumulação e regulação discursiva), e em torno das articulações conceituais, morais e estéticas entre história, arte e política.”¹⁶⁰

Com tons irônicos, os depoimentos arquivados pelo *Atlas Group* parecem questionar a própria feitura da história e o valor que damos a fotografias e arquivos em relação à nossa própria memória e à realidade. É perceptível a importância dos títulos dados a cada arquivo, uma vez que este se torna um elemento distinto para construir o sentido juntamente às imagens. Assim, os arquivos da instituição parecem questionar as noções epistemológicas que são atribuídas normalmente aos documentos – como as dimensões já discutidas no capítulo anterior.

159 Do original: “I consider these documents to be hysterical symptoms that present imaginary events constructed out of innocent and everyday material. Like hysterical symptoms, the events depicted in these documents are not attached “to actual memories of events, but to cultural phantasies erected on the basis of memories.” (RAAD, 2001, s/p).

160 MAH, 2012, p. 141.

Em uma das séries de arquivos, *Talvez eu morra antes de conseguir um rifle* (1993-2009)¹⁶¹, arquivadas na categoria A, um ex-soldado das forças armadas libanesas conta como fez uso de fotografias para inventariar os milhares de tipos de explosivos que eram utilizados nas guerras. Por não conseguir fazer coincidir a memória registrada nas fotos com sua própria memória individual, o soldado foi dispensado. Reproduzo abaixo a declaração que acompanhou a doação dos arquivos para o *Atlas Group*:

Em 1991, após 14 anos nas Forças Libanesas, fui transferido para a nova divisão de munições e explosivos do exército libanês. Depois de alguns meses nesse novo serviço, me dei conta de que não era capaz de lembrar dos nomes dos milhares de explosivos que precisava conhecer. Comecei a fotografá-los na esperança de que as fotos ajudassem minha memória. Não ajudaram e fui dispensado. Ainda culpo as fotografias por minha dispensa.¹⁶²

Em outros arquivos, vemos a documentação de eventos corriqueiros, mundanos, que talvez nem seriam pensados como dignos de arquivamento, como as corridas de cavalos. Mas os arquivos se “justificam”: os maiores historiadores da época, no Líbano, tinham grande interesse por esse tipo de jogo/esporte. Como o texto introdutório dessa série de arquivos no conta, por gostarem tanto da prática da aposta, os historiadores convenciam o fotógrafo que estaria cobrindo a corrida para o jornal local, *An-Nahar*, a fazer apenas uma fotografia do cavalo vencedor, no momento em que ele passasse a linha de chegada. Assim, eles passaram a apostar não mais no cavalo que venceria a corrida, mas sim em quantas frações de segundo antes, ou depois do cavalo cruzar a chegada, o fotógrafo apertaria o botão de disparo da máquina.

Como pontuado por Sergio Mah, a série de arquivos relacionados às corridas de cavalos, intitulada curiosamente de *Saudade das guerras libanesas* (1989-1998)¹⁶³, está, de certa forma, nos atentando para como

161 Do original: *I might die before I get a rifle*.

162 GROUP, The Atlas. In: Revista ZUM, 2012.

163 Do original: “Missing Lebanese Wars”.

a dificuldade, ou melhor, a inabilidade para representar o momento crucial levanta questões essenciais sobre o que podemos inferir a partir de uma imagem ou documento, sobre o tipo de leitura e análise histórica a que podemos aspirar quando não presenciamos um acontecimento.¹⁶⁴

Assim, o trabalho feito pelo *Atlas Group*, se trata, efetivamente, de uma aposta nas lacunas dos arquivos. Sejam eles os arquivos oficiais da documentação das guerras do Líbano, ou os documentos encontrados/doados/fabricados pela instituição, todos eles são compostos por lacunas que possibilitam e incitam o trabalho da memória. São estes vazios lacunares que, ainda, de acordo com Lissovsky, permitem ao arquivo assumir sua *dimensão poética* e dispor de sua propriedade combinatória. Esta presença da lacuna na criação dos arquivos é algo intrínseco a sua feitura, uma vez que ela é atrelada a questões de visibilidade e poder – estas, que são constantemente tocadas pelo trabalho de Ra’ad – e também a questões da impossibilidade de representação que seja o duplo perfeito do Real.

Ou, como Castello Branco nos lembra:

É a partir do nada, do lugar do vazio, do silêncio de um Real que irrompe e se nega à simbolização, que a memória se edifica e se faz texto [lemos aqui texto também como forma de arquivo]. É preciso esquecer para lembrar. É preciso haver lacuna para que o gesto da memória se dê. Nesse momento, no momento em que a lacuna se faz visível, em que o umbigo da memória se permite entrever, na escrita memorialista (...) o que se tem não é mais uma tentativa de contato com a realidade extratextual, mas a aparição – quase avassaladora, quase sempre incontrolável – do Real.¹⁶⁵

II.iii – aquilo que foi esquecido

Quando penso na *impossibilia* de um arquivo sem lacunas ou em

¹⁶⁴ MAH, 2012, p. 142.

¹⁶⁵ CASTELLO BRANCO, 1994, p. 62-63.

uma memória sem desmemórias, lembro-me do trabalho de Cristina De Middel, *Os Afronautas*¹⁶⁶, realizado em 2011. Nele, De Middel parte de um arquivo, a única prova da ocorrência de um fato curioso na história da Zâmbia, na África.

Pesquisando fatos estranhos que ocorreram na história, De Middel deparou-se com rumores da existência praticamente desconhecida de um programa aeroespacial na Zâmbia. Desacreditada da ocorrência de algo tão inusitado, a artista pesquisou mais a fundo a história, que não continha quase nenhum vestígio de que havia realmente acontecido. Realmente parecia ser verdade.

Logo após a independência do país africano, em 1964, um cientista chamado Edward Makuka Nkoloso criou o plano de enviar astronautas africanos para o espaço – mais especificamente para Marte –, fundando, então, a Academia Nacional de Ciência, Pesquisa Espacial e Filosofia de Zâmbia (*Zambia's National Academy of Science, Space Research and Philosophy*). Aparentemente, o cientista tinha planos de enviar uma astronauta mulher e dois gatos para o espaço. Os treinamentos anti-gravitacionais eram feitos com barris de óleo. A futura astronauta largou o programa porque ficou grávida. O Reino Unido negou auxílio financeiro ao programa espacial do país recém-independente. Ninguém apoiava o plano de Makuka, e ele logo se perdeu no tempo e no espaço.

Os únicos arquivos que De Middel encontrou foram uma carta e um recorte de notícia, que comprovavam, mas não documentavam em detalhes toda a extensão da existência de tal projeto. Estarrecida com a ideia do programa, a artista resolveu ela mesma documentar o fato, recriando, de acordo com seu imaginário, as memórias que foram esquecidas. Para ela,

se você voltar à definição de fotojornalismo, tudo se resume a contar uma história através de imagens, e, neste caso, eu estou contando uma história que aconteceu nos anos 60. Não havia imagens, então eu tive que criá-las.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Do original: *The Afronauts*.

¹⁶⁷ Do original: 'If you go back to the definition of photojournalism', she has argued, 'it's all about telling a story with images, and in this case I'm telling a story that happened

Juntamente às imagens criadas em sua cidade natal na Espanha, no México, nos Estados Unidos e em outros locais, De Middel costurou uma “mistura de documentos genuínos e falsos pertencentes à história”.¹⁶⁸ A artista trabalha com o arquivo encontrado – a carta foi redigitada por ela em uma máquina de escrever, recriando o arquivo a partir do original; a notícia de jornal teve a imagem com o rosto do cientista alterado. Deste modo, De Middel explora as lacunas que o tempo deixou na história do país.

Poucos sabem e muitos menos acreditariam na história de De Middel se ela simplesmente a contasse a partir do ponto de vista da ficção. Mas, ao lidar com o atestado pelo documento, pelo arquivo, por menor e mais insignificante que ele possa ser, De Middel está, na realidade, lidando com o esquecimento do fato ocorrido. A lacuna não preenchida pela História oficial, uma vez que é preenchida intencionalmente pela arte, torna-se passível de uma conexão veritativa – tanto com a memória, quanto com os arquivos de De Middel.

Ninguém acredita que as imagens da artista são arquivos dos anos 60. Ela não tenta fazer com que o espectador seja enganado. Pelo contrário, a contemporaneidade presente em suas fotografias fazem com que o imaginado seja feito presente sob o signo da arte e não da história. Por isso, não há qualquer dúvida na forma de engajamento frente as fotografias de De Middel, elas são o que elas pretendem ser: uma presentificação do passado sob a égide da re-apresentação, *da re-presentação*.¹⁶⁹

Afinal, o arquivo de De Middel acaba se conformando como aquilo em cujo entorno “desse objeto parcial, fragmentado, incompleto, a memória se contrói, o presente se move e, simultaneamente, configura o tempo.”¹⁷⁰

in the 1960s. There were no images so I had to create these images.” (DE MIDDEL apud SHORE, 2014, p. 242).

168 Do original: “ a mixture of genuine and faked documents pertaining to the story” (TELEGRAPH,

169 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 34.

170 Ibidem, p. 34.

II.iv. canned memories (2014)

“Se memórias pudessem ser enlatadas, elas também teriam data de validade?”¹⁷¹, questiona-se o personagem de *Chungking Express* (1994), filme de Kar Wai Wong. Apropriei-me deste questionamento e *canned memories* (2014) nasceu ali, em meio às contradições da efemeridade da memória e o desejo utópico de expandir sua existência. Nasceu, também, na dobra ocasionada pelo uso do termo “data de validade” em meio à temática memorialista, afinal, nossas memórias não só estão condenadas a sofrer a influência do tempo, ficando cada vez mais imprecisas, tênues e esgarçadas, mas também estão sujeitas à finitude da própria vida, vivendo em paralelo à inevitável iminência da morte.

Por isso, inclusive, conseguimos compreender que se memória e esquecimento não andassem de mãos dadas, talvez não teríamos uma relação tão afetuosa com fotografias. Sendo assim, a ideia de preservar tais imagens da memória do mesmo modo como conservamos um alimento, dando a ele a possibilidade de durar mais, torna-se agradável ao coração. Quando o tempo parece passar cada vez mais rápido, as imagens são cada vez mais múltiplas, as memórias parecem se perder entre aquilo que realmente aconteceu e aquilo que imaginamos ter acontecido, fazendo com que este desejo de permanência, de eternização, pareça estar diretamente ligado à efemeridade de nossas próprias vidas.

A fim de explorar essas complexidades, decidi “enlatar” algumas memórias, e foi quando, enfim, resolvi trabalhar com o arquivo do meu pai. Na realidade, foi, inclusive, a primeira vez que o abri após a sua morte. Como disse no início desta dissertação, *canned memories* é, assim, um marco para esta pesquisa e para minha própria produção.

Pegando algumas das fotografias encontradas, coloquei-as em potes de vidro com água e solvente. Em cada pote foram usadas diferentes proporções entre os líquidos – de forma a reagir em velocidades

¹⁷¹ Do original: *If memories could be canned, would they also have expiry dates?*

distintas -, e uma imagem única, a original, esta, que não foi copiada nem digitalizada antes de sua destinação à “conserva” e que, portanto, viria a expirar¹⁷² para sempre.

Penso que, ao enlatá-las sem antes gerar uma cópia - seja para guardar, seja para poupar o original -, eu também estaria abordando uma problemática ainda mais antiga, para além da questão da passagem do tempo ou da inevitabilidade da morte: a noção de que a fotografia (e o arquivo de maneira geral, como vimos no capítulo anterior) seria um documento da realidade e, portanto, um registro capaz de reter o tempo passado e resgatá-lo para o presente, como muitos pensam ser o trabalho da memória.¹⁷³

De certo modo, paradoxalmente, ao decidir “preservar” estas memórias, criei um meio de perdê-las para sempre, com a indução de sua dissolução ao modo dos enlatados em conserva. Uma vez que o dono dessas imagens não está mais acessível - mesmo que elas estejam ali, em frente aos meus olhos, sob a forma fotográfica -, algumas delas já estavam perdidas antes mesmo da ação proposta por este trabalho.

Agora, dentro de potes, essas memórias se apagam, tornam-se meros trechos, fragmentos, traços em uma tela em branco lavada por suas antigas cores; assim como as minhas próprias memórias de quando ele estava por perto.

172 Expiry date é a data de expiração do produto enlatado. Expirar também é expulsar e exalar, ambos movimentos que me parecem próximos ao ato de destruir as imagens originais do arquivo.

173 Como bem colocado por Castello Branco (1994, p. 23): “A concepção da memória como um processo que se volta para o passado, buscando dele extrair a matéria bruta a ser trazida, resgatada, para o presente, é partilhada por diversos pensadores que se dedicaram à questão do tempo e da memória e parece fundar uma tradição que percorre uma trajetória de retorno ao passado, buscando capturar ali o vivido e trazê-lo de maneira relativamente intacta ao presente narrativo.”



Fig. 31 - Lorena Guillén Vaschetti. Historia, memoria y silencios. Reprodução do livro da artista.



Fig. 32 - Lorena Guillén Vaschetti. Historia, memoria y silencios. Reprodução do livro da artista.

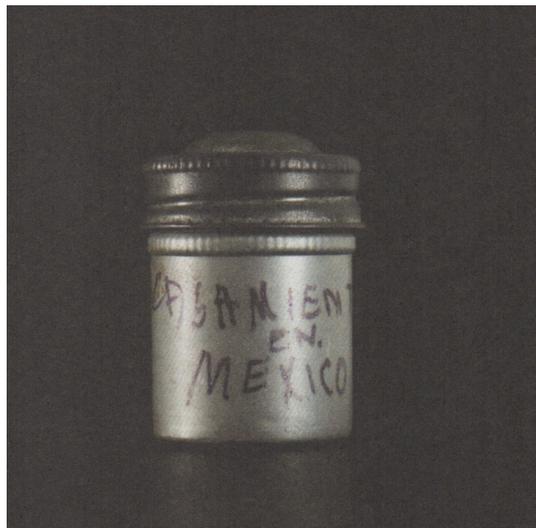


Fig. 33 - Lorena Guillén Vaschetti. Historia, memoria y silencios. Reprodução do livro da artista.

Descrição do historiador vitorioso:

O mais importante para ela era evitar qualquer coisa que sugerisse empatia

Distância entre o cavalo e a linha de chegada:

-17

Handwritten notes on green lined paper. At the top, there is a list of names in Arabic: ١- كمال الدين, ٢- الناصر, ٣- الناصر, ٤- الناصر, ٥- الناصر, ٦- الناصر, ٧- الناصر, ٨- الناصر, ٩- الناصر, ١٠- الناصر. Below this is a circled number '١٧' with a double-headed arrow. To the right, there is a handwritten note in English: "What mattered to her most of all was not to avoid anything that might be reminiscent of empathy." In the center, there is a photograph of a horse race. Below the photo, there is a red grid overlay. To the right of the photo, there is a circled number '١١٥' with an arrow pointing to it. Below the photo, there is a list of names in Arabic: ١- كمال الدين, ٢- الناصر, ٣- الناصر, ٤- الناصر, ٥- الناصر, ٦- الناصر, ٧- الناصر, ٨- الناصر, ٩- الناصر, ١٠- الناصر. Below this list, there is a circled number '١١٥' with an arrow pointing to it. At the bottom, there is a list of names in Arabic: ١- كمال الدين, ٢- الناصر, ٣- الناصر, ٤- الناصر, ٥- الناصر, ٦- الناصر, ٧- الناصر, ٨- الناصر, ٩- الناصر, ١٠- الناصر. Below this list, there is a circled number '١١٥' with an arrow pointing to it.

Historiador vitorioso
KS - 200

Iniciais dos historiadores

1. KS -261
2. MM -117
3. FF -006
4. PH +112
5. HG +521
6. RO +611
7. AB -211
8. SK -212

Distância da corrida:

1400 m

Tempo do vencedor:

1:40

Velocidade média:

50,3 km/h

Fig. 34 a 36 - Walid Ra'ad. The Atlas Group. Fonte: Revisa Zum.

Data:
11 de agosto de 1979

Distância da corrida:
1600 m
Tempo do vencedor:
1:56
Velocidade média:
51 km/h

Handwritten notes on lined paper. At the top left, there is a circled scribble containing the letters 'A', 'V', and 'M'. Below it, there are calculations: $1.7 = 1:07$ and $1.7 = \frac{1600}{1000} \times 60$. To the right, there is a small table with Arabic text: $\frac{1600}{1000} \times 60 = 96$ and $\frac{96}{60} = 1:36$. In the center, there is a circled scribble containing 'RO' and '91'. Below this, there is a list of initials and bets:

- 1. KS +118
- 2. MM -117
- 3. FF -300
- 4. PH +218
- 5. HG -500
- 6. RO -636
- 7. AB +123
- 8. SK +210

Below the list, there are more calculations: $1.65 + 1.11$, $2.111 - 1.11$, $3.11 - 1.11$, $4.11 + 1.11$, $5.11 - 0.11$, $6.11 - 1.11$, $7.11 + 1.11$, and $8.11 + 1.11$. In the center, there is a photograph of a horse and jockey running. Below the photo, there is Arabic text: 'فازته التت (أبام) رابحة بمعنا'. To the right of the photo, there is a vertical line with '1.61' written next to it. Below the photo, there is a circled scribble containing 'RO' and '062'. To the right of the photo, there is a block of handwritten text in English: 'he was the thief who at night he runs the walls as he walks home - He was the one who said he will not die w/ his throat cut'. At the bottom right, there is a circled scribble containing 'RO' and '062'.

Iniciais dos historiadores e apostas:

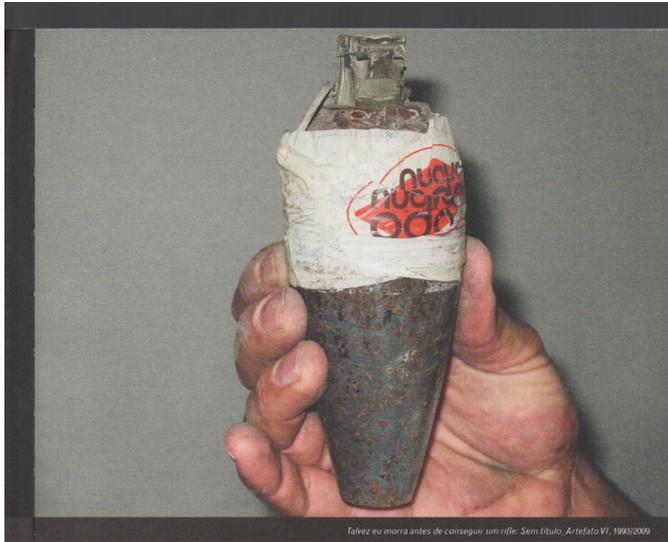
1. KS +118
2. MM -117
3. FF -300
4. PH +218
5. HG -500
6. RO -636
7. AB +123
8. SK +210

Historiador vitorioso / tempo:
RO -062

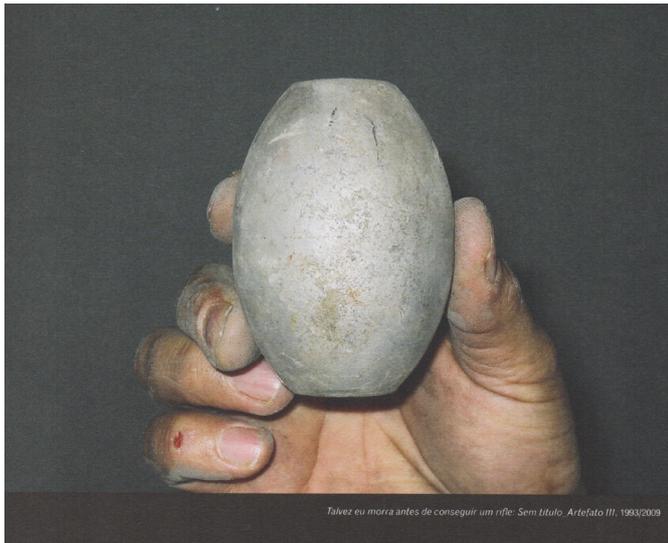
Distância entre o cavalo e a linha de chegada:
-128

Descrição do historiador vitorioso:

Ele era o ladrão que à noite caminhava rente ao muro ao voltar para casa. Foi ele quem disse que não vai morrer com a garganta cortada



Talvez eu morra antes de conseguir um rifle: Sem Título, Artefato VI, 1993/2009

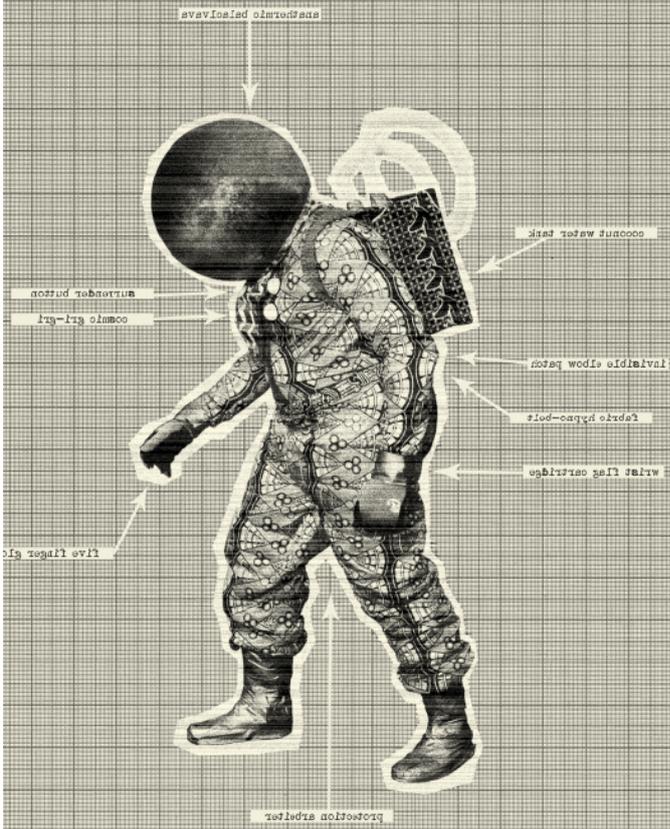


Talvez eu morra antes de conseguir um rifle: Sem Título, Artefato III, 1993/2009



Fig. 37 a 40 - Cristina De Middel. The Afronauts. Fonte: <http://www.thestoryinstitute.com/the-afronauts>





The Director
Ministry of Technology
Lusaka-Zambia

Dear Sirs,
Could you inform me of the outcome of Zambia's space flight program?

An official news report of November, 3 stated:

" America and Russia may lose the race to the moon, according to Edward Makuka Nkoloso, Director of the Zambia National Academy of Space Research.

His ten Zambian astronauts and a seventeen-year-old African girl are poised for the countdown. He said: "I'll have my first Zambian astronaut on the moon by 1965. My spacemen are ready, but we are using my own firing system, derived from catapult."

Mr. Nkoloso continued: "To really get going we need about seven hundred million pounds. It sounds a lot of money but imagine the prestige ~~and~~ value it would earn for Zambia. But I've had trouble with my space-men and with my space-women. They don't concentrate on space-flight. There's too much love-making when they should be studying the moon. Matha Mwamba, the seventeen-year-old girl who had been chosen to be the first coloured woman on Mars, has also to feed her ten cats, who will be her companions on the long space-flight.

I'm getting them acclimatised by to space-travel by placing them in a my space-capsule everyday. It's a 40 gallon oil drum in which they sit, and then I roll them down a hill. This gives them the feeling of rushing through space.

I also make them swing from the end of a long rope. When they reach the highest point, I cut the rope - this produces a feeling of a free fall."

I assume that the request for seven hundred million pounds was made by Z.N.A.S.R to the United Nations. Please inform me whether Zambia received the grant and whether significant progress in space flight resulted.

Yours sincerely,
Dr. Kabunda Kayongo
Ministry of Technology.



• Fig.41 a 43 - Detalhes da obra *canned memories* (2014).





CAP III - A MORTE COMO ENCRUZILHADA

III.i – como lidar com a ausência

Estranho silêncio este ao qual nos abandona o discurso,
interrompido.

Claude Lefort

Maurice Merleau-Ponty morreu em 1961, deixando para trás, dentre diversos documentos, o manuscrito de cento e cinquenta páginas de *O visível e o invisível*, o qual começara a escrever dois anos antes. No posfácio dessa mesma obra, Claude Lefort nos conta como foi o percurso de lidar com a ausência do autor na edição de seu texto e como deveria se postar o leitor frente à obra inacabada.

Lefort inicia seu relato com a seguinte frase: “Por esperada que às vezes seja, a morte de um próximo ou de um amigo coloca-nos à beira de um abismo.”¹⁷⁴ Abismo, este, que pode se referir tanto ao vazio com o qual nos deparamos quando não temos mais a possibilidade da presença do morto, quanto ao ato de abismar-se frente à finitude da vida – ainda que saibamos que esta é inevitável. À beira do abismo, onde tudo parece inexplorado, precipício e profundidade¹⁷⁵, miramos a escuridão incomensurável, misteriosa e assombrosa, que parece não nos mostrar nada, mas, ainda assim, nos olhar tanto.

Tal abismo poderia, inclusive, aproximar-se da figura do túmulo, quando, frente a ele nos angustiamos, como lembra Georges Didi-Huberman, pois “ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro”.¹⁷⁶

Mas, ainda que não nos demoremos na questão de nossa própria finitude, não sabemos o que fazer com esta profunda distância a qual

174 LEFORT *apud* MERLEAU-PONTY, *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectivas, 2014, p. 247.

175 Estas são algumas das definições de abismo de acordo com HOUAISS (2006, p. 10).

176 DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 38.

somos submetidos com a separação que a morte nos inflige. Tudo aquilo que restou da vida que se foi, o que ela deixou para trás, torna-se índice fantasmagórico de uma presença agora ausente. Passamos a ter que lidar com os objetos, as fotografias, as roupas, os livros, os documentos, e até mesmo a escova de dentes daquele que nos deixou, “tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda”.¹⁷⁷

A imagem de arquivo que já é, por si só, a reverberação de uma ausência, assume agora uma potência dupla na demonstração desta distância – no espaço e no tempo – que nos afasta daquilo que foi registrado. Com a morte, a imagem nos atesta¹⁷⁸ que aquele ser virou apenas imagem, já não poderá se materializar fisicamente frente a nossos olhos como antigamente. É assim que, de acordo com Didi-Huberman, “a modalidade do visível torna-se inelutável (...) quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.”¹⁷⁹

Para alguns, o encontro com aquilo que resta, com os arquivos de quem se foi, conforma-se como uma tarefa sob um peso quase insustentável, como nos conta Paul Auster em *A invenção da solidão* (1999), para quem

não há nada mais terrível (...) do que ter de encarar os objetos de um morto. Coisas são inertes: só tem sentido em função da vida que faz uso delas. Quando essa vida termina, as coisas mudam, embora permaneçam iguais. Estão ali e no entanto não estão mais: fantasmas tangíveis, condenados a sobreviver em mundo ao qual já não pertencem.¹⁸⁰

Já para outros, como Lefort, lidar com este tipo de material pode ser visto como o momento de um “triste privilégio de penetrar na sala

177 No caso, Didi-Huberman está se referindo à perda da mãe de Stephen Dedalus, em *Ulisses*, de James Joyce. Aproprio-me desta frase, abrindo-a a outras perdas de pessoas queridas, como o era Merleau-Ponty para Lefort, ou meu pai, para mim. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 32.)

178 Como apontado por Didi-Huberman em *Imagem-arquivo ou imagem-aparência*: “É a imagem como documento, como atestado, como arquivo, que vai de ora em diante incarnar a ‘lógica funesta’”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.120)

179 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34.

180 AUSTER, 1999, p. 17.

de trabalho do escritor, de medir com o olhar o estaleiro abandonado, as notas, os planos, os rascunhos que levam a marca sensível de um pensamento em efervescência”¹⁸¹. Podemos inferir, a partir dessas duas possibilidades de enfrentamento, que o deparo com os escritos, com os arquivos do ser ausente nos diz muito, também, das formas distintas de se lidar com a morte e com o luto.

Seja pelo enfrentamento reconfortado, seja pelo embate enlutado, como nos aponta Didi-Huberman, “cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta (...) e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue.”¹⁸² A temática da perda daquele que morreu perpassa diversas reflexões iluminadas ao longo desta dissertação, no entanto, houve sempre o cuidado para que esta não se tornasse soberana nas discussões levantadas acerca do arquivo, da história, do tempo e da memória. Mas, agora, vejo que este é o momento para que nos dediquemos mais atentamente ao impacto da morte quando estamos lidando com arquivos.

Encontrei em um pequeno texto de Paulo Roberto Pires, no sexto volume da Revista Serrote, uma explanação sobre a lida do artista com o luto e a perda, com a qual me identifiquei bastante. Afinal, como ele nos lembra, “há toda uma linhagem do luto na história das artes que em nada se confunde com a exposição pura e simples do sofrimento de quem cria.”¹⁸³ Portanto,

a perda, para o artista, é o ponto de partida para uma obra exigente: caminha-se no fio do próprio umbigo e daquele ponto, tão almejado e pouco alcançado, em que o mais particular e o mais geral esticam a corda que divide a autoexpressão pura e simples da criação artística, o depoimento bruto da escrita meditada.¹⁸⁴

Lembro-me vagamente do encontro com os objetos de meu pai logo após sua derradeira entrada no hospital. Recordo-me do

181 LEFORT, 2014, p. 251.

182 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33.

183 PIRES, A arte de perder. In: Revista Serrote, 2010, v.6. 2010, p. 193-194.

184 Ibid., p. 194.

momento em que voltei do primeiro dos cento e oitenta dias de hospital, entrei no apartamento onde morávamos juntos – ele, meu irmão e eu –, e não sei bem porquê, abri seu armário. Abracei suas camisas, senti seu cheiro e chorei copiosamente. Mas, foi meu irmão quem pediu ao médico de plantão os objetos que estavam com ele quando deu entrada no centro cirúrgico, dentre os quais havia uma correntinha de ouro com uma pequena cruz. Tenho nítida a imagem do meu irmão colocando a correntinha em seu pescoço aos prantos. Mas este objeto já se foi, furtado pelo acaso. Pequenos gestos que tanto significam, estes sim, ficaram em minha memória.

Ainda assim, não me lembro, por exemplo, de como foram encaixotados seus pertences, de como esvaziamos seu apartamento, para onde foram seus móveis. Não me lembro de quando minha mãe tomou a decisão de devolver o apartamento para a imobiliária e nos levar de volta para sua casa. Ouso até a me perguntar se estávamos lúcidos quando isso aconteceu – seria possível estar entorpecido de tristeza? Não tenho imagem alguma em relação a esta mudança. Destas, o esquecimento fez questão de me privar.

Mas, volto à questão: para além da memória enlutada e das formas de tratar o difícil momento do último suspiro da pessoa querida, como lidar com o que ficou após sua morte? O encontro com estes materiais, como alerta Farge, – seja fortuito, seja penoso – deve sempre levar em conta que:

[os arquivos] são ao mesmo tempo tudo e nada. Tudo porque surpreendem e desafiam o sentido; nada porque são meros vestígios brutos que remetem apenas a eles mesmos, caso se atenha só a eles. Sua história existe apenas no momento em que são confrontados com certo tipo de indagações, e não no momento em que são recolhidos, por mais que isso cause alegria.¹⁸⁵

Para Lefort, o que restou de Merleau-Ponty – para além de seus ensinamentos e a saudade de sua companhia –, foram papéis e mais

185 FARGE, 2009, p. 18-19.

papéis escritos em larga escala, com várias notas rabiscadas, mas nenhuma instrução de uso *post-mortem*. E mesmo assim,

desaparecido o escritor, é a obra que lemos. É nela, não nele, que pomos nossa expectativa. Mudança profunda, porque não duvidamos que baste atenção e paciência para que chegue até nós o sentido que a obra leva em si inscrita.¹⁸⁶

No entanto, como saber que este sentido foi, de fato, alcançado? Seria realmente possível descobrir o que o escritor pretendia com o que ele escreveu? Não haveria a chance de interpretarmos a obra diferentemente do que o autor desejaria? Se o escritor não está ali para nos guiar em nossa leitura, não deveríamos pensar em um sentido que possa ser determinado como termo, como o desejado pelo escritor, pois ele nunca é fixo, estanque, nem independente da relação, construída a partir da linguagem, entre o que lemos e o que inferimos.¹⁸⁷ E, no caso de Lefort, Merleau-Ponty não estava presente nem para dizer como editar seus escritos antes que esses fossem compilados em uma obra, o que nos leva a uma questão ainda mais complexa sobre a organização original e a reorganização posterior do arquivo encontrado, pois, “o arquivo supõe o arquivista; uma mão que coleciona e classifica.”¹⁸⁸

Assim, nada podemos dizer com plena certeza acerca do que encontramos, sobre seu sentido ou sobre sua finalidade, sem correremos o risco de sermos enganados por nossa própria percepção. Para Didi-Huberman,

a imagem de arquivo é apenas um objecto (sic) nas minhas mãos, uma tiragem fotográfica indecifrável e insignificante enquanto eu não estabelecer a relação – imaginativa e

¹⁸⁶ LEFORT, 2014, p. 248.

¹⁸⁷ Como pontuado por Lefort, “[a obra] liga-se-lhe de mil maneiras, irradia em todas as direções do passado e do futuro, só adquire, enfim, seu verdadeiro sentido quando se confessa modulação de um pensamento sem origem nem termo, articulação no interior de um discurso perpetuamente recomeçado. A obra, portanto, vive no exterior. Como as coisas da natureza, como os fatos da história, é um ser exterior, despertando o mesmo espanto, requerendo a mesma atenção, a mesma exploração do olhar, prometendo por sua singular presença um sentido de outra ordem que as significações encerradas nos seus enunciados.” (LEFORT, 2014, p. 249).

¹⁸⁸ FARGE, 2009, p. 11.

especulativa – entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias.¹⁸⁹

Por isso mesmo, a descoberta dos escritos do autor falecido e a decisão do que fazer com eles – estes, que também podem ser vistos como arquivos – coloca Lefort em uma encruzilhada. No caso dos arquivos de Merleau-Ponty, é preciso lembrar, inclusive, como sua morte passa a ressignificar a obra, que se torna inevitavelmente inacabada, explicitamente aberta, sem fim, pois

não podemos imaginar os movimentos de pensamento que lhe acompanham a criação, sua desordem interior, suas hesitações, as tentativas onde se atola e de onde sai após esforços gastos em pura perda, balbucios nos quais se forma a sua linguagem.¹⁹⁰

Ao mesmo tempo, os arquivos de uma obra inacabada, de uma vida interrompida, estão sempre apontando para a problemática à qual a morte nos leva: a existência de um fim que ocorre antes do desejado, para aquele abismo-túmulo ao qual nos referimos mais acima. Como bem dito por Lefort, ainda que a potência da obra torne-se outra com a indefinição e a ausência de finalização, tentaremos muitas vezes evitar tal confronto, e

em vão tentaremos afastar a ameaça dessa morte: imaginamos que o que a obra teria podido dizer, outros dirão no futuro, mas o que não pode dizer pertence-lhe e os pensamentos que desperta só se inscreverão noutra obra longe dela, em virtude de novo começo. O sentido que concede permanece sempre em suspenso, o círculo que traça circunscreve certo vazio ou ausência.¹⁹¹

Ao ver a obra, ao mirar esses arquivos, não fazemos nada mais do que olhar para este vazio, para o abismo da ausência, e ser por ele também visado, pois “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que

189 DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 146.

190 LEFORT, 2014, p. 251.

191 Ibidem, p. 253.

nos olha”¹⁹². Isto é parte daquilo que Didi-Huberman chama de “inelutável modalidade do visível”¹⁹³, que remete a um gesto duplo do olhar – ver e ser visto – e um, paradoxalmente, só se manifesta em conjunto com o outro. Olhar para um arquivo inacabado é ser, constantemente, visado pela ausência que o constitui.

Maurice Blanchot também nos fala desta modalidade ao remetê-la ao processo de fascinação. Não convocamos o autor quando falávamos especificamente do fascínio do arquivo no capítulo primeiro desta dissertação por um mero acaso¹⁹⁴, mas trazemos agora para a discussão aquilo que ele nos diz acerca desta propriedade do que nos olha:

Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que a distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato a distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? (...) O que nos é dado por um contato a distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem.¹⁹⁵

E não seria esta paixão da imagem a qual nos referíamos quando versávamos sobre o mal de arquivo e sobre o impulso arquivístico? Ser fascinado por uma imagem é, portanto, de acordo com Blanchot, sentir-se tocado por ela, que “nos arrebatava o poder de atribuir um sentido”, “afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço.”¹⁹⁶ Quando somos fascinados por uma imagem, por um arquivo, temos a sensação de termos o olhar “atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade”, assim, a “visão já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera”¹⁹⁷.

192 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29.

193 Ibidem, p. 29.

194 O texto de Blanchot que versa acerca do fascínio só foi por mim descoberto quando relia os escritos do autor acerca das duas versões do imaginário.

195 BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 23.

196 BLANCHOT, 1987, p. 23.

197 Ibidem, p. 23.

Uma vez visados, olhados, concernidos, não temos como deixar de nos fascinar pela imagem que nos olha. O fascínio seria exatamente esse modo da imagem de “manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob seu poder de assombração.”¹⁹⁸ Mas, como nos atenta Didi-Huberman, “estar fascinado não é estar enganado: não é submeter-se à aparência enganadora das coisas, mas sofrer verdadeiramente sua aparição que retorna.”¹⁹⁹

Ao nos fascinar, aponta Blanchot, “a imagem fala-nos, e parece que nos fala intimamente de nós.”²⁰⁰ Intimamente, pois ela nos toca naquilo que nos sentimos visados, ela nos fascina em nossa subjetividade, ela nos concerne assim como o *punctum* barthesiano nos punge. Ou seja, aquilo que me toca e me afeta, fala de mim, e, por isso, não será nunca exatamente igual ao que te olhará e virá a te concernir. Assim, a imagem “nos fala ela, a propósito de cada coisa, de menos que a coisa, mas de nós, e a nosso propósito, de menos que nós, desse menos que nada subsiste e permanece quando não existe nada.”²⁰¹

Se por um lado, ao nos fascinar, a imagem nos concerne e fala de nós, por outro, ela nunca o fala em nossa totalidade. Como sabemos, a imagem nunca apreende a coisa em sua inteireza, por isso ela é sempre “menos que”. E é por isso que, fascinados, oscilamos junto com as imagens, oscilamos entre a dúvida e o prazer, como nos fala Farge, quando “o retorno dos arquivos às vezes é penoso: depois do prazer físico da descoberta do vestígio vem a dúvida mesclada à impotência de não saber o que fazer dele.”²⁰² Assim, como nos aponta a autora, o encontro com a imagem que fascina, com o arquivo fascinante, é sempre um momento de tensão que

se organiza – em geral de modo conflituoso – entre a paixão de recolhê-lo inteiro, de oferecê-lo integralmente à leitura, de jogar com seu lado espetacular e com seu

198 DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29.

199 Ibidem, p. 29.

200 BLANCHOT, 1987, p. 256.

201 Ibidem, p. 256.

202 FARGE, 2009, p. 18.

conteúdo ilimitado, e a razão que exige que ele seja habilmente questionado para adquirir sentido. É entre paixão e razão que se decide escrever a história a partir dele. Ambos lado a lado, sem que um jamais supere o outro ou o sufoque, e sem jamais se confundirem ou se justaporem, mas imbricando seu caminho até que não se coloque mais a questão de ter de distingui-los.²⁰³

No primeiro dia em que resolvi lidar com o arquivo do meu pai, sabia que aquele era um gesto considerável, que poderia vir a figurar algo em minha produção plástica. Quando dei-me conta da potência da imersão na imensidão daqueles objetos, daquelas fotografias, senti-me como o narrador de *A invenção da solidão*, que, com a morte do pai, sabia que deveria escrever sobre ele. Não sabia o que, nem como, mas sabia que seria necessário escrever:

Antes mesmo de fazermos as malas e partirmos na viagem de três horas de carro até Nova Jersey, compreendi que eu teria que escrever sobre meu pai. Não tinha plano algum, nenhuma idéia mais precisa do que isso podia significar. Nem sequer consigo me lembrar de ter tomado uma decisão a respeito do assunto. Simplesmente estava ali, uma certeza, uma obrigação que começou a se impor a mim no instante em que recebi a notícia. Pensei: meu pai se foi. Se eu não agir depressa, sua vida inteira vai desaparecer junto com ele.²⁰⁴

Eu também não sabia o que seria este mergulho no arquivo paterno e nem o que emergiria com ele. Mas, ainda assim, não tinha de forma alguma a intenção arquivística de Auster, temendo o desaparecimento de sua história. Pelo contrário, se em um outro momento, mais à frente na narrativa, o autor percebe que o pai sempre foi ausente e, portanto, de certa forma, inacessível, *anarquivável* em sua essência, eu já o sabia antes mesmo de revirar seus arquivos.

Em *murillo* (2016), trabalhei exatamente essa inacessibilidade daquele ser que se fez ausente mesmo quando presente. Construí um muro de livros assim como ele o fez durante toda sua vida. Com isso,

203 FARGE, 2009, p. 21.

204 AUSTER, 1999, p. 12.

tive cada vez mais certeza de que a ausência, o vazio e o inacessível nem sempre são transfigurados pela forma da lacuna enquanto brecha, vão, buraco ou aquilo que é oco (ou, seja, pela contra-forma do objeto/sujeito que ocupava aquele lugar e, agora, passa a não estar lá).

Com os arquivos, pareço cada vez mais certa de que a lacuna pode ser também demarcada pela falta de possibilidade do conhecimento, pelo hiato na vida, pela omissão da presença, por aquilo que não conseguimos acessar por existir ali a lacuna, por essa lacuna muitas vezes se apresentar como muro, como impedimento. Reproduzi, então, nesse trabalho, aquilo que bloqueava meu acesso direto a meu pai quase que diariamente, aquilo que o circundava, fechava-o em um círculo vicioso de ausência cotidiana.

Pensava eu que livros aproximam pessoas, mas vejo agora que, com eles, também é possível construir muros no lugar de pontes. Não é somente o arquivo que nos oferece um embate com a lacuna, mas também o próprio arquivista. Talvez, seja porque muitas vezes lidamos com o morto ainda em vida.

Então, como arquivar aquilo que é, desde o princípio, lacunar? Ainda não sei. De qualquer forma, comecei a anotar minhas observações acerca do que ia encontrando a cada abertura de caixa, a cada página de álbum virada, assim como também escrevia sobre minhas dúvidas e inseguranças acerca da potencialidade do arquivo recém confrontado. Peguei um caderno e, primeiramente, listei cada descoberta como se estivesse inventariando o que encontrava, a fim de manter algum registro do que encontrava no arquivo antes de debruçar-me sobre ele com intenções *anarquísticas*.

Escrevi sobre o processo de desbravamento daquele mar de documentos e objetos que, se não fosse pelo ímpeto de adentrá-lo – ainda que uma década após o falecimento de seu dono – estariam também, assim como a história do pai de Auster, fadados ao esquecimento. Pensava, constantemente, em como seria possível inferir algo a partir do que estava arquivado se, na realidade, eu não sabia nada nem sobre

o processo de documentação daqueles momentos, ou sobre o desejo de guardar aqueles objetos, nem sobre a razão pela qual outras coisas, outras datas, outros eventos falharam ao crivo do arquivista. Revirava as fotografias, olhava diversas vezes para a coleção de selos e notas, do mesmo jeito que mirava constantemente o álbum de família que estranhamente nunca havia visto.

Em meio ao arquivo do meu pai, composto por diversos materiais, de imagens e documentos a pequenas pedras preciosas e obturações dentárias de ouro, havia um álbum de fotografias intitulado “Minha Família”.

Ao olhar o álbum com mais cuidado e abrir sua capa de madeira – nunca havia visto um álbum assim! – uma segunda surpresa: ele estava completamente vazio. Revirando aquelas páginas, não sabia dizer o que aconteceu com as fotografias que estavam ali. O álbum é muito antigo, certamente de antes de meu irmão ou eu termos nascido. Não acredito que seja parte de uma tentativa de registro da infância de meu pai, pois este outro álbum, em um formato menor e com uma capa com temática infantil – indicando a sua função de álbum do bebê – está presente nos arquivos deixados.

Penso, no entanto, que algum motivo existe para que todas as páginas de um álbum de família tenham sido esvaziadas, deixadas em branco, e sou imediatamente levada às páginas de um álbum outro, composto para uma obra que fiz em 2014, *a_part: pedaços de um coração quebrado*.

A obra tomou forma quando encontrei uma fotografia em pedaços. Não reconhecia os retratados nem os motivos pelos quais alguém sentiu a necessidade de rasgar suas imagens. Passei a me perguntar: se guardamos fotografias pelos afetos que elas evocam, o que fazer quando o afeto se esgota?

Comecei a colecionar estes recortes fotográficos e passei também a produzi-los, sem distinguir os encontrados dos rasgados por mim mesma. Os pedaços de imagens foram se agrupando em um álbum

fotográfico, ao qual atribuo como dono um coração que foi quebrado.

Voltando-me ao álbum que estava descrevendo antes, penso que talvez algo no arquivo possa explicar esse meu desencontro com as imagens que antes habitavam aquelas páginas. Sobre a minha hipótese, falarei mais adiante, no fim deste capítulo, quando conto a história de *por uma arqueologia da ausência* (2015-2017). Mas sei que, mesmo que eu não saiba o motivo, esta coleção de espaços vazios, contornados por cantoneiras e abrigados por papéis de seda é deveras significativa. Afinal, ao lidar com o arquivo em sua (in)completude,

é preciso ler as páginas que nos foram deixadas, como o autor desejava que as lêssemos, com o pensamento em que tudo o que aqui se diz é provisório e, uma vez que o seguimento não se dá, é preciso lê-las tal qual estão ligadas às páginas que faltam: por forte que seja nossa inclinação para buscar no campo presente do discurso um sentido que se baste, não podemos ignorar o vazio que ele tem em seu centro.²⁰⁵

As lacunas entre os arquivos e nos próprios arquivos – conformadas por aquilo que não foi arquivado, ou por aquilo que foi esquecido – atuam como se fossem caixas lacradas, cujos conteúdos depositados em seus interiores não nos são acessíveis. Ao lidar com os arquivos de alguém que já morreu, o vazio torna-se, portanto, imanente. Afinal, quem poderia nos olhar de volta se esse corpo já não está mais presente? A quem poderíamos indagar, se o autor dos escritos já se foi? A quem recorrer, se o sujeito a quem pertenciam os documentos, as fotografias, os objetos, já não está mais aqui? A ninguém.

Nesta situação, como nos diz Didi-Huberman, somos olhados por este próprio vazio, pela falta de evidência e também por

um esvaziamento que aí, dentro de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido

205 LEFORT, 2014, p. 258.

- o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar.²⁰⁶

Sendo a imagem de arquivo aqui trabalhada também aquela que, inevitavelmente, nos remete à morte, parece-nos que as pontuações de Blanchot acerca da *estranheza e semelhança cadavérica* da imagem se fazem ainda mais potentes e mais entrelaçadas. Para o autor, “a imagem, à primeira vista, não se assemelha ao cadáver, mas poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem.”²⁰⁷ Não que estejamos lidando com imagens post-mortem – as quais poderiam, literalmente, se assemelhar ao cadáver e sua estranheza – mas, a imagem do ser que se tornou este corpo fúnebre, a imagem do ser que vemos agora apenas enquanto morto parece adquirir esse tom estranho ao qual Blanchot se refere.

Assim como os despojos mortais parecem-nos estranhos, nos dando a ver o ser e o não ser ao mesmo tempo – pois vemos o cadáver e ainda assim não reconhecemos naquele corpo o ser amado – a imagem parece oscilar entre certeza e indecisão. Ela parece nos mostrar “algo que está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro, nem outra coisa.”²⁰⁸

Não me lembro de ter passado por isso quando lidei com o corpo do meu pai, não me lembro de sentir que seu cadáver não se assemelhava à pessoa que ele era enquanto viva. Talvez seja porque tive longos seis meses para me acostumar com aquela imagem cadavérica, frente a mim, no leito do hospital. Não sei exatamente porquê, mas lembro-me de outra ocasião em que olhei um cadáver e definitivamente não vi a pessoa ali.

Foi o caso de um amigo, que se suicidou quando tínhamos 18 anos. Lembro-me de olhar para seu rosto no caixão e pensar “não é ele”. Lembro-me de, inclusive, voltar à porta da sala do velório para ter certeza de que entrara no local certo. Talvez, o choque e estranheza

206 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37.

207 BLANCHOT, 1987, p. 257.

208 Ibidem, p. 258.

tenha a ver com o não acreditar naquela situação. Talvez, tenha a ver com a maquiagem que fizeram para cobrir seus cortes, suas dilacerações, sua face machucada após o salto do 7º andar. Independente da razão, a estranheza vinha da não identificação daquele corpo como o seu. Para Blanchot, “aquilo a que se chama despojos mortais escapa às categorias comuns”.²⁰⁹

O mesmo acontece com a imagem de arquivo que nos dá a ver novamente o ser perdido, que nos retorna o rosto do morto. Apesar de termos plena certeza de que aquele é o ser representado, não vemos na imagem a *mesma* pessoa. E não foi isso o que aconteceu com Barthes durante sua busca pela imagem de sua mãe? Ele não via, não reconhecia a mãe nas imagens, por mais que a procurasse incessantemente. Mas parece que, mesmo conduzindo tal busca, ele sabia que não encontraria a imagem perfeita de sua mãe – Barthes sabia que não a reconheceria em sua semelhança, em sua aparência –, quando ele mesmo inicia seu relato dizendo: “Eu sabia que, por essa fatalidade que é um dos traços mais atrozes do luto, eu consultaria imagens em vão, não poderia nunca mais lembrar-me de seus traços (convocá-los inteiros, a mim).”²¹⁰ E, ainda, Barthes sabia que não apreenderia sua mãe como a viu, em carne e osso, pela última vez: “Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa.”²¹¹

Se possível, Blanchot diria à Barthes que “permanecer não é acessível àquele que morre.”²¹² E Derrida completaria: “guarda-se o arquivo de ‘algo’ (de alguém como uma coisa) que aconteceu uma vez e se perdeu, guarda-se deste modo, como o não-guardado, uma forma de mausoléu: um túmulo vazio.”²¹³ Se a imagem funciona como o corpo do

209 BLANCHOT, 1987, p. 257-258.

210 BARTHES, 1984, p. 95.

211 BARTHES, 1984, p. 99.

212 BLANCHOT, 1987, p. 258.

213 Do original: “One keeps the archive of ‘some thing’ (of someone as some thing) which took place once and is lost, that one keeps as such, as the unkept, in short, a sort of cenotaph: an empty tomb. (DERRIDA, 2010, p. 19.)

defunto, esta é uma impressão que Blanchot nos diz ser comum.²¹⁴ O ser, por mais que já não esteja mais aqui, e o corpo, por mais que este não seja nada mais que seu cadáver, parecem se entrecruzar na imagem e torná-la estranha. Esta, que foi deixada para trás, como aquilo que restou, como um vestígio do ser, parece nos apresentar uma

possibilidade de um antemundo, de uma volta atrás, de uma subsistência indefinida, indeterminada, indiferente, da qual se sabe somente que a realidade humana, quando termina, reconstitui a presença e a proximidade.²¹⁵

Mas essa é apenas uma impressão, como afirma Blanchot. Contudo, quando nos damos conta de que aquele corpo, aquela imagem, não pode ser mais do que uma coisa – ainda que seja “uma coisa familiar, que se maneja e que se aborda” – mas que não é o próprio ser, não o pode ser, é “nesse momento em que a presença cadavérica é diante de nós a do desconhecido”²¹⁶. Aqui, passamos, então, a lidar com uma certa *semelhança cadavérica*, quando o cadáver passa a se *assemelhar a si mesmo*²¹⁷, enquanto ser impessoal, ausente, distanciado. Ainda que semelhante – mas não semelhante ao ser enquanto vivo, e sim semelhante ao próprio cadáver – esse ser de imagem passa a nos aparecer como idealizado, perfeito, monumental, tal qual o ser em vida não o era. Esse ser semelhante “impressiona os vivos como a aparição do original”²¹⁸. Mas, na realidade, ao se assemelhar com tamanha semelhança, a imagem não se assemelha a nada:

o cadáver é a sua própria imagem. Com esse mundo a que ainda pertence, só tem agora as relações de uma imagem, possibilidade obscura, sombra o tempo todo presente atrás da forma viva e que agora, longe de se separar dessa forma, transforma-a inteiramente em sombra.²¹⁹

214 BLANCHOT, 1987, p. 258.

215 BLANCHOT, 1987, p. 259.

216 Ibidem, p. 259.

217 Ibid., p. 259.

218 BLANCHOT, 1987, p. 260.

219 Ibidem, p. 260.

Talvez seja por isso que as imagens de arquivo tanto nos fascinam, e podem, por vezes, tornar-se obsessão. Afinal, elas nos mostram uma semelhança que, assim como o cadáver, é tão semelhante que torna-se “semelhança por excelência, semelhança plena, e também nada mais é. É o semelhante, semelhante num grau absoluto, perturbador e maravilhoso.”²²⁰ Sua semelhança perfeita, no entanto, se perde e torna-se cadavérica, uma vez que estas imagens nos mostram mais que uma “visitação irreal do ideal”, elas nos dão a ver uma inacessibilidade da qual não podemos nos desfazer, “o que não se encontra e que, por isso, não se deixa evitar.”²²¹ Mais uma vez, a inelutável modalidade do ver posta em ação.

Para Blanchot, inclusive, esta seria a *potência da morte*, a de não se manter fixa no lugar que atribuímos a ela, a de não se restringir aos espaços a ela ordenados. Afinal,

o cadáver poderá estar tranquilamente estendido em seu leito de velório que nem por isso deixará de estar também por toda a parte, no quarto, na casa. A todo instante, pode estar num ponto distinto daquele onde está.²²²

E como ele transita entre esses espaços, se faz presente na sua ausência, apresenta-se a nós como imagem distante. Mas essa imagem, como vimos, “nada tem a ver com a significação, o sentido” e se a *estranheza cadavérica* nos faz acreditar que “o homem é feito à sua imagem”, na realidade, devíamos tomá-la como maneira de assimilar que “o homem é desfeito segundo a sua imagem.”²²³

Não sei se isso já aconteceu a você, leitor desta pesquisa, mas você já tentou lembrar-se de um rosto e não conseguir? Para Didi-Huberman,

a semelhança parte de um rosto: dizer isso é dizer também que ela dele se separa, e mesmo dele se arranca. O rosto que nos apareceu e ressoa em nós – rosto de uma pessoa amada, por exemplo – torna-se, na experiência da

220 BLANCHOT, 1987, p. 259.

221 BLANCHOT, 1987, p. 260.

222 Ibidem, p. 261.

223 Ibid., p. 262.

ruminação e da fascinação propriamente dita, o rosto de ninguém, um *meio* de semelhança sem ninguém a quem se assemelhar definitivamente.²²⁴

Lembro-me da situação em que – não sei exatamente quanto tempo depois da morte de meu pai – percebi pela primeira vez que não conseguia lembrar de seu rosto. Se para a imagem voltar a mim eu dependia de visitar fotografias antigas, fazer o homem “à sua imagem”, eu as tomava em minhas mãos e sabia que aquele não era o rosto que eu havia esquecido. Não porque a imagem não conseguia retratá-lo, afinal, seu dispositivo técnico também é reconhecido por sua qualidade icônica e não só indicial. Mas porque ela não conseguia apreendê-lo, eu não reconhecia naquelas imagens qualquer semelhança, pois já não havia mais em meu imaginário nada a se assemelhar. Havia perdido eu a capacidade de fazer imagens a partir do meu objeto – agora mais do que nunca – para sempre perdido?

Em 24 de outubro de 2015, estava em meu atelier manuseando os arquivos do meu pai. A data era simbólica, uma vez que seria seu aniversário se ele estivesse vivo. Foi quando resolvi iniciar um processo de investigação plástica que, talvez, seja mais *anarquívico* do que propriamente *anarquivístico*, aumentando as lacunas no arquivo para que elas, então, passassem a coincidir com as lacunas da minha memória.

Este pequeno experimento de apagar os rostos das imagens me fez lembrar que, ao lidar com a imagem do morto, com o arquivo de alguém que faleceu, estamos sempre lidando com a ausência em sua forma presente, com o vazio em sua forma imagética, ou seja, com a lacuna imanente, com a fenda, a ruptura, que esta imagem nos impõe: entre o que estava aqui e já não está mais. Didi-Huberman diz²²⁵ que ao olharmos o túmulo lembramo-nos de nossa própria capacidade de “fazer volume” e “se oferecer ao vazio, de se abrir”. Não seria esta cisão que se dá também com a ausência presente na imagem? Ou com a lonjura a qual

224 DIDI-HUBERMAN, De semelhança a semelhança. In: ALEA. Rio de Janeiro: vol.13, n.1. janeiro-junho, 2011, p. 32.

225 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38.

ela nos impõe? Ao depararmos-nos com essa cisão – nos apropriando de alguns dos termos trabalhados por Didi-Huberman – podemos distinguir duas posições na lida com o arquivo do morto: *mantermo-nos aquém*, ou *dirigirmo-nos além*.²²⁶

Por um lado, tratamos os arquivos como relíquias, não ousando feri-los nem inferi-los. Preferimos nos ater ao que vemos, ao que está dado a partir do material encontrado. Tratamos aquelas imagens, aqueles documentos, aquelas cartas, aqueles objetos como vestígios fechados em si próprios, como se agora simbolizassem apenas a morte do ente querido. Com este comportamento, nos aproximamos da posição daquele que se mantém *aquém* do ponto de cisão e que, ainda que venha a “tentar tampar os buracos, suturar a angústia que se abre em nós diante do túmulo”, “acreditar preencher o vazio”, estaria, na realidade, escolhendo “ater-se ao que é visto.”²²⁷

Se escolhermos nos manter *aquém* da cisão, escolhermos acreditar que “esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais.”²²⁸ Assim, como nos lembra Didi-Huberman, acabamos por “recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar”, e, de certa forma, acabamos por “recusar a *aura* do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente.”²²⁹

Lembremos que o conceito de aura “conversa” diretamente com o fascínio²³⁰ que o arquivo nos instiga. Ainda que a aura seja um termo muito utilizado da literatura benjaminiana, ele é pouquíssimas vezes explicitado, uma vez que pode, muitas vezes, ser visto como “espinhoso

226 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38-40.

227 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38.

228 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39.

229 Ibidem, p. 39.

230 Afinal, como Blanchot nos atenta, quando estamos fascinados por um objeto “a distância não está dele excluída mas é exorbitante, consistindo na profundidade ilimitada que está por trás da imagem, profundidade não viva, não manuseável, absolutamente presente, embora não nada, onde soçobram os objetos quando distanciam de seus respectivos sentidos, quando se desintegram em suas imagens.” (BLANCHOT, 1987, p. 23).

e poliformo”, como apontado por Didi-Huberman. Em poucas palavras, a aura pode ser entendida como “uma trama singular de espaço e de tempo”, ou um “*espaçamento tramado*”²³¹.

Não queremos realizar aqui uma digressão muito extensa sobre esse conceito, mas há de se trazê-lo brevemente para a discussão, já que a fascinação do arquivo advém, muitas vezes, da percepção mesma de que este estaria imerso nessa propriedade aurática – se assim podemos dizer – de nos mostrar essa “única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar.”²³² Talvez, fascínio e aura sejam noções distintas que tratam da mesma questão, desta forma desdobrada da distância que o arquivo e a imagem nos apresentam: a *lonjura*²³³ desta aparição. Esta lonjura que as imagem nos dá²³⁴ é exatamente a distância desdobrada, a *dupla distância*, que ela ora nos impõe, ora nos retira, pois nos apresenta o objeto em sua proximidade, ainda que distante – “próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma”.²³⁵

Didi-Huberman explica que, ao lidarmos com a lonjura, vemos

o próprio objeto tornando-se, nessa operação [da distância desdobrada, da dupla distância], o índice de uma perda que

231 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 147.

232 BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 147.

233 A *lonjura* diz deste distanciamento, desta distância desdobrada, indeterminada, que a imagem nos faz percorrer sem nunca alcançar o objeto. Como pontua Eudoro Souza, “a lonjura é a indimensionável dimensão do espaço – que não é espaço – de um além-horizonte”, e ainda “Se digo ‘lonjura’, não nego só a proximidade, mas a proximidade e a distância, porque o distante sempre se poderá volver em próximo; basta caminhar de próximo em próximo, para que próximo nos venha a ser qualquer distante.” (SOUZA, Eudoro. Lonjura e outrora. In: *História e mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981, p. 3)

234 A lonjura independe da medida de distância entre objeto e sua imagem, ou entre a imagem e nós mesmos. Ela se dá exatamente nesta confusão entre próximo e distante, quando lidamos com a “impossibilidade definitiva de fixar-lhes as medidas.” E “mesmo na proximidade, na proximidade que fica adentro da unidade métrica do espacial distante e do temporal antigo, quando nos estranhemos das coisas ou as coisas de nós se estranham, a estranheza, se pode ser encarada como um sinal de confrangedor alheamento ao mundo cujos contornos são delineados pela experiência vulgar e comum, também deve ser considerada como sinal de que, por querer ou sem querer (mais verossímil é o ‘sem querer’), transpusemos o limiar de outro, a que no fundo de nós, não éramos alheios. O mundo em que reina a lonjura e o outrora, de um modo se pode dizer que está dentro de nós, de outro modo dizer se pode que estamos nós dentro dele.” (SOUZA, 1981, p. 5).

235 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148.

ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado ‘único’ (*einmalig*) e totalmente ‘estranho’ (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância.²³⁶

Não seria essa mesma aproximação e essa mesma estranheza aquela a qual Barthes se submeteu quando reencontrou sua mãe na “Fotografia do jardim de inverno”? Digo isso não pela busca afetiva de Barthes, que aproxima a imagem de arquivo e a fotografia da noção de relíquia e poderia erroneamente limitar a questão aurática da imagem do ente querido apenas à própria noção barthesiana do “isso-foi”. Pelo contrário, o poder aurático da imagem da mãe do autor não está no encontro com o passado propriamente dito, mas, sim, no fascínio da distância que a imagem atravessa e, ao mesmo tempo, nos impõe. Ou, ainda, naquele que seria o “segundo aspecto da aura, que é o de um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante; ‘isto me olha’. Tocamos aqui o caráter evidentemente fantasmático dessa experiência.”²³⁷

Assim, quando “não o antigo presente do ‘isso-foi’, mas o passado em que a infância e a morte de sua mãe se mesclam ao presente da percepção da imagem”²³⁸, nessa operação dupla da distância tramada, dessa presença e ausência concomitante da figura materna, é que Barthes se sentiu visado pela imagem da mãe, reconheceu sua aura. Pois somente nos olham de volta aquelas imagens dotadas destas “condições formais elementares de sua [da aura] aparição: uma dupla distância, um duplo olhar (em que o olhado olha o olhante), um trabalho da memória²³⁹, uma protensão.”²⁴⁰ Como pontuado por Benjamin, de acordo com Didi-Huberman, “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar

236 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148.

237 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148.

238 ROUILLÉ, 2009, p. 216.

239 Para Benjamin, a aura também está associada ao *poder da memória*: “Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da *memoire involontaire*, tendem a ser agrupar em torno dele.” BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149.

240 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 160.

os olhos”²⁴¹. E assim,

aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas *imagens* em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente.²⁴²

Para não recusar a aura, não recusar esta abertura e as imagens que nos advém deste objeto, é necessário nos atentar à outra forma de lidar com a cisão que há pouco tratávamos: quando não nos posicionamos *aquém* desta cisão dada pela morte do autor dos arquivos. Nesta outra possibilidade de exercício do olhar, dirigimo-nos **para além** do que vemos, pois nos achamos capazes de, por exemplo, acreditar que é possível ir além da morte do arquivista, de certa forma, ignorando inocentemente a ocorrência do fim e emulando o pensamento desse sujeito – principalmente quando este é alguém bastante familiar. Assim, nos postamos contra a tautologia da primeira posição e dirigimo-nos *para além da cisão*.

Quando nos dirigimos *para além*, muitas vezes, tentamos nos convencer de que sabemos o que o ser ausente diria, como ele agiria, ou o que ele quis dizer com o que arquivou, com o que escreveu, com o que fotografou. Para Didi-Huberman, tal posição consiste “em querer superar – imaginariamente – tanto o que vemos quanto o que nos olha.”²⁴³ Desta forma, podemos compreender que tentamos “produzir um *modelo fictício* no qual tudo – volume e vazio, corpo e morte – poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado.”²⁴⁴ No caso da cisão apresentada pelos arquivos da pessoa ausente, não digo que essa superação ocorra sempre da mesma forma e muitas vezes ela pode, inclusive, aproximar-se daquilo que Didi-Huberman chama de

241 BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148.

242 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 160.

243 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40.

244 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40.

“*um exercício de crença*”²⁴⁵. Para o autor, “o homem da crença prefere esvaziar os túmulos (...) para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos.”²⁴⁶

Não se trata, aqui, da defesa desse exercício. A cisão que se abre aos nossos olhos quando somos obrigados a enfrentar a morte do dono dos arquivos talvez deva ser vista de outra forma, de uma maneira que se aproxime do modo de enfrentamento que prefere *ir além*, mas que não se torne necessariamente “outra recusa, outro modo de satisfação reivindicada diante do que, no entanto, continua a nos olhar como a face do pior.”²⁴⁷ Afinal, não querer lidar com o vazio – assim como o homem de crença –, acreditando ser necessário preenchê-lo, não é o modo de se elaborar um pensamento acerca da potência da lacuna que nos parece ser o mais interessante.

Talvez a forma que escolhemos para lidar com a ausência possa ser enfrentada sem recalques. Talvez, ela apresente-nos a cisão menos como premonição de nossa própria morte e como um esvaziamento inelutável, e mais como aquilo que Lefort identifica como “a razão da perturbação diante da obra inacabada.”²⁴⁸ Pois essa perturbação ocorre do trabalho do olhar, que nos coloca “brutalmente em face de uma ambiguidade essencial de que preferimos, o mais das vezes nos afastar.”²⁴⁹ Afinal, não seria essa mesma perturbação aquela a qual as lacunas dos arquivos nos submetem?

Se pensarmos junto à Didi-Huberman, esta perturbação, essa ambiguidade, advém mesmo da cisão a qual somos acometidos quando olhamos o arquivo, pois

talvez não façamos outra coisa, quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do olhar, segundo a qual *olhar* seria

245 Ibidem, p. 41.

246 Ibid., p. 48.

247 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 41.

248 LEFORT, 2014, p. 253.

249 LEFORT, 2014, p. 253.

o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados).²⁵⁰

Essa ambiguidade, essa distância desdobrada não se fundaria na sua intenção – não é como se a imagem quisesse nos enganar –, mas, sim, em sua materialidade própria, na sua qualidade de atestar uma presença e uma ausência ao mesmo tempo, na sua distância dupla e, claramente, na impossibilidade de um sentido fechado frente àquilo que vemos. Como nos lembra Lissvosky,

as fotografias [e, portanto, as imagens de arquivo] provavelmente pertencem àquela categoria de coisas que Giorgio Agamben chama de *significantes instáveis* – entre os quais se incluem os fantasmas e os brinquedos: representações do histórico em estado puro, que transformam uns significados em outros, tomam de um campo e colocam em outro.²⁵¹

Esta capacidade de transformar significados e deslocar a imagem entre campos é exatamente o motivo pelo qual essa ambiguidade muitas vezes traz uma perturbação na apreensão daquilo que nos vê. Para Farge,

o arquivo mexe de imediato com a verdade e com o real: ele impressiona também por essa posição ambígua (...) Esse traçado incerto do arquivo, tão prenhe de real apesar de suas possíveis mentiras, induz a reflexão.²⁵²

Portanto, se aquilo que o arquivo – teoricamente – nos revela, atesta e prova, deve sempre ser (re)visto com outros olhos, sempre questionado ao invés de nele acreditarmos cegamente, não haveria como nos postar de outra maneira frente aos arquivos que já nos escancaram suas lacunas desde o primeiro confronto, nos apontando ainda mais para o inacabado ou o indefinível com a morte do arquivista. E, como nos conta Didi-Huberman

250 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 161.

251 LISSOVSKY, 2009, p. 140.

252 FARGE, 2009, p. 32.

questionar uma imagem não revela apenas de uma ‘pulsão escópica’, como julga Lanzmann: é-lhe necessário cruzar de novo e constantemente acontecimentos, palavras, textos. Não se percebe por que motivo o facto (sic) de se trabalhar nos arquivos equivaleria a prescindir de um ‘trabalho de elaboração’: muito pelo contrário, o arquivo – massa frequentemente inorganizada de início – só se torna significante ao ser pacientemente elaborado.²⁵³

Questionar o arquivo; elaborar a imagem; reconhecer o vazio, as lacunas, e entender sua significância e potencialidade. Esta é exatamente a atitude que entendemos como a do artista que sofre do impulso anarquivístico, termo sugerido por Foster – ainda que sob a forma de um parêntese – como uma apropriação do termo *impulso arquivístico*²⁵⁴.

Em seu texto, *An Archival Impulse*, o autor se dedica a tratar de artistas que, desde o período anterior à Primeira Guerra, trabalham com arquivos e “partilham uma noção de prática artística como uma investigação idiossincrática a partir de figuras, objetos e eventos em arte moderna, filosofia e história.”²⁵⁵ Esses artistas, como nos aponta Foster,

procuram fazer fisicamente presente a informação histórica que é muitas vezes perdida ou deslocada. Para tanto, eles elaboram acerca da imagem encontrada, do objeto e do texto, e dão preferência ao formato da instalação ao fazerem isso.²⁵⁶

Sendo, assim, uma prática anterior à arte contemporânea, o próprio Foster assume que não é novidade – como discutimos no primeiro capítulo desta dissertação – essa atração pelos arquivos por parte dos artistas, estes, que encontram nos documentos potencialidades para além de

253 DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 124.

254 Como ele diz: “(talvez ‘impulso anarquivístico’ é o termo mais apropriado)”. Do original: “(perharps ‘anarchival impulse’ is the more appropriate phrase)”. (FOSTER, 2004, p. 5).

255 Do original: “(...) share a notion of artistic practice as an idiosyncratic probing into particular figures, objects, and events in modern art, philosophy, and history.” (FOSTER, 2004, p. 3.)

256 Do original: “(...) archival artists seek to make historical information often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object and text, and favor the installation format as they do so.” (FOSTER, 2004, p. 4)

seu campo de atuação tradicional, como a história e a arquivística. Mas, “ainda assim, um impulso arquivístico com sua própria personalidade e características está se difundindo novamente – o suficiente para ser considerado uma tendência por si só”²⁵⁷. É a este novo impulso que ele se dedica em seu texto, ao recorrer a obras de artistas como Tacita Dean, Thomas Hirschhorn e Sam Durant, e, apesar de somente uma vez se referir a ele como *impulso anarquivístico*, esta é a denominação que resolvemos aqui adotar.

Afinal, por que o *impulso anarquivístico* seria diferente do *impulso arquivístico*, teorizado por Derrida? Talvez, esta seja uma pulsão própria da arte, uma vez que ela é reconhecida naquele artista cuja obra “está preocupada menos com origens absolutas do que com traços obscuros”²⁵⁸. Talvez, a *pulsão arquivística* esteja contida no próprio *impulso anarquivístico*, mas não possamos reduzi-lo a ela, uma vez que há, sim, algo da ordem da desconstrução nesta nova forma de pulsão. Ou, ainda, talvez o *impulso anarquivístico* se aproxime mais da forma de trabalhar daqueles artistas que sofrem, de fato, do *mal de arquivo*, da *febre de arquivo* – e não somente tenham o impulso de preservação presente no *impulso arquivístico*. Afinal, de acordo com Foster, “para Derrida o mal de arquivo é mais profundo, articulado à compulsão à repetição e a uma *pulsão de morte*. E, às vezes, essa energia paradoxal da destruição também pode ser sentida no trabalho.”²⁵⁹

Os artistas que sofrem de tal impulso podem trabalhar com arquivos de fontes diversas, sejam elas “familiares, [quando são] retirados dos arquivos da cultura de massa, para garantir uma legibilidade que pode então ser perturbada ou desviada”, ou fontes “obscuras, [quando são] recuperados em um gesto de conhecimento alternativo ou da

257 Do original: “Yet an archival impulse with a distinctive character of its own is again pervasive - enough so to be considered a tendency in its own right”. (FOSTER, 2004, p. 3)

258 Do original: “(...) concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps ‘anarchival impulse’ is the more appropriate phrase)”. (FOSTER, 2004, p. 5).

259 Do original: “Yet for Derrida archive fever is more profound, bound up with repetition-compulsion and a death drive. And sometimes this paradoxical energy of destruction can be sensed in the work”. (FOSTER, 2004, p. 5).

contramemória.”²⁶⁰ E, ao mesmo tempo, alguns dos trabalhos nem sempre precisam partir de arquivos formais ou informais, “mas também os produzem, de modo a ressaltar a natureza de todos os materiais de arquivo, que são encontrados e construídos, factuais e ainda fictícios, públicos e privados.”²⁶¹

Por isso mesmo, o artista que se encontra atraído, afetado pela lacuna dos arquivos; por aquilo que não foi arquivado; por aquilo que foi esquecido; pela lacuna obscura do arquivamento *sempre* descontínuo; mas, também, pela *desconstrução*²⁶² e, por vezes, pela própria destruição do arquivo – quando esta se torna um gesto potente –, ele, sim, é aquele que sofre do impulso anarquivístico. Sobre este impulso ainda não há muita bibliografia²⁶³, uma vez que, como já foi dito, o próprio termo partiu de um jogo de palavras feito por Foster, sem ser necessariamente considerado um novo conceito.

Encontrei, no entanto, a primeira edição de uma revista inglesa chamada *Mnemoscape*²⁶⁴, datada de setembro de 2014, editada por Elisa Adami e Alessandra Ferrini, a partir de artigos recebidos através de uma chamada pública. Nesta chamada, a abertura em relação ao termo criado por Foster – e que deu nome à edição – é premente:

A palavra anarquivístico tem de certa forma um significado instável, indefinido e indefinível, dificilmente demarcado.

260 Do original: “(...) These sources are familiar, drawn from the archives of mass culture, to ensure a legibility that can be disturbed or detourné, but they can also be obscure, retrieved in a gesture of alternative knowledge or contermemory.” (FOSTER, 2004, p. 4)

261 Do original: “(...) but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private.” (FOSTER, 2004, p. 5).

262 Novamente, entendemos desconstrução, aqui, ao modo de Derrida, quando “ao perturbar uma estrutura, o pensamento desconstrutivo não visa puramente uma inversão, uma desordem, mas aponta para as fraturas e incongruências já inerentes ao que se apresenta de forma harmônica e solidificada.” (SERRA, 2014, p. 38).

263 Além do caso da revista *Mnemoscape*, que aqui relato, a única outra aparição do termo em uma pesquisa feita por mim na esfera da internet foi a chamada para um seminário realizado em 2012: “El impulso anarquivístico e el arte contemporáneo”, na Universidade de Barcelona. A ementa do seminário pode ser vista em: <<http://www.danielandujar.org/2012/10/17/el-impulso-anarquivistico-en-el-arte-contemporaneo/>>. Último acesso em janeiro de 2015.

264 Disponível em <www.mnemoscape.org>. Último acesso em 7 de janeiro de 2017.

O prefixo grego ana- significa tanto “acima” e “contra”, como também “invertido” e “errado”. Nesse sentido, o anarquivístico é uma característica imprescindível ao próprio funcionamento do arquivo (uma vez que seu poder reside exatamente no privilégio negativo de decidir o que destruir); uma força que se opõe ao tradicional autoritarismo da instituição; e um uso divertido, impróprio, dos arquivos e das práticas arquivísticas.²⁶⁵

Desta forma, o *anarquivístico* pode ser o gesto de se apropriar das metodologias tipicamente arquivísticas e subvertê-las; podem também ser anarquivísticas as próprias leituras e interpretações de arquivos já existentes, nos dando a ver suas lacunas e a feitura de uma narrativa linear e cronológica; assim como o *anarquivístico* pode vir sob a forma da fabulação acerca das lacunas encontradas, postando-se menos preocupado com o real e mais aberto às poéticas do inexplorado.

Se assim jogarmos junto à Foster, então, o impulso variará

entre os campos semânticos da (1) destruição, quando pretendido em sua declinação arquiviolítica, (2) subversão, em sua aproximação com a palavra ‘anarquia’; e (3) regeneração, quando em seu estado de abertura e potencialidade ainda inexplorada.²⁶⁶

Para as editoras da revista – que já está em sua 4ª edição –, o termo é fluido e oscilante, e por isso mesmo os artigos apresentados na revista tratam cada um à sua maneira a forma de compreender esse *impulso anarquivístico*. No entanto, às possíveis interpretações do termo anarquivístico, Adam e Ferrini adicionam um adendo: “o mais provável é que elas não resolvam o enigma: se algo, o que elas vão fazer é

265 Do original: “The word anarchival has a somehow unstable, undefined and undefinable meaning, difficult to pin down. The Greek prefix ‘ana-’ means both ‘above’ and ‘against’, but also ‘upside down’ and ‘wrong’. In this sense, the anarchival is at once a feature integral to the proper functioning of the archive (since its power lies precisely on the negative privilege of deciding what to destroy); a force that opposes to its traditional, authoritarian institution; and a playful, improper use of archives and archival practices. (ADAMI; FERRINI, 2014, s/p).

266 Do original: “(...) between the semantic fields of (1) destruction, when intended in its archiviolic declination; (2) subversion, in its proximity to the word ‘anarchy’; and (3) regeneration in its state of openness and not yet explored potentiality.” (ADAMI; FERRINI, 2014, s/p).

multiplicar as dúvidas e questões.”²⁶⁷ Esta posição das editoras vem de encontro à nossa nesta pesquisa, exatamente por perceber ser necessário compreender o arquivo frente à perspectiva da história como construção, do tempo como *descontinuum* e da memória como desmemória.

III.ii - como lidar com as lacunas

O que é um volume portador, mostrador de vazio?
Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma
forma - uma forma que nos olha?

Georges Didi-Huberman

Em *Retratos da Garoupa* (2010), Fernanda Grigolin parte de fotografias do acervo familiar de seu pai para compor uma narrativa acerca do local em que este viveu em sua infância. Tendo também fotografado Porto Belo, a cidade em questão, Fernanda faz um jogo entre ficção e realidade, misturando o registro paterno ao do observador distante - ainda que familiar. De acordo com a artista, em nota no início do livro, “Porto Belo é ponto de partida e de chegada de Retratos da Garoupa. Anotações, cartas, fotos e depoimentos me auxiliaram a reconstruir a história de vida do meu pai.”²⁶⁸

Grigolin constrói a narrativa de seu pai, ao adotar, inclusive, um narrador masculino para guiar a história, afinal, não se trata de narrar a história em terceira pessoa, mas de dar ao personagem-objeto sua própria voz. Mas não há aqui nenhum engodo. Não há a tentativa de enganar o leitor, uma vez que Grigolin deixa claro logo no início de seu livro que o pai havia morrido e que era ela quem ali estava reconstruindo sua história.

Para a pesquisadora Luciana Penna (em citação presente no site

267 Do original: “(...) most likely, they will not solve the riddle: if anything, they will probably multiply the doubts and questions.” (ADAMI; FERRINI, 2014, s/p).

268 GRIGOLIN, 2010, p. 15.

do livro da artista),

Fernanda Grigolin não nega a ausência, as lacunas, a morte. Nelas encontra uma possibilidade vital, criativa. Assim, a foto da mão do pai sobre ela, emblema da perda, deve ser lida também como estampa do nascimento da autora. E não só esta foto como tantas outras que o livro traz. Fotos que não se tratam de legenda do diário, mas narrativa paralela que dialoga com o texto escrito. Retratos da Garoupa, ao lidar sem pejo com a falta, presenteia-nos com presença, com ficção, com uma resposta original e ética para a dor. Estética.²⁶⁹

As páginas do livro de Grigolin variam entre texto, imagens de arquivo e imagens feitas pela própria artista durante sua estadia na cidade da infância de seu pai. Sem uma hierarquia entre os três, as imagens ocupam, na maioria das vezes, páginas duplas, sem texto para acompanhá-las, contando elas próprias grande parte da narrativa. Enquanto isso, o texto não funciona de forma alguma como legenda, assim como as imagens não são, em absoluto, uma forma de ilustração do texto. A construção do livro de Grigolin preza pela interdependência entre palavra e imagem, que resulta em uma inseparabilidade entre ambas. A estratégia da autora nos mostra que palavra e imagem não precisam estar hierarquizadas para dar conta de uma narrativa. Assim, não se trata meramente de um livro de fotografias com alguns textos, nem de um livro de literatura ilustrado, mas, sim, um livro de artista, que faz uso das fotografias de arquivo e dos arquivos inventados para dar a ver sua narrativa poética.

Mas, a hibridização entre o ficcional e o documental não é uma novidade para o campo das artes e, muito menos, para o texto memorialista que – como vimos com *Castello Branco* –, não nos ilude com o desejo de se ater à descrição fidedigna da realidade. Seja a partir dos escritos deixados por Merleau-Ponty, seja em relação aos arquivos do pai de Grigolin, ou aos arquivos encontrados de outra pessoa qualquer, a impossibilidade de tal descrição é incontornável. Afinal, como já foi dito em outros momentos, o procedimento de linguagem necessário ao

²⁶⁹ PENNA apud GRIGOLIN, 2010, s/p.

processo de exteriorização de uma memória, da representação desta, é, ele mesmo, uma construção da realidade. Ao mesmo tempo, como já ponderamos, os arquivos nunca trazem consigo uma explicação direta acerca de seu processo de produção (do porquê tais fatos foram arquivados; do porquê tais momentos e não outros foram documentados etc) e, por isso, deixam também de relatar explicitamente a realidade de sua própria gênese.

A questão da explicação, do contexto, dos motivos da existência dos arquivos, me faz lembrar da discussão acerca da ontologia da imagem fotográfica, que André Rouillé retoma em seu livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009). Nele, Rouillé expõe os motivos pelos quais a teoria semiótica do índice, quando agregada à tentativa de se fazer um discurso essencialista da fotografia, muitas vezes acaba por reduzir as potencialidades deste tipo de imagem.²⁷⁰ Para ele,

essa recusa das singularidades e dos contextos, essa atenção exclusiva à essência, leva o pensamento ontológico a reduzir “a” fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, à simples expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro.²⁷¹

Se pensarmos o fotográfico apenas a partir de sua suposta objetividade, com a automatização da gênese da imagem, passamos a “relacionar as imagens a uma preexistência de coisas, das quais essas imagens, passivamente, só registrariam o vestígio.”²⁷² E esta não é, definitivamente, a forma com a qual escolhemos lidar com as imagens – sejam elas fotográficas, de arquivo, sejam da memória ou da imaginação. Aqui, como nos lembra Rouillé, “as questões platônicas de original e cópia, de modelo e simulacro, de semelhança, de referente, etc. perdem, conseqüentemente, sua pertinência e exclusividade.”²⁷³ Mas, ao mesmo tempo, não podemos negar o caráter indiciário da imagem fotográfica

270 Cf. Miséria da ontologia, seção do capítulo Tensões da fotografia. In: Fotografia – entre documento e arte contemporânea. p. 190-196.

271 ROUILLÉ, 2009, p. 190.

272 Ibidem, p. 190.

273 Ibid., p. 201.

- e devemos reconhecer sua potência na constituição desta categoria de imagens. Ainda assim, é importante que nos atentemos ao fato de não ser necessário que adotemos uma posição reducionista frente a este tipo de material, que “limita-se ao mundo das coisas concretas e reduz a realidade a um dado registrável.”²⁷⁴

Ou seja, não podemos levar em conta somente o mecanismo da fotografia, pois atrás dele há sempre um sujeito que é - sempre - parcial, pois ele “percebe e experimenta, reconhece e seleciona”²⁷⁵, e obviamente, tem um ponto de vista, ou seja, posta-se em relação com o mundo, relaciona-se com o que será fotografado, à medida em que produzir esta ou aquela imagem é sempre uma questão de escolha. Assim, “a imagem se ancora nas coisas (das quais conserva um traço) e na vivência do fotógrafo (suas percepções e seus sentimentos)”²⁷⁶. Não seria exatamente isso que Farge nos diz quando fala que o arquivo sempre pressupõe um arquivista?²⁷⁷ E, ainda, como aponta Rouillé,

se o ‘referente adere’, a maneira como ele adere vem, inevitavelmente, inserir-se com ele na imagem. Ao considerar somente a metade material do Real, Barthes, através de sua célebre fórmula [do isso-foi], confina a fotografia no domínio das substâncias e das impressões, excluindo as visadas, as posturas e, como veremos, as enunciações fotográficas. Ora, uma tal imagem fotográfica não é uma simples impressão de coisas materiais, mas sim a atualização de uma relação fotográfica (imaterial) com um estado de coisas (material): a passagem de um infinito-virtual para um finito-atual.²⁷⁸

Derrida, em uma pequena entrevista concedida a Hubertus von Amelunxen²⁷⁹, também atenta-se à questão da fotografia como mais do

274 ROUILLÉ, 2009, p. 196.

275 ROUILLÉ, 2009, p. 203.

276 Ibidem, p. 204.

277 Já nos referimos a esta citação antes, mas vale a pena retomá-la aqui, mais uma vez, como forma de reforçar o fato de que as imagens - e os arquivos - sempre passam por um gesto de escrita, de produção, de elaboração para além de sua dimensão técnica e para além da noção de passividade que, de certa forma, estaria atrelada à ideia da objetividade de sua suposta gênese.

278 ROUILLÉ, 2009, p. 201.

279 Cf. Copy, Archive, Signature: a conversation on photography (2010).

que uma gravação, uma impressão do real na imagem, pois, para ele,

como talvez tenha sido sempre o caso, sem que nos déssemos conta disso, nós estaríamos lidando com uma performance fotográfica, uma noção que alguns podem achar escandalosa e que complica por si só – sem que dissolva – o problema da referência e da verdade: o problema de uma verdade a ser *feita*, como Santo Agostinho teria dito, não mais que mostrada, desvelada, explicada, clarificada, exposta, revelada.²⁸⁰

Ao longo desta pesquisa vimos como é cada vez mais necessário relativizar nossas supostas certezas, abraçar o indefinido e “inventar outras formas de memória e de narração, capazes de sustentar uma relação crítica com a transmissão do passado, com o lembrar, e com a construção do futuro e o esperar.”²⁸¹ Tais investidas se dão a partir do momento em que deixamos de lado nossas presunções acerca das funções do arquivo e passamos a compreender suas potencialidades lacunares, assim como as rasuras da própria memória. Lembremos sempre que, como elabora Castello Branco,

o processo da memória não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que virá a ser.²⁸²

Como pontuado por Gagnebin, “a questão da memória é inseparável de uma reflexão sobre a narração, bem como de uma história

280 Do original: “As was perhaps always the case without our realizing it, we could be dealing with a photographic performativity, a notion that some might find scandalous and that singularly complicates – without dissolving it – the problem of reference and truth: the problem of a truth to be made, as Saint Augustine would have said, no less than revealed, unveiled, explicated, clarified, exposed, developed.” (DERRIDA, 2010, p. 5)

281 GAGNEBIN, 2014, p. 221.

282 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 26.

ficcional da própria vida, da História de uma época ou de um povo”²⁸³, ainda que saibamos da “íntima aliança entre os atos de lembrar e de esquecer”²⁸⁴. Desta forma, é possível pensar um método de trabalho com arquivo sem necessariamente abdicar da sua qualidade documental, do seu teor histórico ou do seu valor de atestação, mas, também, sem enrijecer seus limites de forma a não comportar a existência de uma *dimensão poética*.

Afinal, se nem a fotografia deve ser entendida como um mero registro do real, o arquivo e a imagem de arquivo também não deveriam ser reduzidos a suas dimensões historiográfica, republicana, cartorial ou cultural. Como já vimos, essas dimensões trabalham sempre juntas e não excluem a existência da dimensão poética, do mesmo modo que a fotografia transita sempre entre suas *valências icônica e indicial*²⁸⁵, sem necessariamente termos que “desvalorizar o ícone em proveito do índice, em optar pelo registro (contra imitação), pela marca (contra a semelhança). Optar por um, em vez de pensar na fecundidade de um diálogo entre os dois.”²⁸⁶

Para Lissovsky,

as fotografias são incertas porque, de modo indecível, são ícones e índices. Em virtude de sua valência icônica, são capazes de converter pessoas em imagens que podem atravessar fronteiras e paredes, e assim fazer-se presentes em lugares onde seus corpos jamais seriam permitidos (...). Já em função de sua valência indicial, podem conferir à imagem (...) os atributos materiais de reencarnação presente nos corpos vivos.”²⁸⁷

Talvez, inclusive, seja exatamente por esta tensão entre o índice e o ícone que o arquivo e sua imagem adquirem sua potência criativa,

283 GAGNEBIN, 2014, p. 218.

284 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 25.

285 Como nos explica Lissovsky, “Da ‘incerteza epistemológica’ das fotografias (...), ou da sua instabilidade como significante, decorrem o que poderíamos chamar de ‘valências’ fotográficas, no sentido que este termo assume na química clássica: os valores das afinidades entre as substâncias que determinam suas possibilidades combinatórias.” (LISSOVSKY, 2009, p. 140.)

286 ROUILLÉ, 2009, p. 191.

287 LISSOVSKY, 2009, p. 140.

sua possibilidade poética. Afinal, como bem colocado por Rouillé, se soubermos lidar com a ambiguidade de vermos algo documentado, arquivado, registrado, testemunhado e autenticado e – ainda assim – não reduzir sua potência ao regime do real, aí sim compreenderemos o poder do *status ambíguo*²⁸⁸ deste material. Como pontuado pelo autor, é necessário entender essa ambiguidade “como um fator de vitalidade, de força e de riqueza”.²⁸⁹ E ainda, é

preciso pensar como as funções indiciária e icônica formam, nela [na fotografia], pela primeira vez na história, uma união original. Em outros termos: ultrapassar o ponto de vista ontológico acerca do ser da fotografia em proveito das alianças e das mesclas, passar do “ou” (que exclui) para o “e” (que inclui).²⁹⁰

Não estamos, portanto, lidando com a imagem como portadora de uma dicotomia, esta, que devemos solucionar ao escolher entre um ou outro. Trata-se, pelo contrário, de um posicionamento que compreende a potência desta ambiguidade. É exatamente essa fecundidade do diálogo, essa incerteza epistemológica que nos interessa. Se compreendermos que, como aponta Didi-Huberman, “a imagem não é nem *nada, nem tudo*”²⁹¹, veremos como é necessário lidar com seu caráter de *imagem dupla*²⁹²: da presença ausente, da memória e do esquecimento, da percepção e da lembrança, do atual e do virtual, e da realidade e da ficção. E, ainda mais, ignorar seu estatuto de ambiguidade seria, como nos lembra Rouillé, limitar “a um único polo algo que, sempre, oscila entre duas posições heterogêneas, abolindo sistematicamente de um dos polos a dinâmica daquilo que é sempre (no mínimo) duplo.”²⁹³

É preciso, portanto, adotar uma “abordagem dialéctica (sic) capaz de manusear em conjunto a palavra e o silêncio, a falta e o resto, o

288 ROUILLÉ, 2009, p. 192.

289 ROUILLÉ, 2009, p. 192.

290 Ibid., p. 197.

291 DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 145.

292 ROUILLÉ, 2009, p. 210.

293 Ibid., p. 197.

impossível e o *apesar de tudo*, o testemunho e o arquivo”²⁹⁴. Lembremos, sempre, que a imagem de arquivo não é aquilo que alguns entendem radicalmente como “imagem sem imaginação”²⁹⁵ Inclusive, afirmar isso é equivocar-se “sobre a natureza da imagem e da imaginação.”²⁹⁶ Afinal, para Didi-Huberman, “não se poderia reduzir a *imaginação* (imiscuir-se na imagem) a uma *falsa percepção* (enganar-se a respeito do real).”²⁹⁷ Ou ainda:

assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então, por que dizer que as imagens poderiam “tocar o real”? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização.²⁹⁸

Para Blanchot, a questão da imaginação é de extrema importância para compreensão do universo da imagem como um todo, afinal, como ele bem indaga: “não estamos num caminho em que tivéssemos de reverter as opiniões, felizmente abandonadas, análogas àquelas que viam outrora na arte uma imitação, uma cópia do real?”²⁹⁹ Em seu texto *As duas versões do imaginário* vemos como é imprescindível atentarmos-nos a essa “ambiguidade que ela [a imagem] anuncia e a mentira brilhante que se lhe recrimina.”³⁰⁰

Blanchot inicia sua reflexão indagando-se exatamente acerca da definição do que seria a imagem, esta, que perpassa por teorias diversas ao longo de anos na história da arte, na psicanálise e em campos outros, como a semiótica e a própria literatura. Em sua acepção tradicional³⁰¹, o autor nos relembra que, a imagem “está depois do objeto: ela é sua

294 DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 136.

295 Claude Lanzmann emite tal juízo ao justificar-se pelo não uso de imagens de arquivo em Shoá, como nos conta Didi-Huberman em *Imagens apesar de tudo* (DIDI-HUBERMAN, 2012, passim).

296 DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 145.

297 DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 147.

298 DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 206.

299 BLANCHOT, 1987, p. 25.

300 BLANCHOT, 1987, p. 255.

301 Tal qual como compreendida por Sartre.

continuação; vemos, depois imaginamos.”³⁰² Esta concepção parece nos falar de uma relação de dependência, no qual um não existe sem o outro – no caso, a imagem sem objeto –, como enfatiza Blanchot em uma nota de rodapé no início de seu livro: “após o objeto, vem a imagem. ‘Após’ parece indicar uma relação de subordinação. Nós falamos realmente, depois falamos imaginariamente, ou imaginamo-nos falando.”³⁰³

Assim, para existir a imagem, é necessário que o objeto esteja à distância, “que a coisa se distancie para deixar-se recapturar.”³⁰⁴ Mas e a distância da imagem? Ela, como vimos com Didi-Huberman, é sempre dupla – isto quer dizer, enfim, que “*a dupla distância é a distância mesma*, na unidade dialética de seu batimento rítmico, temporal.”³⁰⁵ A dupla distância seria, portanto, a distância intrínseca necessária à imagem, afinal, como também pontua Blanchot:

o distanciamento está aqui no âmago da coisa. A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa como distanciada mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, a [coisa] apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa.³⁰⁶

Como sabemos, a imagem é sempre uma coisa que não a coisa mesma. Ela está sempre em falta com a coisa, sempre distanciada. Na realidade, para Blanchot, a felicidade da imagem está nesta mesma condição dupla: “ela é um limite perto do indefinido.”³⁰⁷ Ela pode nos apresentar a coisa, “representar-nos o objeto numa luminosa auréola *formal*”, mas ela nunca será o objeto em si e nunca nos trará de volta este objeto presencialmente, pois “é com o *fundo* que ela se combina, com

302 BLANCHOT, 1987, p. 257.

303 BLANCHOT, 1987, p. 25.

304 Ibidem, p. 257.

305 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 162.

306 BLANCHOT, 1987, p. 257.

307 BLANCHOT, 1987, p. 256.

a materialidade elementar, a ausência ainda indeterminada de forma”.³⁰⁸

Ainda assim, mesmo em sua condição de indeterminação, a imagem – como discutimos anteriormente – nos fascina, nos punge, nos afeta, quando ela é uma imagem aurática quando ela dá a ver essa *dupla distância* inegável, aí está o *pathos* da imagem. Para Blanchot,

a passividade que lhe é própria provém daí: passividade que faz com que a sofram, mesmo quando a chamamos, e que sua transparência fugaz retira da obscuridade do destino dado à sua essência, que é de ser uma sombra.³⁰⁹

Ser sombra é, inevitavelmente, estar colado ao objeto, mas nunca coincidi-lo, é decalcar a sua forma, mas não ocupar o seu lugar definitivo.

Como nos conta Blanchot, “podemos sempre, certamente, recapturar a imagem e fazê-la servir à verdade do mundo: mas é que invertemos a relação que lhe é própria” ao torná-la subsequente, dependente do objeto, como “o que vem depois dele, o que resta dele e permite ainda dispor dele quando nada resta.”³¹⁰ Esta inversão foi interessante, de acordo com o autor, para a arte clássica, uma vez que, em sua teoria, se acreditava que a obra deveria ser semelhante ao que retratava, “ideal e verdadeira, fiel à figura e fiel à verdade que é sem figura.”³¹¹

Esta é a diferença entre o tipo de imagem que nos instiga, nos fascina, e aquela que simplesmente se assemelha ao real. A concepção da imagem “fiel à figura” vem, inclusive, em desencontro à compreensão de Castello Branco da memória como *desmemória*, que tanto nos interessa. Esta *desmemória* que, assim como o *impulso anarquívístico*, se funde nas lacunas, se faz presente como “esta memória desterritorializada, urdida no esquecimento, enveredada pela invenção.”³¹² Mas que invenção é esta? Uma invenção do imaginário, creio eu. E, a ideia de que as

308 BLANCHOT, 1987, p. 256.

309 Ibidem, p. 256.

310 Ibid., p. 262.

311 BLANCHOT, 1987, p. 262.

312 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 64.

imagens de arquivo, da memória e da história, não devam se enveredar por esta dimensão me parece cada vez mais equivocada. Afinal, como Didi-Huberman pondera

Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginação é trabalho, *esse tempo de trabalho das imagens* agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses... Sendo que tudo isso age sobre a nossa própria actividade (sic) de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a *mesa de trabalho especulativa* é inseparável de uma *mesa de montagem* imaginativa.³¹³

Didi-Huberman, portanto, encontra-se na contracorrente deste pensamento que secciona o saber histórico, o conhecimento, o relato memorialístico daqueles mecanismos que seriam próprios à imaginação. E ainda, o autor nos instiga com uma declaração distinta desta que seria aceção comum acerca da imagem e do objeto:

Para saber, é preciso *imaginar-se*, disse eu (...). Contudo, eu não fazia mais do que recordar, contra o platonismo trivial da imagem-ilusão, a posição aristotélica clássica, experimental e não idealista, segundo a qual ‘em virtude de nenhum objecto (sic), conforme parece, pode existir separado das grandezas sensíveis, será consequentemente nas formas sensíveis que os inteligíveis existem [...] E é por esse motivo [...] que o próprio exercício do intelecto deve ser acompanhado por uma imagem’.³¹⁴

Para Didi-Huberman, assim como para Blanchot, existe uma outra imagem que não aquela que é devedora de seu objeto, não a que se erige a partir dele, mas em sua ausência mesma, quando diante dessa ausência, “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne, e, em certo sentido, nos constitui.”³¹⁵ Blanchot, ainda, esclarece:

Aquilo a que chamamos as duas versões do imaginário,

313 DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 154.

314 DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 145-146.

315 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31.

o fato de que a imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é então a sua negação vivificante, mas que, ao nível para onde nos arrasta o peso que lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais a coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou.³¹⁶

Portanto, ambos os autores nos apresentam uma forma de lidar com aquilo que entendemos como imaginário sem que seja necessário abdicar-se do real, e “a referência freudiana permitirá, entre outras coisas, ultrapassar as triviais oposições entre o imaginário (como ficção) e o real (como verdade)”.³¹⁷ A psicanálise, como nos conta Blanchot,

diz assim que a imagem, longe de nos deixar fora de causa e de nos fazer viver no modo da fantasia gratuita, parece entregar-nos profundamente a nós mesmos. Íntima é a imagem, porque ela faz de nossa intimidade uma potência exterior.³¹⁸

Ou seja, não se trata de uma outra forma do imaginário que se fundasse no desprendimento de todo e qualquer real, mas, ao contrário, que este imaginário só é possível, exatamente, porque ele se prende a algo do real – algo de nós mesmos – e nos visa a partir dele, nos concerne e, com isso, prende-nos e nos fascina ao nos dar uma imagem “desgarrada e brilhante, [n]a profundidade de nossa paixões.”³¹⁹

Blanchot, inclusive, vai mais além quando nos propõe estas duas formas simultâneas e não excludentes de imaginário. Para o autor, “existem assim duas possibilidades da imagem, (...) e essa duplicidade provém do duplo sentido original que traz consigo a potência do negativo”³²⁰ – que nos aponta que a imagem não é nada e, ao mesmo tempo, é a imagem do nada; ela está presente enquanto ausência – e da morte como ambiguidade, entre o fim inevitável e a “possibilidade de

316 BLANCHOT, 1987, p. 264.

317 DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 34.

318 BLANCHOT, 1987, p. 263.

319 Ibidem, p. 263.

320 Ibid., p. 263.

compreensão” e “o horror da impossibilidade”³²¹ de se evitar o fim. Esta ambiguidade não é exclusiva da morte, mas também é necessariamente ambígua a imagem. A imagem, como a morte, é ambígua, oscila entre a crença e descrença, entre o “já não é” e o “ainda não é”. A imagem está sempre em devir, de nos dar a ver o próprio objeto e da descrença que nos faz ver que o que a imagem realmente nos mostra é o objeto ausente.

Esta ambiguidade se dá à medida que “a imagem nos encanta por saber dar forma a todas as coisas, ela nos inquieta por saber logo enterrar-se a si própria, e a todas as coisas, ‘na prolixidade informe da indeterminação.’³²² Para Blanchot, a imagem é, portanto, sempre ambígua, um duplo que nunca se decide, pois “aqui, não se trata mais de um duplo sentido perpétuo, do mal-entendido que ajuda ou engana o entendimento.”³²³ É como se a escolha mesma entre essas dimensões fosse fruto da ambiguidade e, ao mesmo tempo, é como se ela estivesse “presente na própria escolha.”³²⁴

Se compreendermos que o imaginário, portanto, contém algo de racional, algo da realidade, mas também escapa a ela, podemos nos investir na imagem de arquivo, em seus próprios documentos e objetos, sem que seja necessário escolher, sem que seja necessário tomá-los apenas como documento ou como ficção. Não se trata mais de uma escolha, mas da compreensão do estatuto duplo da imagem, que convoca tanto o imaginário quanto o real. E essa duplicidade não é tal “que se possa pacificá-la por um ‘isto ou aquilo’ capaz de autorizar uma escolha e de se apagar da escolha a ambiguidade que a torna possível”³²⁵. Essa ambiguidade, quando percebida, não pode ser ignorada, como pacificamente o faria a imagem em sua função apaziguadora³²⁶, como nos atenta Blanchot, pois suas duas versões não são hierárquicas, não existem uma sem a outra. Por isso, torna-se necessário compreender o

321 BLANCHOT, 1987, p. 263,

322 DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 35.

323 BLANCHOT, 1987, p. 265.

324 BLANCHOT, 1987, p. 263.

325 Ibidem, p. 264.

326 Ibid., p. 256.

imaginário como um duplo, que oscila entre sua primeira e sua segunda versão, nunca sendo necessário escolher uma ao invés da outra. Sendo assim, faz-se possível “viver um evento em imagem”,

deixar-se prender nele, passar da região do real, onde nos mantemos a distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas.³²⁷

Lembremos que Rouillé também nos fala de eventos, quando nos diz que

a imagem fotográfica, que sempre designa coisas e estados de coisas, exprime simultaneamente eventos. E não somente o traço que se assemelha às coisas existentes, pois exprime igualmente os eventos incorporais não existentes³²⁸.

Pois, viver um evento em imagem não é, como nos lembra Blanchot, “ter desse evento uma imagem nem tampouco dar-lhe a gratuidade do imaginário. O evento, neste caso, tem verdadeiramente lugar e, no entanto, terá lugar ‘verdadeiramente’?”³²⁹

Torna-se, então, imprescindível, como apontado por Rouillé, compreender de outra forma a questão do registro, da documentação, do índice, e, assim, “examinar como os incorporais se incorporam nas imagens”³³⁰. E o que seriam esses incorporais? O autor nos explica que são os “eventos incorporais não existentes – os eventos que sobrevivem às coisas, resultam de sua mescla, efetuam-se nas coisas, mas não possuem suas qualidades físicas, não são, como elas, substâncias.”³³¹ E ainda,

ao fazer cortes, ao traçar planos de referência, não se fotografa o real, nem mesmo *no* real, porém *com* o real. A

327 BLANCHOT, 1987, p. 263.

328 ROUILLÉ, 2009, p. 204.

329 BLANCHOT, 1987, p. 264.

330 ROUILLÉ, 2009, p. 221.

331 Ibidem, p. 204-205.

extensão do real excede às coisas e aos corpos, que jamais se inserem na imagem sem estarem ligados aos incorporais (problemas, fluxos, afetos, sensações, intensidades, etc.)³³²

É a aparição destes “incorporais, da escrita, da memória”³³³ que se dá quando lidamos com a segunda versão do imaginário. Ao manifestarem-se nas imagens fazem com que a interroguemos, que passemos do estado de crença ao de descrença, e retornemos ao primeiro novamente, sem cessar, indo de um para o outro. Ao lidar com os incorporais, nos deixemos fascinar pela lonjura, pela mentira brilhante que a imagem nos apresenta, nos dá a ver e logo em seguida nos retira.

Afinal, como nos lembra Blanchot,

Aqui, o que fala em nome da imagem, “ora” fala ainda do mundo, “ora” nos introduz no meio indeterminado da fascinação, “ora” nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, retendo-nos assim num horizonte rico de sentido, “ora” nos faz resvalar para onde talvez estejam presentes, mas em suas imagens.³³⁴

Assim, compreendemos que as imagens possuem este estatuto inevitavelmente ambíguo, este “ora, ora” que trabalha sempre as duas versões do imaginário. A imagem, o arquivo, a imagem de arquivo, podendo transitar entre a realidade e a ficção, bordeja sempre seu limiar. Se assim compreendermos tais imagens, podemos lidar com os arquivos lacunares e com a memória como desmemória sem nos lançarmos a uma classificação positivista do engodo, do falso ou do peiorar porque próximos da ficção e da fabulação.

Talvez, o melhor a se fazer frente a estes arquivos deixados para trás – frutos de uma ausência imposta pela morte – seja tomá-los para nós, nos apropriarmos de suas lacunas, rasgá-los, montá-los, desmontá-los, colocá-los na mesa de trabalho e fazer desta a *mesa de montagem imaginativa* como Didi-Huberman nos propõe. À mesa, talvez possamos

332 ROUILLÉ, 2009, p. 202.

333 Ibidem, p. 221.

334 BLANCHOT, 1987, p. 265.

nos postar um pouco mais como Penélope, sem nos contentar com o que vemos, com o possível, e forçar os limites³³⁵, e trabalhá-los a partir de “uma leitura que bordeja o desenho da enunciação, [na qual] a coisa que falta é precisamente o elemento estruturante, a lacuna, o buraco, o furo no discurso”.³³⁶ Como Penélope, talvez possamos lidar com os arquivos como alguém que “destrói o que tece de dia em sua interminável espera. Mas no que destece, no tecido esgarçado que lhe escorre das mãos, constrói um outro texto: um texto urdido na perda, na ausência, na lacuna.”³³⁷

III.iii- por uma arqueologia da ausência (2015-2017)

A maior lacuna que encontrei no arquivo do meu pai foi a história do meu avô, o pai do meu pai. Olhando em retrospecto, toda sua história pode ser, efetivamente, tomada como uma lacuna. Ele em si – como pessoa mesmo – era lacunar, pelo que dizem. A verdade é que não o conheci, ele se tornou a maior lacuna da história da minha família muito antes de eu nascer. Antes mesmo do nascimento do meu irmão – e olha que temos cinco anos de diferença – seja isso muito, ou pouco.

* * *

M.M.S era uma pessoa austera, centrada, responsável, rígida, severa e todos os outros possíveis adjetivos para alguém muito compenetrado e muito rigoroso, daqueles que aprenderam que, para vencer na vida, é necessário ter, mais do que tudo, foco. Talvez tal aprendizado tenha sido reflexo de seus anos de ensino no Santuário do Caraça, quando estudava para ser padre. Talvez tenha sido, pelo contrário, a fagulha de personalidade que o fez desistir de seus estudos religiosos e seguir a

335 Assim como fazem as autoras da desmemória, que, como nos conta Castello Branco, transitam entre memória e ficção. (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 142).

336 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 101.

337 CASTELLO BRANCO, 1994, p. 157.

vida fora do monastério. Seja qual for a razão, a seriedade tomou seu ser nos anos por vir.

Não achei muitos registros sobre sua vida. Sei que após a saída derradeira da escola para padres, casou-se com minha avó e teve cinco filhos, dos quais meu pai, que levou seu nome, era o primogênito. Durante toda minha infância, se eu perguntasse sobre meu avô a qualquer um dos meus tios, a resposta sempre era vaga, lacunar. Não me lembro de ter consciência – ou até mesmo coragem – para ter feito qualquer pergunta diretamente à minha avó, mas pelos relatos esgarçados que conseguia de meus tios e de meu pai, a resposta era sempre uma não-resposta, insatisfatória para uma criança curiosa e que não entende ainda a dor da perda. Cheias de lágrimas, com um aperto no peito e um nó na garganta, as palavras que saíam das bocas de meus familiares quando eu questionava sobre essa história pareciam sempre se conformar ao redor de um grande ponto de interrogação. Nunca consegui preencher essa lacuna.

Explico: meu avô desapareceu. Sumiu. Dissipou-se. Logo antes do meu irmão nascer – poucos meses, inclusive – a família ficou sabendo do seu sumiço. Meu avô, que estava mais do que entusiasmado com a chegada do primeiro neto, havia, inclusive, convidado minha mãe e meu pai a partirem para Portugal, rumo a uma última viagem antes do bebê nascer, como forma de comemoração. Minha mãe, sem entender – e temerosa com as longas horas de viagem de avião – que ainda não era lá essas coisas na época – disse não. Foi aí, na estação de trem que levaria minha mãe e meu pai de volta para o Rio de Janeiro, que, em outubro ou novembro de 1982, meus pais viram meu avô pela última vez.

Depois disso, pouco sei acerca do que aconteceu com ele. Na realidade, não tenho tantas fontes hoje em dia – tendo meu pai, minha avó e dois de meus tios falecido. Sobraram apenas dois filhos que poderiam me contar sobre o que aconteceu. Mas com um eu não tenho mais contato e outro ainda repete o mesmo padrão sintomático da não-resposta que vivi minha infância inteira. Devo dizer que cheguei a procurá-lo, tentando

de alguma forma angariar mais informações, documentos, fotos, qualquer coisa que me levasse a entender um pouco melhor a história do meu avô. Mas percebi que, se essa história-quase-fábula foi motivo de indagações durante boa parte de minha infância e adolescência, ela nunca o deixaria de ser. Ninguém sabia o que havia acontecido.

Meu avô era um homem de negócios, de negócios de minérios, de ouro, de esmeralda, de diamante, de pedras preciosas. Ninguém sabe de onde surgiu sua predileção pelas pedras, mas seu faro pelas terras que apresentavam potencial de exploração parecia bem apurado. Tanto que, em poucos anos, ele conseguiu alvará de pesquisa de minerais em terras próximas a várias cidades mineiras, mas também fora do estado, em locais como Pará, Bahia, Goiás e Rondônia. Este sendo, inclusive, o estado no qual ele foi visto pela última vez.

Dizem que ele estava de viagem em Porto Velho, capital da Rondônia, verificando o chamado de um de seus “funcionários” (não sei se poderíamos chamá-lo desta forma, talvez na época o meu avô se referisse a ele como um de seus homens?) a existência de ouro, muito ouro, em uma de suas terras, quando foi assassinado. Dizem que... Afinal, nunca houve prova alguma que validasse essa hipótese. Mas, de fato, meu avô foi para Rondônia, e de lá nunca mais voltou.

Outras teorias falam que, quando ele chegou para averiguar os achados, ele foi assassinado por seus próprios homens e jogado no Rio Madeira. Há também aqueles que afirmam que ele saiu do hotel para checar uma de suas balsas – responsáveis pelo transporte dos minerais encontrados nas terras do Norte para exportação –, e foi encurralado por seus capangas e, da mesma maneira, jogado no rio. A verdade é que ele saiu do hotel, seja pelo que for, e nunca mais voltou.

Na sua casa, em Belo Horizonte, não havia nenhuma dúvida sobre seus planos de viagem, todos sabiam que ele estava indo a negócios e estavam felizes com o sucesso financeiro da empresa que ele acabara de fundar: *M.M.S Minerações LTDA*. Para trás, ficaram algumas de suas roupas, sapatos, suas queridas partituras de piano e um álbum de

fotografia antigo. Este, com a capa de madeira ostentando os escritos “Minha Família”, estava, no entanto, vazio.

O que restou de sua permanência em Rondônia foi enviado de volta para a família: a mala – devidamente trancada como qualquer pessoa deixaria, com seus pertences mais valiosos, no quarto de hotel para mais tarde voltar – que preferi não abrir; uma pequena maleta de viagem, com itens de higiene necessários à estadia fora de casa; sua carteira do plano de saúde; algum dinheiro, e algumas pedras – ele sempre andava com pedras, seja para vender, seja para atrair um novo investidor, seja para contar vantagem dos minerais que andava descobrindo. Mas, as pedras que foram encontradas no quarto do hotel não passavam de piritas, ou aquilo que os mais entendidos chamam de “ouro-de-tolo”.

Eu ainda acho que ele andava com elas para se sentir mais próximo do chão.



• Fig. 44 a 46 - Detalhes da obra *murillo* (2016).





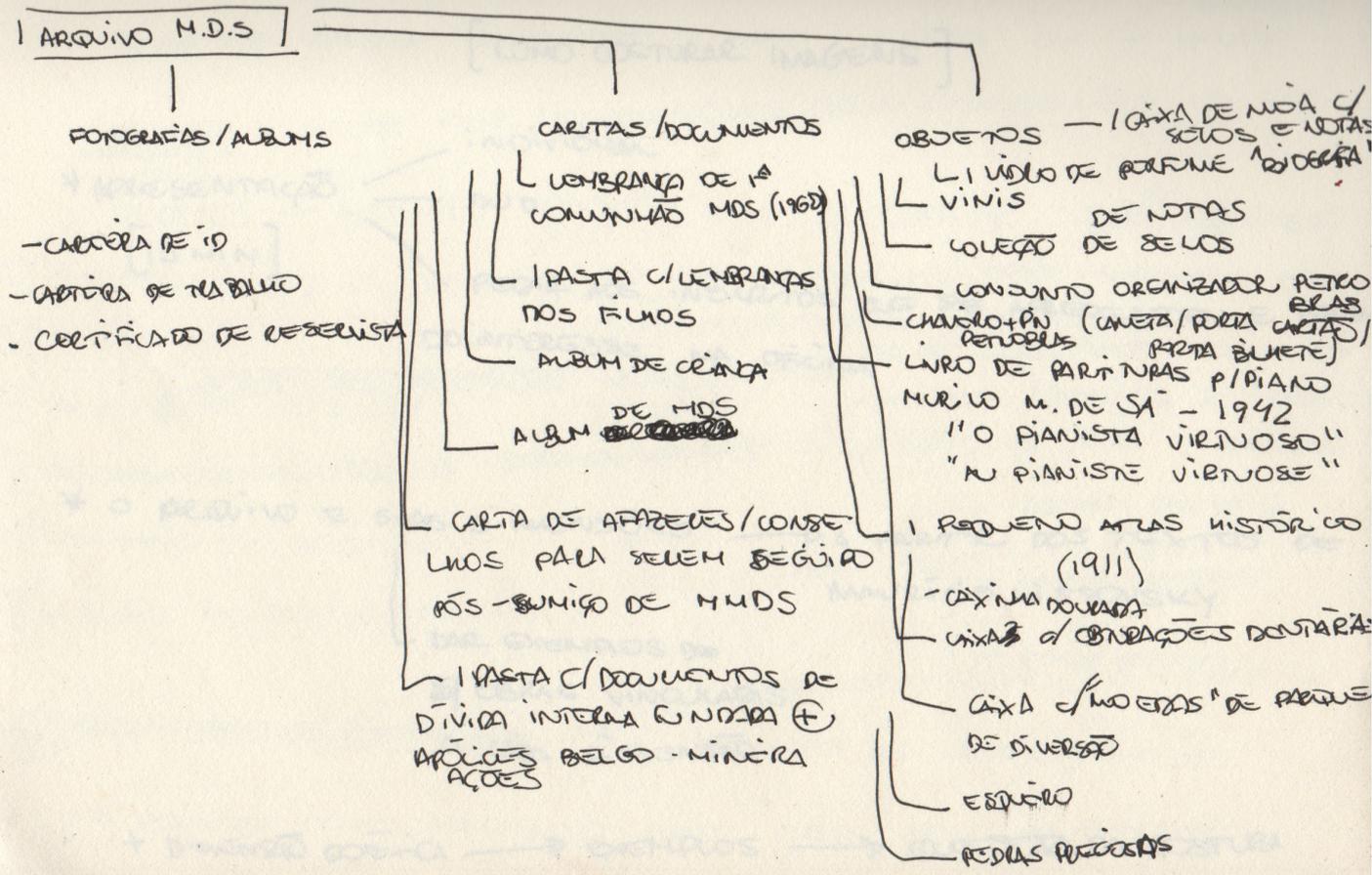
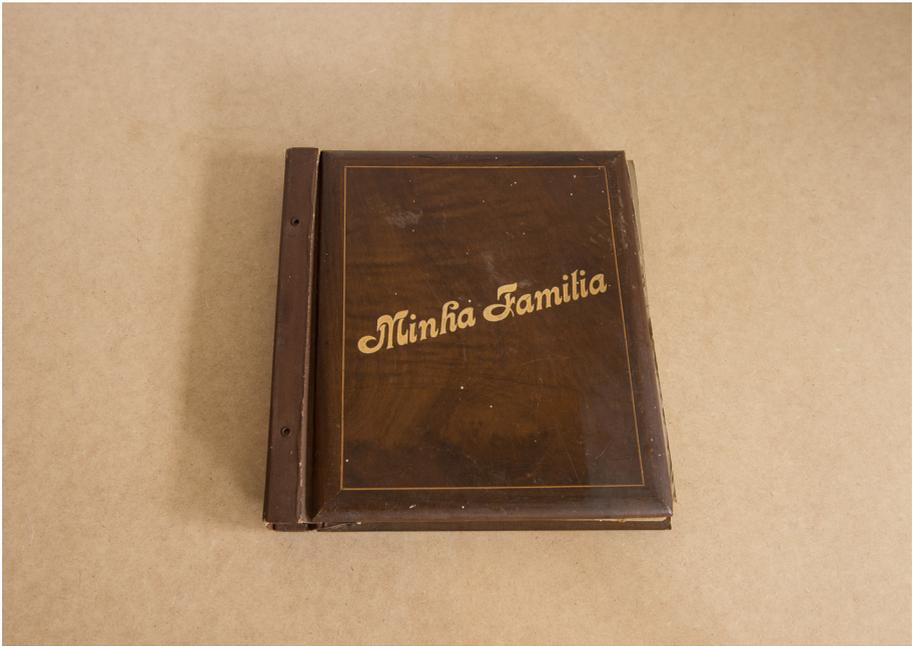


Fig. 47 - Anotações. Pequeno inventário do que foi encontrado no arquivo. Jan/2014.



• Fig. 48 a 50 - Álbum de fotografias. Arquivo pessoal. 2016.





• Fig. 51 - Álbum de fotografias de criança. Arquivo pessoal. 2016.

• Fig. 52 - Detalhes da obra *a_part*: pedaços de um coração quebrado (2014).





• Fig. 53 - Apagamentos. 24 de outubro de 2015. Arquivo pessoal.

BELO HORIZONTE , 24 de outubro 2015

hoje você faria 63 anos.

começo a apagar sua face de
fotografias antigas; assim como
o tempo a apagou de minha memória.

não consigo imaginar-te
com esta idade.

não consigo imaginar-te.



Fig. 55 e 56 - Fernanda Grigolin. Retratos da Garoupa. Reprodução do livro da artista.

09 de novembro

Hoje enterrei minha filha recém-nascida. O caixão tão pequeno parecia de brinquedo. No mesmo corredor, velavam o Denner Pamplona. Dada a importância do morto, havia muitos fãs e curiosos.

Tento abraçar a família, mostrar-me conformado. Na verdade quero me afastar dos apertos de mãos e dos pêsames, eles não me confortam em nada. Um óbvio ritual.

12 dezembro

Edna e eu vamos passar o Natal e o ano novo com a minha mãe e irmãs. Depois disso vou para Curitiba ver se consigo abrir algum negócio por lá. São Paulo nos traz más lembranças e talvez morar em Curitiba seja a solução.

O meu irmão Flávio vive no Paraná e me disse que há muitas oportunidades. A cidade está crescendo e não tem mundaréu de gente como São Paulo.

24 de dezembro

São poucas as brincadeiras de criança presentes na minha memória. Apenas na época em que morávamos no sítio em Congonhas, eu e Zenaid fazíamos arte. Um dia colocamos asa em uma bicicleta, queríamos voar.



• Fig.57 - Detalhes da obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).



• Fig.58 - Detalhes da obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).



• Fig.59 - Detalhes da obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).



• Fig.61 - Detalhes da obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).



• Fig.60 - Detalhes da obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).

CAP IV - AFECTOS LACUNARES

IV.i – uma proposta para o futuro

Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, meu projeto original previa uma exposição de arte. Mal sabia eu – e tenho, aqui, a agradecer mais uma vez à minha orientadora, Prof^a. Daisy Turrer –, que os dois anos de pesquisa pareciam passar ainda mais rápidos do que outros anos quaisquer e, querer lidar com a burocracia da montagem de uma exposição enquanto se faz uma boa leitura do referencial teórico e dedicar-se à prática artística é praticamente impossível.

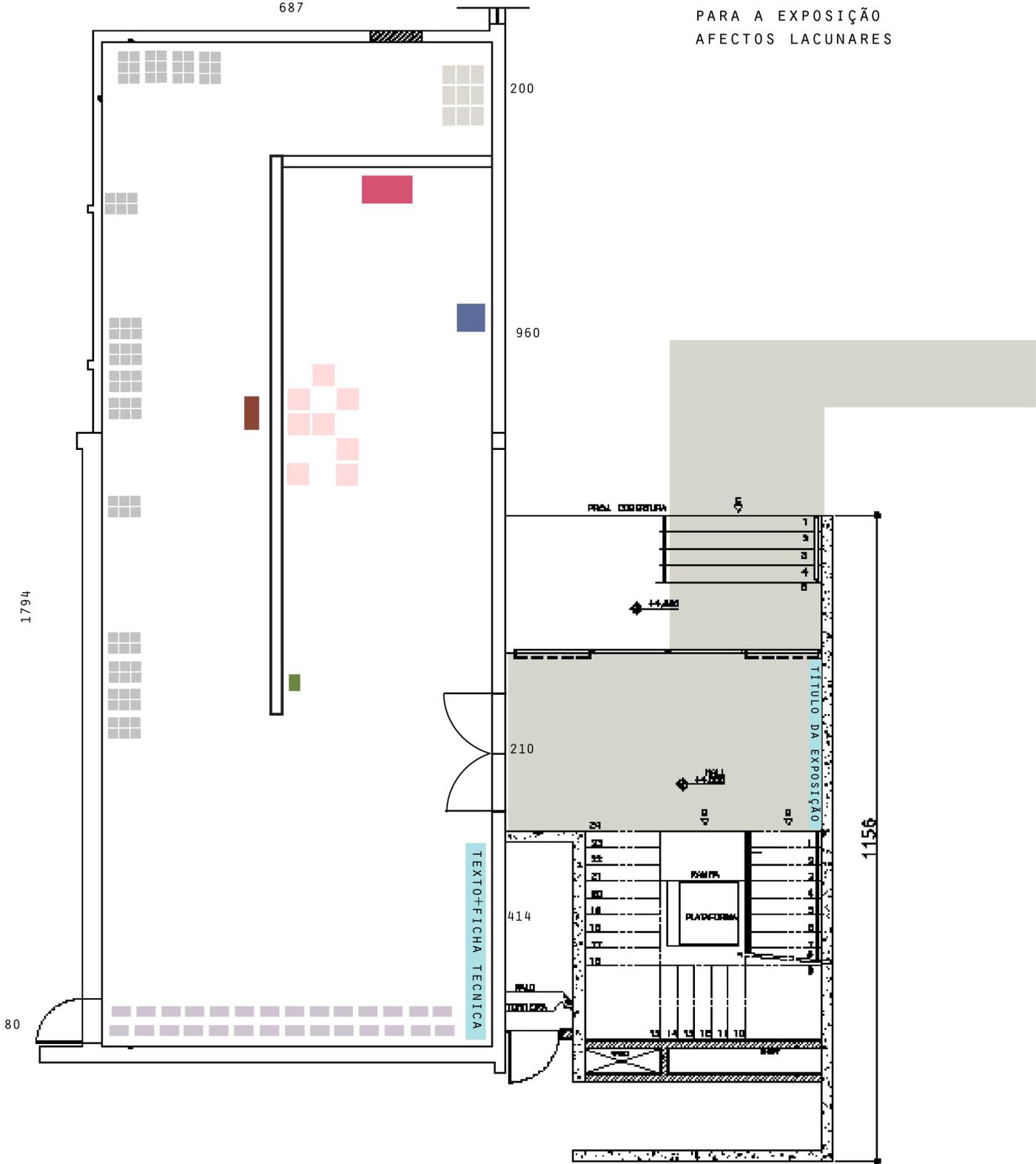
Por isso, propus para mim mesma – e para a banca em minha qualificação – que fosse feito um livro de artista, ao invés da exposição. Não que um fosse, necessariamente, o substituto de outro – afinal, uma exposição é passível de abrigar um livro de artista. Mas, que essa decisão fosse uma forma lúcida de lidar com as questões de tempo e recursos – financeiros, políticos e sociais – de uma artista em meio ao processo do Mestrado. No entanto, durante a conversa que se deu durante o exame de qualificação, um membro da banca, a Prof.^a Mabe Bethônico, sugeriu-me uma possibilidade que ainda não havia cruzado minha mente: a de fazer uma expografia para tal exposição, ainda que esta não fosse realizada no período da pesquisa na EBA.

Encontrei nessa sugestão uma saída para diversas questões que foram se apresentando durante o processo da pesquisa: as questões burocráticas de encontrar um local para realização desta mostra de processo; a dependência do artista contemporâneo da aprovação em editais; a dificuldade de se angariar fundos para realização de uma obra e/ou exposição quando se é um artista desconhecido; a improbabilidade de ser aceito em editais para se fazer uma exposição individual se nunca se fez uma antes etc. A sugestão de Bethônico veio também de encontro a uma prática a qual venho me dedicando profissionalmente nos últimos anos: a da realização de projetos expográficos de exposições e mostras de arte.

Se eu fosse uma aluna da Restauração e Conservação de Bens Culturais Móveis, talvez a proposta museográfica não soaria tão incomum aos meus ouvidos como soou quando Bethônico apresentou-me esta possibilidade. De qualquer modo, sendo uma artista plástica, a ideia de apresentar minhas investigações práticas através do desenho de uma expografia parecia adequar-se, também, a uma tendência que vem se desenvolvendo em meu processo artístico, que é a de extrapolar o plano bidimensional da imagem impressa e voltar-me a esta como objeto tridimensional. Portanto, vejo que tenho criado obras mais próximas de instalações e, quem sabe, esculturas, do que da imagem fotográfica propriamente dita.

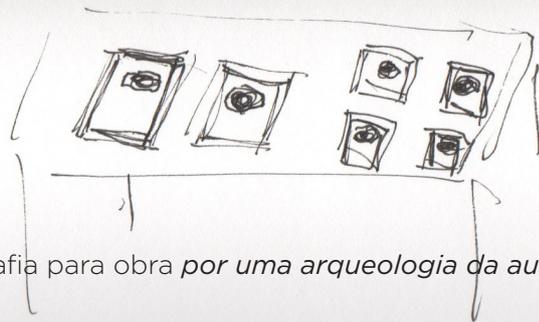
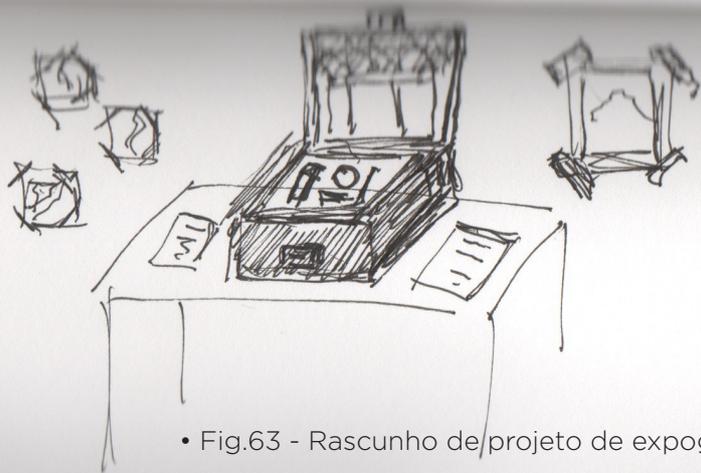
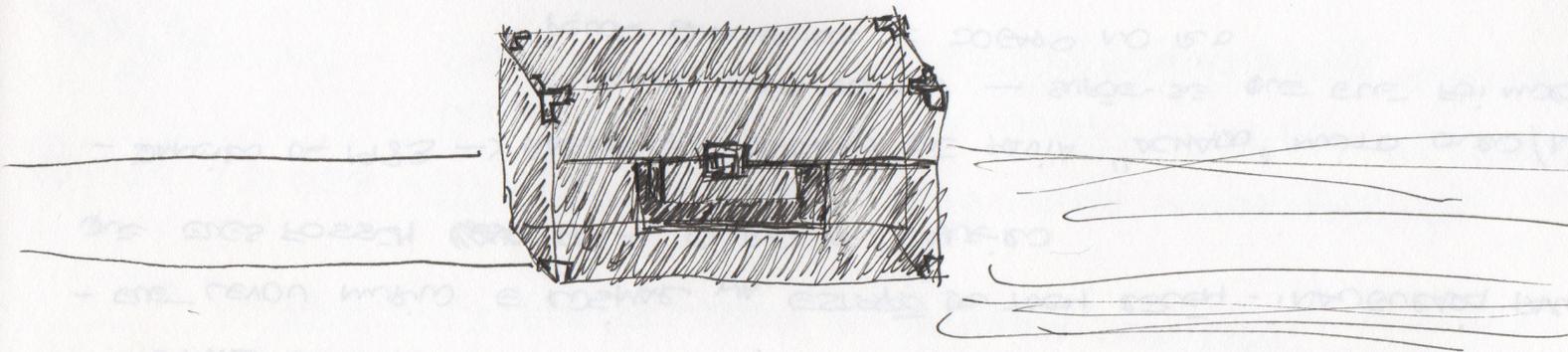
Assim sendo, depois de tantos meses lendo e me dedicando a esta pesquisa, encontrei no desenho para conformação de uma exposição futura, a melhor solução para agrupar meus pensamentos acerca da noção de arquivo, do arquivo de meu pai e dos trabalhos que surgiram a partir dele. Apresento agora, portanto, esse primeiro esboço das obras que eu mostraria hoje, se fosse possível, em uma primeira exposição individual. Ressalto que, ainda que um dos objetivos iniciais do projeto desta dissertação não tenha se concretizado em um espaço físico, tenho certeza de que ele foi bem elaborado no campo do imaginário. E mais, ao escolher um espaço físico existente na cidade de Belo Horizonte – a galeria de exposições temporárias do Museu Mineiro –, pretendi tornar o projeto mais plausível, mais próximo de uma execução real, ao adequá-lo a um local que poderia, quem sabe, abrigá-lo em um futuro por vir.

PROPOSTA EXPOGRÁFICA
 PARA A EXPOSIÇÃO
 AFECTOS LACUNARES



LEGENDA

	PLOTTER DE RECORTE		A_PART: PEDAÇOS DE UM CORAÇÃO PARTIDO		MURILLO		PENELÓPIA		DO DESERTO EM QUE TE PERDI
	CANNED MEMORIES		POR UMA ARQUEOLOGIA DA AUSÊNCIA		MARE MAGNUM MARE NOSTRUM		BIOGRAFIA		



• Fig.63 - Rascunho de projeto de expografia para obra *por uma arqueologia da ausência* (2017).

- - - - -

POR UMA ARQUEOLOGIA DA AUSÊNCIA (2015-2017)

instalação;

objetos de dimensões variadas (fotografias, documentos, pedras, lupas, malas, dinheiro, mapas, compasso, lapiseira, isqueiro etc.).

dimensões variadas (3 módulos de 180x40x80cm, 2 módulos de 50x60x60cm;)

- - - - -



• Fig.64 -*por uma arqueologia da ausência*. Módulo I. 2017.



• Fig.65 - *por uma arqueologia da ausência*. Módulo II. 2017.



• Fig.66 - *por uma arqueologia da ausência*. Módulo III. 2017.



• Fig.67 -*por uma arqueologia da ausência*. Módulo IV. 2017.



• Fig.68 - *por uma arqueologia da ausência*. Módulo V. 2017.

- - - - -

PENELOPEIA (2016-em processo)

instalação;

cartas, envelopes, imagens de arquivo, linhas de crochê.

dimensões variadas.

- - - - -



• Fig.69 - Detalhes da obra *Penelopéia* (2016).



• Fig.70 - Detalhes da obra *Penelopéia* (2016).

- - - - -

A_PART: PEDAÇOS DE UM CORAÇÃO QUEBRADO (2014)

álbum de fotografias , 33x35,5cm

escrivadinha 90x50cm; cadeira ou poltrona

- - - - -



• Fig. 71 a 73 - Registros da obra *a_part: pedaços de um coração quebrado* (2014)





CANNED MEMORIES (2014)

instalação;

vidros de conserva, imagens de arquivo, solvente, prateleiras de madeira;

dimensões variadas.



• Fig. 74 e 75 - Registros da obra *canned memories* (2014).

- - - - -

MURILLO (2016)

(LAT. Múrus)

1. pequeno muro;

2. diminutivo de parede ou muralha;

3. estudiosos da onomástica acreditam que inicialmente era utilizado como alcunha, mas assumiu mais tarde a posição de nome de batismo.

163 livros, 16 revistas, 14 periódicos e 3 dicionários; 1 fotografia de arquivo.

dimensão total: 110x63x34cm (LxAxP)

- - - - -



• Fig.76 - Registro da obra *murillo* (2016).

- - - - -

DO DESERTO EM QUE TE PERDI (2016)

políptico com 18 fotografias analógicas ampliadas em 10x15cm por processo de revelação p&b a partir de um filme de slide colorido vencido e mofado.

dimensão total: 85x60cm

- - - - -



• Fig. 77 e 78 - Registro da obra *Do deserto em que te perdi* (2016)



- - - - -

MARE MAGNUM | MARE NOSTRUM (2015)

fotografias de arquivo de dimensões variadas, dimensão total: 50x50cm

- - - - -



• Fig. 79 - Registro da obra *Mare Magnum|Mare Nostrum* (2015)

- - - - -

BIOGRAFIA (2017)

vidro de perfume, 11x9x3cm

prateleira de madeira 20x30cm

- - - - -



• Fig. 80 - Registro de obra *Biografia* (2017).

EPÍLOGO - OU A LACUNA COMO AFETO

O estudo, de fato, é em si mesmo interminável. Quem conheça as longas horas de vagabundagem entre os livros, quando qualquer fragmento, qualquer código, qualquer inicial promete abrir uma via nova, logo abandonada em favor de uma nova descoberta, ou quem quer que tenha conhecido a impressão ilusória e labiríntica daquela 'lei da boa vizinhança' a que Warburg submeteu a organização da sua biblioteca, sabe bem que o estudo não só não pode ter fim, como também o não quer ter.

Giorgio Agamben

Falta apenas um mês para que eu encerre, por ora, a pesquisa que aqui estou apresentando nesta dissertação. Quando digo “por ora”, o faço pois entendo que esta pesquisa se dá no âmbito do Mestrado, mas não se limita a ele. Ela começou antes mesmo de eu colocar em palavras o que gostaria de pesquisar, no projeto de pesquisa. E ela ainda não acabou, de fato. Afinal, ela é mais estudo do que pesquisa, se nos voltarmos à “ideia de estudo” de Agamben: interminável. Não só Agamben, mas também Blanchot acredita que “o escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeça-lo-á ou destruí-lo-á num outro.”³³⁸

Ao propor uma exposição futura como possível porvir desta pesquisa, acredito que possa ter sido guiada por um método mais próximo daquele que tentei rascunhar no início desta dissertação. Quando me atentei à importância de compreender prática e teoria como inseparáveis, investimentos sem dicotomia, previa a necessidade de analisar minhas investidas na investigação teórica do mesmo modo em que ponderava acerca de como lidava com o arquivo em sua dimensão plástica. Afinal, como nos atenta Farge no início de seu livro: “Ler o arquivo é uma coisa; encontrar o meio de retê-lo é outra.”³³⁹ E, de fato, foram várias as incursões, várias as noites de manuseio do arquivo, vários os dias em que me deparava com o que já havia visto e, ainda assim, parecia estar vendo

338 BLANCHOT, 1987, p. 11.

339 FARGE, 2009, p. 22.

pela primeira vez. Talvez, entender esta abertura seja exatamente o que é necessário ao artista quando busca um método para seu trabalho. Tomo aqui a liberdade, inclusive, de citar minha própria orientadora – e talvez isso apareça a ela como surpresa, uma vez que não foi sua a indicação de leitura que me levou à sua citação: “Falar de método no campo da arte é falar do rigor de lidar com a liberdade da forma, o que pressupõe incorporar as dúvidas, os erros, a considerar no objeto a precariedade e a insuficiência que o constitui.”³⁴⁰

Ao olhar para trás, tenho a sensação de que passei esses dois últimos anos recomeçando, destruindo e recomeçando a pesquisa que lhes apresento aqui. Foram dois anos tentando fugir da conexão afetuosa que seria – a meu ver – a primeira resposta aos ímpetos que poderiam surgir com o manejo dos arquivos do meu pai. Foram diversas as vezes em que tentei explicar – para mim e para outros – que minha pesquisa estava ligada ao arquivo, mas não necessariamente era sobre o arquivo que a ela deu vida. Das conversas com colegas; da tentativa errante de explicar aos parentes o que eu estava fazendo no Mestrado; da dificuldade de deixar claro o que era um arquivo e o que eu pretendia ao me debruçar sobre o que fôra deixado por meu pai, até às apresentações em mesas redondas e na banca de qualificação, sinto que sempre que comecei a explicar a pesquisa já temia o que poderia ser dito ou pensado sobre o ato de me voltar aos arquivos de uma pessoa desconhecida para o mundo, mas – supostamente – excessivamente familiar para mim. Pensava que seria mais legítimo – seja lá qual for o parâmetro para se estabelecer essa legitimidade acadêmica – estudar arquivos com um cunho político, ou artistas que articulavam arte, história, política e crítica social aos arquivos que compunham suas obras. Talvez seria, mas este não era o meu desejo.

Lembro-me de quando estava escrevendo o texto sobre os arquivos de C.P. e, ao anexá-lo ao primeiro capítulo, pensava que ele parecia deslocado da minha dissertação, já que desde o início eu deixava

340 TURRER, Daisy. Fantasia e Rigor. In: BRANDÃO, C. A. L. (org.). A República dos saberes: arte, ciência, universidade e outras fronteiras. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 150.

claro que esta pesquisa estava conectada aos materiais deixados por meu pai e não por outra pessoa qualquer. Mas hoje vejo que lidar com os documentos, os objetos, as fotografias e o imaginário relativo a C.P. foi de enorme valia para compreender o que me pungia ao tratar da temática do arquivo. Ficou claro que, mais do que estar sendo guiada pelo fio do afeto, pela conexão emotiva da afeição, que – inevitavelmente – percorria meu corpo quando deparava-me com imagens de arquivo e bens familiares arquivados, era, de fato, a ausência, o vazio, a lacuna, a *impossibilia* de restituir a história desta pessoa, desta parcela da minha família, que me atraía, que me pungia.

Eu poderia chegar ao final desta pesquisa dizendo que os arquivos do meu pai não passam de uma construção ficcional, assim como poderia dizer que nada neles foi inventado. Poderia argumentar que as imagens enlatadas em *canned memories* foram, na realidade, digitalizadas antes de serem destruídas; poderia dizer que os livros usados em *murillo* são na verdade livros encontrados em sebos de Belo Horizonte; ou poderia confessar que a narrativa de *por uma arqueologia da ausência* é mera fabulação, pura ficção, criada a partir de um dado histórico acerca da mineração no Brasil na década de 1980. Mas seria esta, de fato, a questão? Não seriam exatamente as lacunas que o arquivo me deu a ver, que me olharam, me visaram e me concerniram, a real razão dos afetos criados por estas obras? Por isso, inclusive, o segundo título deste epílogo: a lacuna como afeto. Deixar-se afetar pela lacuna, eis como o *impulso anarquivístico* se configura.

Lembro-me do conto de Georges Perec, *A viagem de inverno*, que nos apresenta um pequeno livro de mesmo título encontrado pelo personagem, Vincent Degraël, em uma biblioteca ao acaso. O livro, como aponta Perec,

era uma espécie de relato escrito em primeira pessoa e situado num país semi-imaginário cujos céus carregados, florestas sombrias, sinuosas colinas e canais cortados por eclusas esverdeadas evocavam com insistência insidiosa as paisagens de Flandres ou das Ardenas.³⁴¹

341 PEREC, 2005, p. 75.

O que seria para Perec esse tal de semi-imaginário? Seria ele um país baseado em fatos reais, ou total obra da fabulação, mas com traços geológicos de um lugar real, como, aparentemente parecer ser o caso, a Bélgica? Isso seria decisivo o suficiente para fazer com que o personagem se investisse na leitura daquele livro? Ou ainda, saber ou não se o local no qual se passava a primeira parte do livro era de fato um ponto geográfico real no Planeta Terra faria alguma diferença? Acredito que não.

Seguindo sua leitura independente do espaço no qual se passava a história, Degräel, no entanto, deparou-se com descobertas mais complexas do que o lugar semi-imaginário. A segunda parte do livro, fascinou-lhe de tal maneira que o jovem professor sentiu-se aturdido e começou a duvidar de sua própria memória:

era como se as frases que tinha diante dos olhos se tornassem de chofre familiares, fazendo-o irresistivelmente lembrar alguma coisa, como se à leitura de cada uma delas se impusesse, ou antes superpusesse, a lembrança ao mesmo tempo precisa e frouxa de uma frase quase idêntica que ele já lera em algum lugar; (...) aquelas palavras ora límpidas ora herméticas, obscenas ou calorosas, fascinantes, labirínticas, oscilando sem parar, como a agulha desvairada de uma bússola, entre uma violência alucinada e uma serenidade fabulosa, desenhassem uma configuração confusa.³⁴²

Ali, Degraël jurava estar diante de citações de autores franceses famosos, mas, sob a insígnia do texto de outrem. A princípio, confuso, ele não acreditava que aquelas fossem de fato as frases de outros autores, pensando, inclusive, que já teria lido o tal livro em outra situação e, por acaso, somente não se lembrava de tê-lo feito. Depois, passou a justificar-se através da sensação de *déjà vu* – quando algo em nosso entorno faz ativar algo em nossa memória e, assim, temos a sensação de já termos passado por aquela situação antes. Mas, por fim, Degraël teve que lidar com a certeza de que aquelas eram, de fato, frases proferidas por outras pessoas que não Hugo Vernier – o suposto autor de *A viagem de inverno* – e que aquele era, de fato, “um mosaico em que quase todas as peças

342 PEREC, 2005, p. 77.

eram obra de outrem.”³⁴³

A surpresa se intensificou quando, certo de que a obra estava, de fato, tomada por “empréstimos” de outras obras, o leitor deu-se conta de que a data impressa na capa do livro era anterior a qualquer um dos originais dos quais teriam saído aquelas citações; “a menos, evidentemente, que a data de impressão que figurava na obra estivesse errada.”³⁴⁴

No entanto, Degraël recusava-se a aceitar essa hipótese frente à brilhante descoberta que viria a ser uma reviravolta na literatura: a existência de uma “antologia premonitória”³⁴⁵. Após escrutinar a obra por mais de um dia, contando inclusive com a ajuda de seu amigo, o leitor chegou a mais de trezentos e cinquenta fragmentos que teriam sido apropriados posteriormente por cerca de trinta autores, dos mais conhecidos aos mais marginais. Anotadas as referências, Degraël visava lançar-se a uma pesquisa ainda mais profunda, mas foi impedido pelo acaso de ser convocado a servir na Segunda Guerra. Contudo, nas andanças servindo ao exército, Degraël conseguiu confirmar a data de impressão do livro ao visitar o British Museum e consultar o Catálogo geral de livros franceses e a Bibliografia da França, eliminando a hipótese que assombrava-o como uma mentira brilhante.

Passou, então, a dedicar-se durante todo seu tempo livre à pesquisa da feitura e das referências que figuravam em *Viagem de inverno*. Leituras de correspondências e diários dos escritores que ele havia identificado como devedores da obra de Hugo Vernier, haviam lhe dado dados suficientes para acreditar que Vernier fôra um escritor ilustre, sim, e reconhecido entre seus colegas do fim do século XIX. Porém, por mais que acreditasse que suas pesquisas davam a ver a importância de Vernier para a história literária francesa, menos dados verificáveis, menos documentos comprobatórios Degraël encontrava. Como nos conta Péric, Degraël não conseguia “fornecer provas tangíveis a respeito: pois nunca

343 PEREC, 2005, p. 78.

344 Ibidem, p. 79.

345 Ibid., p. 79.

mais conseguiu pôr a mão num exemplar de *A viagem de inverno*.³⁴⁶

Uma série de infortúnios ocorreu de tamanha grandeza que Degraël “logo se persuadiu de que os quinhentos exemplares da edição tinham sido voluntariamente destruídos por aqueles mesmos que se haviam inspirados neles.”³⁴⁷ Tendo ele, então, nenhum arquivo para comprovar suas descobertas e a grandiosa hipótese que as seguia, Degraël passou o resto de sua vida tentando angariar provas concretas de que Hugo e o livro haviam, inegavelmente, existido.

Afinal, como nos lembra Farge,

Evidentemente, pode-se considerar a possibilidade de trabalhar o arquivo em suas informações palpáveis e seguras, o que é mais comum. [...] Contudo, essa maneira de ler os documentos pela confiabilidade de informações palpáveis destitui de sentido tudo o que não é devidamente ‘verdadeiro’, verificável, e que no entanto foi notificado.³⁴⁸

Agora, diga-me, você, leitor, se Degraël estivesse aqui lhe contando ele próprio essa história; falando das menções à Hugo Vernier encontradas por ele; lhe mostrando as anotações feitas em seu caderno; as citações encontradas, os empréstimos literários, as referências posteriores ao dito livro, mas sem lhe apresentar o fatídico exemplar...Você se afetaria por essa história, ou a refutaria por suas lacunas?

* * *

E agora? Para onde ir neste deserto infinitamente vago e extenso, conformado pelas imagens de arquivo, após tê-lo atravessado da maneira que aqui nos propusemos a tal? Partir para pesquisas mais profundas sobre a memória? Sobre o esquecimento? Ou, quiçá, sobre o afeto? Isso somente o tempo dirá, com a certeza de que este não é o fim, não é o fechar da porta por sobre o limiar no qual se encontra este arquivo, entre real e imaginário, entre afeto e afecção.

Talvez, como belamente respondido por Barthes, ao fim de seu

346 PEREC, 2005, p. 81.

347 Ibidem, p. 82.

348 FARGE, 2009, p. 33.

livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, devamos nos postar abertos ao fluxo da escrita, que nunca cessa, nunca cessará:

E depois?

- Que escrever, agora? Poderia o senhor escrever ainda mais alguma coisa?

- A gente escreve com seu próprio desejo, e não se acaba nunca de desejar.³⁴⁹

Que venham, portanto, novos desejos de arquivo, novos desejos de afetos e, sempre, novos desejos de estudos.

349 BARTHES, 2003, p. 215.



Fig. 81 - Registro de processo: mesa de trabalho/mesa de montagem. Fev/2017.

Et après?

- Qui s'en va maintenant? Pourquoi vas-tu encore s'en va quelque chose?
- On était avec son désir, et je n'en fais pas de désirer.

Fig. 82 - Ficha escrita à mão por Roland Barthes. Fonte: *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003).

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Trad. Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho. 6ª edição. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. Ideia da prosa. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

AUSTER, Paul. A invenção da solidão. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAHIA, Dora Longo. Marcelo do Campo: 1969-1975. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. Roland Barthes / por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In: O espaço literário. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In: O espaço literário. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRUCK, Mohazir Salomão. Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real. 1ª edição. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. In: Revista do Arquivo Público Mineiro, p. 27-39, 2009.

CANTON, Kátia. Tempo e memória. In: Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASTELLO BRANCO, Lucia. A traição de Penélope. São Paulo: Annablume, 1994.

COSTA, Luiz Cláudio da. Poéticas do arquivo: dispositivos de coleção na Arte Contemporânea. In: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

COSTA, Luiz Cláudio da. O tempo, a imagem e o arquivo. In: XV Encontro da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, 2008.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. Copy, Archive, Signature: A conversation on Photography. Translated by Jeff Fort. Stanford, California: Stanford University Press, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem-arquivo ou imagem-aparência. In: Imagens apesar de tudo. Tradução V. Brito e J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, p. 119-154, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. In: ALEA. Rio de Janeiro: vol.13, n.1. janeiro-junho, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La Imagem-malicia: Historia del arte y rompecabezas del tempo. In: Ante el Tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, p. 135-154, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOSSE, François. In: BRUCK, M. Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real. 1ª edição. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 1993.

ENWEZOR, Okwui. Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art. New York - International Center of Photography, Göttingen: Steidl, 2008.

FARGE, Arlette. O sabor do arquivo. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FORSTER, Kurt. Introducción. In: La Antigüedad em la cultura burguesa. In: El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editoria, p. 111-156, 2005.

- FOSTER, Hal. An archival impulse. October 110, p. 3-22, 2004.
- FOSTER, Hal. Archives of Modern Art. October 99, p.81-95, 2002.
- FOSTER, Hal. The archive without museum. October 77, p.97-119, 1996.
- FOSTER, Hal. The return of the real: the avant-garde at the end of the century. London: The MIT Press, 1996.
- FRANCHINI, A.S.; SEGANFREDO, C. 100 melhores histórias da mitologia, Porto Alegre: L&PM, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que é a imagem dialética. In: História e arte: imagem e memória. Campinas: Mercado das Letras, p. 21-34, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. In: Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, p. 217-249, 2014.
- GRIGOLIN, Fernanda. Retratos da Garoupa. São Paulo: Ed. do Autor. 2010.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.
- LEFORT, Claude. Posfácio. In: MEARLEAU-PONTY, M. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, p. 247-267, 2014.
- LEONARD, Zoe; DUNYE, Cheryl. The Fae Richards Archive. San Francisco: Artspace Books, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In: O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.
- LISSOVSKY, Maurício. Quatro + uma dimensão do arquivo. In: MATTAR, E. (org.) Acesso à informação e política de arquivos. Rio de Janeiro, p. 47-63, 2004.
- LISSOVSKY, Maurício. Viagem ao país das imagens: a instabilidade das fotografias e suas propriedades combinatórias. In: FURTADO, Beatriz (org.). Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... São Paulo: Hedra, 2009.
- LISSOVSKY, Maurício. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. O que é Memória Social?, Contracapa: Rio de Janeiro, 2005.
- MAH, Sergio. Projetar o passado, reviver o presente. In: Revista ZUM #3, São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, outubro de 2012.
- MAYRINK, Cláudia. Função do esquecimento na estrutura. In: A criança e o saber. Revista Letra Freudiana, nº23, Ed. Revinter. 1999. p. 99-101.
- PATO, Ana. Arte Contemporânea e Arquivo: reflexões sobre a 3ª Bienal da

Bahia. In: Revista CPC, São Paulo, n.20, p. 112-136, dez. 2015.

PEREC, Georges. A coleção particular: Georges Perec. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PIRES, Paulo Roberto. A arte de perder. In: Revista Serrote, v.6, p. 193-201, 2010.

RICŒUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. In: MACIEL, K. (org.) Brasil Experimental - arte/vida: proposições e paradoxos, Rio de Janeiro: Contra Capa, p. 97-105, 2005.

ROUILLE, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Trad. Constanca Egrejas, São Paulo: Editora Senac, 2009.

SERRA, Alice. Arte e imagem sob os olhares da Desconstrução. In: Revista CULT. São Paulo: Ed. Bregantini, n.195, ano 17, outubro, 2014.

SOUZA, Eudoro. Lonjura e outrora. In: *História e mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

SHORE, Robert. Post-Photography. Londres: Laurence King Publishing Ltd, 2014.

SPIEKER, Sven. The Big Archive: art from bureaucracy. Cambridge: The MIT Press, 2008.

TURRER, Daisy. Fantasia e Rigor. In: BRANDÃO, C. A. L. (org.). A República dos saberes: arte, ciência, universidade e outras fronteiras. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 149-153, 2008.

VASCHETTI, Lorena Guillen. Historias, memorias y silencios.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Praxis Criadora e Praxis Reiterativa. In: Filosofia da praxis. Trad. Luiz Fernando Cardoso, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1968.

WOOLF, Virginia. A arte da Biografia. In: Dispositiva - Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. Trad. Norida Teotônio de Castro. Nº2. 2012.

REFÊNCIAS DO MEIO ELETRÔNICO

ADAMI, Elisa; FERRINI, Alessandra. MNEMOSCAPE, 2014, s/p. Disponível em: <www.mnemoscape.org>. Acesso em 7 de janeiro de 2017.

BACHER, Bernd and Hilla. Water Towers. Disponível em: <<https://paddle8.com/work/bernd-hilla-becher/27519-wasserturne-water-towers>>. Acesso em 9 de janeiro de 2016.

BARCELONA, Universidad de. El impulso anarquístico e el arte contemporáneo. Disponível em: <<http://www.danielandujar.org/2012/10/17/el-impulso-anarquistico-en-el-arte-contemporaneo/>>. Acesso em 7 de janeiro de 2017.

CALLE, Sophie. Last Seen. Disponível em: <http://www.gardnermuseum.org/contemporary_art/exhibitions/past_exhibitions/sophie_calle_last_seen>. Acesso em 8 de janeiro de 2016.

DAVIES, Lucy. Cristina De Middel: The Afronauts. In: The Telegraph. Junho, 2014. Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/10882577/Cristina-de-Middel-The-Afronauts.html>>. Acesso em 9 de julho de 2016.

DE MIDDEL, Cristina. In: The Story Institute. Disponível em <<http://www.thestoryinstitute.com/the-afronauts/>>. Acesso em 14 de julho de 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: Revista Pós. Trad. Patrícia Carmello & Vera Casa Nova. Belo Horizonte: v.2, n.4, p. 204-219, nov. 2012a. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em 14 de agosto, 2013.

ELMES, Simon. The secrets of Andy Warhol's time capsules. September, 2014. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/magazine-29125003>>. Acesso em 4 de janeiro de 2016.

FLUSSER, Vilém. O gesto de pesquisar. Trad. Roberto Andrés. Disponível em: <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/>>. Acesso em 7 de agosto, 2013.

GILBERT, Alan. Walid Ra'ad. In: BOMB – Artists in conversation. Disponível em <<http://bombmagazine.org/article/2504/>>. Acesso em 10 de setembro de 2014.

HILLER, Susan. From the Freud Museum. Disponível em: <<https://www.freud.org.uk/exhibitions/10535/after-the-freud-museum/>>. Acesso em 18 de fevereiro de 2016.

KABAKOV, Ilya. <http://www.eyesin.com/article/art-design/art/artists/ilya-and-emilia-kabakov-visions-of-soul-mates>. Acesso em 22 de fevereiro de 2016.

KELLY, Mary. Post Partum Document. Disponível em: <http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html>. Acesso em 17 de fevereiro de 2016.

MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do mal – mal de arquivo. In: Suplemento Literário, n. 66, Belo Horizonte., p. 22-30, dez., 2000. Disponível em Revista Studium, n.11, 2003: <www.iar.studium.unicamp.br>. Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

MOMA, Museum of Modern Art. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/185?locale=en>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

MOMEN, Matin. On Kawara: Silence. Disponível em: <<https://www.sz-mag>>.

com/news/2015/02/on-kawara-silence/>. Acesso em 12 de janeiro de 2016.

MUSEUM, Freud. Disponível em <<https://www.freud.org.uk/exhibitions/10535/after-the-freud-museum>>. Acesso em 18 de fevereiro de 2016.

RA'AD, Walid. Documents from The Atlas Group Archive. Disponível em: <<http://hosting.zkm.de/ctrlspace/e/texts/43>>. Acesso em 10 de setembro, 2013.

RA'AD, Walid. The Atlas Group. Disponível em: <<http://www.theatlasgroup.com/>>. Acesso em 10 de setembro, 2013.

SMITHSON, Aline. Interview with Lorena Guillen Vaschetti: Historia, Memoria Y Silencios. In: Lens Scratch. Disponível em <<http://lenscratch.com/2012/02/interview-with-lorena-guillen-vaschetti/>>. Acesso em 10 de julho de 2016.

VASCHETTI, Lorena Guillen. Lorena Guillen Vaschetti & Norma Vaschetti. In: Ampersand Gallery. Disponível em: <<http://www.ampersandgallerypdx.com/lorena-guillen-vaschetti-norma-vaschetti/>>. Acesso em 10 de julho de 2016.

WARHOL, Andy. Time Capsules. In: The Andy Warhol Museum. Disponível em: <<http://collection.warhol.org/view/objects/asitem/items@:48052>>. Acesso em 4 de janeiro de 2016.

FILMES

AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF HAPPINESS. Direção e Produção: Jonas Mekas. USA, 2000, 4h48min, DVD.

CHUNGKING EXPRESS. Direção: Kar Wai Wong. Hong Kong: Jet Tone Productions, 1994, 1h42min, DVD.

LA JETÉE. Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1962, 28 min, DVD.

SANS SOLEIL. Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1983, 1h40min, DVD.

