

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Renata de Alencar Teixeira

**ARQUIVOS EM PERFORMANCE:
poéticas da memória na arte contemporânea**

Belo Horizonte

2017

Renata de Alencar Teixeira

**ARQUIVOS EM PERFORMANCE:
poéticas da memória na arte contemporânea**

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

Linha de Pesquisa: Poéticas Tecnológicas

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Alencar, Renata, 1977-

Arquivos em performance [manuscrito] : poéticas da memória na arte contemporânea / Renata de Alencar Teixeira. – 2017.

188 f. : il.

Orientador: Carlos Henrique Rezende Falci.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Arquivos – Teses. 2. Memória na arte – Teses. 3. Arte moderna – Séc. XX-XXI – Teses. 4. Arte e filosofia – Teses. 5. Artes – Teses. I. Falci, Carlos, 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

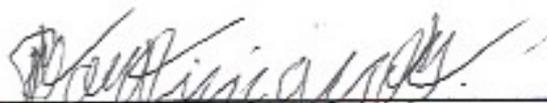
CDD 709.05

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **RENATA DE ALENCAR TEIXEIRA** Número de Registro **2013710253**.

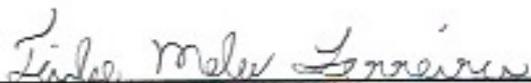
Titulo: *"Arquivos em performance: poéticas da memória na arte contemporânea"*



Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci – Orientador - EBA/UFMG



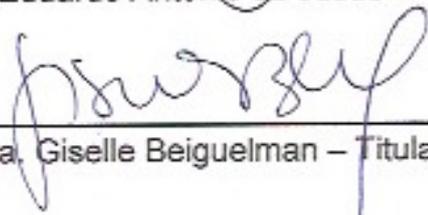
Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques – Titular – LETRAS/UFMG



Profa. Dra. Taíze Melo Ferreira – Titular – PUC/MINAS



Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus – Titular – FAFICH/UFMG



Profa. Dra. Giselle Beiguelman – Titular – USP

Belo Horizonte, 27 de julho de 2017.

Para Estela.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, meu pai (em memória), meu irmão e minha irmã: minha origem para o amor.

À minha filha Estela, nascida no meio dessas tramas constelares: pela experiência diária do *amor enorme*.

Ao Pedro, meu companheiro, pelo viver junto.

À minha família, meus amigos e minhas amigas: pelo círculo de afetos partilhado de longe ou de perto.

À tia Rita (em memória), que me ensinou a gostar de ler.

À Tailze Melo, minha grande amiga e companhia nas melhores ideias realizadas e por vir.

À Leia: pelo carinho e pela responsabilidade nos cuidados.

Ao meu orientador Carlos Falci: pela generosidade das trocas, pela riqueza da orientação, pela amizade e pela partilha deste percurso abismal.

Ao Eduardo de Jesus: pela presença amiga e pelas tantas inspirações que coleciono em mim.

Ao Reinaldo Marques: pelo estímulo das suas aulas e por se colocar na conversa.

À Giselle Beiguelman: por aceitar esse reencontro.

À Daisy Turrer, Maria Esther Maciel e Yacy-Ara Froner: pelas grandes contribuições que os debates ativados em suas disciplinas e em suas produções ofereceram para este trabalho.

Ao André Mendes e à Juliana Pontes: pela amizade e pela disponibilidade para a leitura.

Ao Wagner Santos: pelas muitas trocas, pelo enorme aprendizado e pelo livro emprestado que, oportunamente, acompanhou a atmosfera do final desta tese.

Aos alunos e ex-alunos do curso Processos criativos em palavra e imagem: pelo carinho e pela convivência nutritiva para a vida.

Ao Instituto de Educação Continuada da PUC Minas: pelos onze anos – todos festejados – como morada do Processos criativos, projeto de educação tão especial.

Ao André Orandi: pelo lindo trabalho gráfico.

Aos artistas das obras desta tese e outros tantos que vazaram dessas linhas: pelas criações que estimulam o pensar.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG: pela acolhida e suporte para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior: pelo fomento concedido a este estudo.

Obrigada!

Sempre – se penso – a ponta dos meus dedos coça. É como se uma infinita fila de formigas perfilasse entre meus dedos, com seu passo adocicado. Assim, eu tomo do lápis, enlaço-o com saudades das árvores, e as palavras surgem finas pela ponta da grafite. E vêm de muito longe as palavras. Dormem desde antigamente em mim. Elas surgem da memória. Lugar em que a verdade e a mentira travam uma longa conversa, misturando o vivido com o sonhado.

Bartolomeu Campos de Queirós

Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor as velas. O decisivo é a arte de posicioná-las.

Walter Benjamin

RESUMO

Esta tese investiga as poéticas de memória em processos artísticos contemporâneos. Um conjunto de treze obras estimula reflexões sobre as várias figuras de ativação da memória na arte. Entre elas, a figura do arquivo é destacada, nas perspectivas de Jacques Derrida e Michel Foucault. O arquivo configura um campo teórico que cria fundamentos para a compreensão de outras figuras, como: coleção, biblioteca, museu, catálogo, documentos de criação, entre outras derivações. O objeto de estudo é abordado segundo uma metodologia constelar, inspirada no programa epistemológico de Walter Benjamin.

A expressão “arquivos em performance”, que nomeia a tese, se refere aos arquivos em estado de acontecimento, que se organizam em um plano estético, inaugurando poéticas da memória. As análises nos permitiram reconhecer algumas “ocupações” da memória na cena contemporânea, em meio às quais destacamos: criar uma distância das memórias hegemônicas, produzir lembranças do esquecimento e criar um estado de demora do tempo presente.

Palavras-chave: memória, arquivos, esquecimento, arte contemporânea.

SUMMARY

This research investigates the poetics of memory in contemporary artistic processes. A set of thirteen artworks stimulates reflections on the various figures of memory activation in art. Among them, the figure of the archive is highlighted, in the perspectives of Jacques Derrida and Michel Foucault. The archive configures a theoretical area that creates foundations for the understanding of other figures, such as: collection, bibliotheca, museum, catalog, creation documents, among other derivations. The object of study is approached according to a constellar methodology, inspired by the epistemological program of Walter Benjamin.

The expression "archives in performance" refers to the archives in the state of event, which are organized in an aesthetic plane, inaugurating poetics of memory. The analyzes allowed us to recognize some of the "occupations" of memory in the contemporary scene. We stand out: a distance from hegemonic memories, produce memories of forgetfulness and create a state of delay of the present time.

Keywords: Memory, Archives, Forgetfulness, Contemporary Art

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Vista Panorâmica da Constelação	40
FIGURA 2 – Movimento Constelar nº 1	49
FIGURA 3 – Imagem componente da série <i>Cicatriz</i> (1996) de Rosângela Rennó	51
FIGURA 4 – Pequenas narrativas textuais se articulam com as fotografias na série <i>Cicatriz</i> (1996) de Rosângela Rennó	53
FIGURA 5 – Tríptico s/ título (braços com mãos) da série <i>Cicatriz</i> (1996) de Rosângela Rennó, no espaço expositivo	53
FIGURA 6 - Instalação <i>The file room</i> (1994) de Antoni Muntadas	56
FIGURA 7 - Página interna do site do projeto <i>The file room</i> (1994) de Antoni Muntadas	56
FIGURA 8 - Movimento Constelar nº 2	58
FIGURA 9 – Instalação <i>Photography in Abundance</i> de Eric Kessels (2011)	59
FIGURA 10 - Movimento Constelar nº 3	65
FIGURA 11 – Fragmento da obra <i>A última foto</i> (2006) de Rosângela Rennó	69
FIGURA 12 - <i>A última foto</i> (2006) de Rosângela Rennó	69
FIGURA 13 – Detalhe de <i>Tratado de Pintura e Paisagem</i> (2009) de Marilá Dardot	70
FIGURA 14 – <i>Tratado de Pintura e Paisagem</i> (2009) de Marilá Dardot	70
FIGURA 15 – Galeria das malas do projeto <i>Willard suitcases</i> (2011) de Jon Crispin	73
FIGURA 16 - Detalhe da maleta de Nora M. que integra o projeto <i>Willard suitcases</i> (2011) de Jon Crispin	73
FIGURA 17 – Movimento Constelar nº 4	82
FIGURA 18 – Imagem da série <i>Dream of Graffiti</i> (2013) de Shamsia Hassani	87
FIGURA 19 – Imagem da série <i>Dream of Graffiti</i> (2013) de Shamsia Hassani	87
FIGURA 20 – <i>Secret</i> de Shamsia Hassani	88
FIGURA 21 – <i>Um Carvalho</i> , de Michael Craig-Martin, 1972, por Duda Miranda, 2006	95
FIGURA 22 – <i>Exposição A Coleção Duda Miranda, 2006</i>	97
FIGURA 23 – <i>Biblioteca dos Enganos</i> (2009) de Walmor Corrêa	101

FIGURA 24 - Detalhe da obra <i>Biblioteca dos Enganos</i> (2009) de Walmor Corrêa	101
FIGURA 25 - Movimento Constelar nº 5	106
FIGURA 26 – Fachada do <i>Museu do Homem do Nordeste</i> de Jonathas de Andrade	116
FIGURA 27– Letreiro do <i>Museu do Homem do Nordeste</i> de Jonathas de Andrade	116
FIGURA 28 – Fachada do <i>Museu do Homem do Nordeste</i> de Jonathas de Andrade no MAR	117
FIGURA 29 – Letreiro do <i>Museu do Homem do Nordeste</i> de Jonathas de Andrade no MAR	117
FIGURA 30 – Seção <i>SUDENE</i> do <i>Museu do Homem do Nordeste</i> de Jonathas de Andrade	119
FIGURA 31 – Esboço e encarte do livro <i>Casa Grande & Senzala</i> , de Gilberto Freyre.	119
FIGURA 32 – <i>Batalha de Tejucupapo</i>	120
FIGURA 33 – <i>40 nego bom é 1 real</i> (2013)	122
FIGURA 34 – Detalhe da obra <i>40 nego bom é 1 real</i> (2013)	122
FIGURA 35 – <i>Suar a camisa</i>	123
FIGURA 36 – <i>Cartazes para Museu do Homem do Nordeste</i>	123
FIGURA 37 – <i>O que sobrou da 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife</i>	126
FIGURA 38 – Fragmento de <i>O que sobrou da 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife</i>	126
FIGURA 39 – Fachada do prédio de Duda Miranda, o lugar da exposição	129
FIGURA 40 - Vista da exposição <i>A de Arte – A Coleção Duda Miranda</i>	129
FIGURA 41 – Ficha técnica da exposição <i>A de Arte – A Coleção Duda Miranda</i>	132
FIGURA 42 – <i>Bibliotheca</i> (2002) de Rosângela Rennó	136
FIGURA 43 – Vitruines onde se guardam os álbuns em <i>Bibliotheca</i> (2002) de Rosângela Rennó	136
FIGURA 44 – Detalhe do mapa <i>mundi</i> que integra a obra <i>Bibliotheca</i> (2002) de Rosângela Rennó	141
FIGURA 45 - Detalhe do arquivo-fichário que integra a obra <i>Bibliotheca</i> (2002) de Rosângela Rennó	141

FIGURA 46 - Movimento Constelar nº 6	144
FIGURA 47 - Fragmento do vídeo <i>Unfinished</i> (2005) de Sophie Calle, com colaboração de Fabio Balducci	151
FIGURA 48 – <i>The folders</i> (2011) de Nedko Solakov no espaço expositivo	159
FIGURA 49 – Página de <i>The folders</i> (2011) de Nedko Solakov	162
FIGURA 50 – Página de <i>The folders</i> (2011) de Nedko Solakov	163
FIGURA 51 – Página de <i>The folders</i> (2011) de Nedko Solakov	164
FIGURA 52 – Página de <i>The folders</i> (2011) de Nedko Solakov	165
FIGURA 53 – Página de <i>The folders</i> (2011) de Nedko Solakov	166
FIGURA 54 – Página do catálogo <i>All in order, with exceptions</i> de Nedko Solakov	167

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO		13
CAPÍTULO 1 – A ARTE CONTEMPORÂNEA E O DESEJO DE MEMÓRIA: OLHAR PANORÂMICO PARA A CONSTELAÇÃO		19
1.1	Lembrar, esquecer (ou as pequenas luzes nos escuros do contemporâneo)	21
1.2	Sobre imagens e memórias: escavações	24
1.3	Notas para uma metodologia constelar	32
1.3.1	Da composição de um inventário particular	32
1.3.2	Da composição de uma constelação	35
1.3.3	Do pensar o movimento em ato	37
CAPÍTULO 2 – ARQUIVOS E COLEÇÕES COMO POÉTICAS		41
2.1	Arquivos institucionais: outras memórias soterradas	49
2.2	O arquivo sob tensão	57
2.3	A coleção particular: o círculo mágico das exceções	64
2.4	Das classificações: reinvenções e ordens deslizantes	76
CAPÍTULO 3 – CLASSIFICAR: IMAGINÁRIOS E INCLASSIFICÁVEIS (OU ORDENS DESLIZANTES PARA FORA)		80
3.1	Arquivos <i>outros</i>: sobre diferenças, imaginários e ficções...	82
3.2	A paisagem trêmula do mundo fora de mim	86
3.3	Desordens entre fatos e ficções	92

CAPÍTULO 4 –	<i>DE-MORAR: O LUGAR DO ARQUIVO NO</i>	104
	PENSAMENTO CRIATIVO.....	
4.1	O museu	107
4.2	A casa do lado de <i>fora</i>: entre moradas	127
4.3	A biblioteca	133
CAPÍTULO 5 –	OS ARQUIVOS DE CRIAÇÃO E A MEMÓRIA DOS	
	PROCESSOS: UMA POÉTICA DOS RASTROS,	142
	LAMPEJOS, <i>INSIGHTS</i> E VACILAÇÕES	
5.1	As teorias do arquivo e a crítica do processo criativo: uma	146
	aproximação pela via da memória	
5.2	O sendo e o sido	150
	CONSIDERAÇÕES FINAIS – ALGUMA DEMORA.....	175
	REFERÊNCIAS	184

I n t r o d u ç ã o

Como se articulam as poéticas de memória nos processos artísticos contemporâneos? Orientada prioritariamente por essa questão, a tese aqui apresentada objetiva investigar processos artísticos que se utilizam de figuras de ativação da memória. O que chamamos de figuras de memória são elementos que ultrapassam sua condição estritamente empírica-instrumental para configurar campos conceituais capazes de provocar singulares jogos de temporalidades entre passado, presente e futuro. Nesse sentido, a figura de memória abordada com centralidade é o arquivo, cujo campo teórico cria fundamentos aptos a nos conduzirem à compreensão de outras figuras de memória, a saber: a coleção, a biblioteca, o museu, os arquivos de criação, entre outras expansões. A expressão “arquivos em performance”, que nomeia a tese, se refere aos arquivos em estado de acontecimento, que se organizam em um plano estético, inaugurando poéticas da memória.

No âmbito metodológico, nosso objeto de estudo é configurado em uma perspectiva de conjunto, ou seja, não partimos de uma obra ou artista específicos, mas sim de um contexto de produção criativa. As discussões que se processam nesta tese são motivadas por um inventário inicial de treze obras de arte contemporâneas, de autorias diversas. Esse conjunto de obras é abordado na perspectiva de uma constelação, amparada no programa epistemológico de Walter Benjamin.

A diversidade de modos pelos quais cada obra lança questões sobre as figuras de memória em suas poéticas orientam o percurso lógico deste texto. Cada capítulo se realiza como um exercício de navegação diante da paisagem constelar estabelecida por nosso inventário de obras, exercitando um olhar arqueológico que ora gera aproximações, ora distanciamentos entre elas. A ideia é desvelar as várias performances do arquivo no cerne do pensamento criativo; diversidade esta capaz de gerar um pensamento em mosaico sobre as poéticas da memória na arte contemporânea, que rejeitam um olhar que se pretenda totalizante. Nessa perspectiva, os capítulos, ao tempo que possuem uma autonomia, também se interconectam.

O primeiro capítulo, “A arte contemporânea e o desejo de memória”, objetiva contextualizar e problematizar o objeto de estudo desta tese, anunciando os caminhos conceituais e

metodológicos que orientam a investigação. Nesse momento, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Boris Groys fundamentam a construção de um olhar indagador sobre o contexto das produções artísticas contemporâneas, o que nos permite problematizá-las no âmbito da memória e do risco de esquecimento.

No intuito de promover uma reflexão sobre o conceito de memória, recorreremos às contribuições de Paul Ricoeur e Marc Augé – este último, um importante interlocutor a anunciar as figuras do esquecimento que margeiam a atividade mnemônica. No entanto, a abordagem da memória ganha especial contorno pela via da imagem dialética de Walter Benjamin, que nos orienta a uma abordagem da criação como conhecimento e do conhecimento como criação. É importante notar que Didi-Huberman é quem nos conduz nas relações entre a arte e o pensamento benjaminiano, atuando como um “autor-atravesador” de todo o capítulo.

O capítulo um culmina na apresentação de nossa metodologia constelar. Nesse momento, apresenta-se o inventário geral das treze obras – conjunto que abordamos como uma constelação. Na condição de intercessores, tal como postula Gilles Deleuze, as obras artísticas são disparadoras das discussões dos capítulos seguintes da tese – aspecto que sinaliza a construção de vizinhanças entre elas. Nomeamos essas vizinhanças de “movimentos constelares”, ou seja, são agrupamentos de obras que tensionam determinados comportamentos dos arquivos. São tais tensionamentos que criam coordenadas conceituais para os demais capítulos.

O segundo capítulo, “Arquivos e Coleções como poéticas”, realiza uma primeira abordagem dos arquivos e das coleções, apresentando as premissas conceituais para a compreensão da teoria geral do arquivo e das singularidades que marcam o gesto de colecionar. No que diz respeito ao entendimento dos arquivos, Jacques Derrida e Michel Foucault comparecem como contribuições nucleares, tendo suas formulações teóricas estendidas para toda a pesquisa. A relevância do pensamento de Derrida sobre os arquivos se acentua nas discussões empreendidas por Brien Brothman que enaltece as desconstruções e as heterogeneidades que atravessam a prática arquivística contemporânea. Terry Cook participa do debate problematizando as reformulações que o atual contexto demanda para os arquivistas. Há ainda o comentário que Deleuze faz das proposições de Foucault anunciando o novo arquivista, um

anarquivista. Essa paisagem conceitual é configurada no contato com dois grupos de obras. Em um primeiro momento, a série *Cicatriz* (1996) de Rosângela Rennó e o projeto *The file room* (1994) de Antoni Muntadas estimulam uma discussão sobre as poéticas artísticas que reinventam outros modos de existência para arquivos institucionais, catalisando a emergência de narrativas outras, distantes das narrativas que a memória oficial cria. A obra de Muntadas abre ainda espaço para um outro eixo de debate, em que poéticas artísticas colocam em tensão os elementos constituintes do arquivo diante do fluxo vertiginoso de informações a que temos acesso diariamente nas redes digitais. Nesse segundo momento, a instalação *Photography in Abundance* de Erik Kessels ativa as discussões. Estamos aqui tratando do primeiro e do segundo movimentos constelares da tese, respectivamente.

O capítulo dois termina com a abordagem de obras artísticas cujas poéticas incorporam coleções particulares, enaltecendo a dimensão do afeto e da exceção. As obras constituintes desse terceiro movimento constelar – *A última foto* (2006) de Rosângela Rennó, *Tratado de Pintura e Paisagem* (2009) de Marilá Dardot e *Willard Suitcases* (2011) de Jon Crispin – apresentam-se como intercessores a conduzir esse exercício de pensamento. Para a discussão sobre as coleções, ganham destaque as formulações teóricas de Walter Benjamin e de Jean Baudrillard, bem como uma especial intertextualidade com Ítalo Calvino. Há que se reconhecer também, no escopo do capítulo dois, outras contribuições teóricas que, apesar de serem pontualmente trabalhadas, são igualmente importantes haja vista que foram demandadas pelo contato com as próprias obras.

No processo de capitalização da memória que a economia arquivar realiza, Derrida considera com centralidade duas ações do arquivo: classificar e *de-morar*. São esses dois atributos que conduzem os exercícios de pensamento dos dois capítulos seguintes, respectivamente. No capítulo três, “Classificar: imaginários e inclassificáveis (ou ordens deslizantes para fora)”, prioriza-se o debate sobre a atividade de classificação nas poéticas da memória. As obras que ativam essa discussão destacam o caráter arbitrário dos sistemas classificatórios e configuram ordens que enfatizam as ações do imaginário. Nessa perspectiva, as obras *Dream of Graffiti* (2013) de Shamsia Hassani, *A Coleção Duda Miranda* (2006) e *Biblioteca dos Enganos* (2009) de Walmor Corrêa criam uma memória ancorada em contramundos – produções por excelência dos espaços de ficção postos como foco de nosso quarto movimento constelar. Participam com centralidade dessa discussão os autores Alberto Manguel, Maria Esther

Maciel, Maurice Blanchot, Reinaldo Marques, Tatiana Salem Levy, além de Michel Foucault cuja presença se inscreve em todo o percurso da tese. Tais autores nos permitem discutir competências hermêutico-criativas dos artistas pela via da aproximação de distintas formulações conceituais, cujos destaques são: a “impossibilidade essencial” trazida por Blanchot; o impossível, em Foucault; a noção de fora, em Blanchot e Foucault; o inclassificável de Maciel.

O capítulo quatro, “*De-morar: o lugar do arquivo no pensamento criativo*”, é motivado por um grupo de obras que tensionam exatamente a morada do arquivo – considerada por Derrida um importante atributo de sua economia. As obras promovem uma restauração de comportamento da categoria espacial do arquivo e provocam irrupções em seus lugares de inscrição. Nesse movimento constelar, a obra *Photography in abundance* (2011) de Eric Kessels volta ao debate e, juntamente com a obra *Museu do Homem do Nordeste* (2013 e 2014) de Jonathas de Andrade, ativa a discussão sobre a performance dos museus. Hal Foster, Ulpiano Bezerra e Boris Groys nos auxiliam na contextualização do museu na cena contemporânea. A *Coleção Duda Miranda*, por sua vez, também volta a aparecer, mas agora provocando um debate sobre os trânsitos entre a casa e o museu, o que solicita a pontual presença de um outro autor nessa conversa: Gaston Bachelard e sua bela reflexão sobre a casa. Ainda no que diz respeito aos lugares do arquivo, a obra *Biblioteca dos Enganos* (2009) já trabalhada no capítulo três, e especialmente, a obra *Bibliotheca* (2002) de Rosângela Rennó reinventam seus espaços no que diz respeito às acepções geralmente atribuídas às bibliotecas de moradas universais e racionais do conhecimento. A paisagem conceitual que se delineia para esse eixo de discussão recupera Manguel e Benjamin, compondo uma parceria com as discussões anteriores sobre classificação e coleção.

O capítulo cinco, “Os arquivos de criação e a memória dos processos”, discute obras cujas poéticas se desenvolvem a partir da organização, em plano estético, de documentos de criação. Nesse momento, ganham centralidade as contribuições teóricas da crítica de processo, uma derivação do campo de estudos da crítica genética. Almuth Grésillon, Cecília de Almeida Salles e José Cirillo fundamentam a análise das obras *Unfinished* (2005) de Sophie Calle e Fabio Balducci e *The Folders* (2011) de Nedko Solakov. Vale dizer que esse tipo especial de arquivo – os arquivos de criação – refletem sobre a memória de uma criação

em processo que é posta em performance nas obras abordadas. O próprio processo torna-se, pois, conteúdo arquivável, desvelando tramas de memória que a arte produz sobre si mesma.

Ao longo da pesquisa, o exercício de um olhar arqueológico – próprio daquele que escava, tal como propõe Benjamin – oportuniza a tomada de nosso objeto de estudo em distintos ângulos e, com isso, diversas performances dos arquivos são acessadas. O contato direto com cada obra, a todo momento, nos solicita buscar novos interlocutores, nos tornando cúmplices diretos das discontinuidades e das heterogeneidades dos arquivos contemporâneos. Há, pois, uma expansão da paisagem conceitual que toma o texto por necessidade do curso de pensamento.

Ao tempo que o olhar arqueológico implica um esforço por adentrar o universo de cada obra, desvelando algumas de suas singularidades, a prática do pensamento nos orienta a promover generalizações. O movimento entre singularizar e generalizar se faz presente, portanto, em cada capítulo-módulo da tese e se encontra representado nas sínteses gráficas elaboradas para cada movimento constelar. Se, por vezes, essa trama textual provoca uma imagem labiríntica, cabe aqui ressaltarmos a presença de alguns autores que se constituem como *fios de Ariadne*, tendo função de atravessadores. Destacamos, especialmente, Benjamin, Derrida e Foucault aos quais legamos essa explícita função. Eles nos conduzem a algumas formulações sobre a memória na arte contemporânea – uma memória, como veremos, que se realiza na discontinuidade das narrativas históricas, nas relações de alteridade que agencia e em uma temporalidade que enaltece seu estado processual.

C a p í t u l o

1



A ARTE CONTEMPORÂNEA
E O DESEJO DE MEMÓRIA:
OLHAR PANORÂMICO
PARA A CONSTELAÇÃO

De facto, todos os dias se libertam pensamentos: professores, filósofos, alunos do secundário ou estudantes redigem as suas dissertações, homens políticos ou jornalistas, alguns outros ainda, passam o tempo a jogar com as palavras, e acontece-lhes frequentemente, por acidente ou temeridade, libertar pensamentos. Os pensamentos, contudo, são caseiros, e mesmo entre nós, onde desde há muito tempo se encontram quase todos domesticados, não deixam de conservar um pequeno lastro selvagem: mal abrem asas e as batem à luz do dia, logo se precipitam de novo para as palavras que os abrigam, protegem e dissimulam. No fim de contas, talvez não passem de aves nocturnas. É possível, é uma opinião corrente. De qualquer modo, a verdade é que o pensador profissional, esse caçador de pensamentos tornado criador, a primeira coisa que aprende é desconfiar deles – alguns mordem. Aprende a desalinhá-los sem lhes fazer mal, a anestesiá-los, a observá-los e a segui-los com os olhos quando os larga para ver em que direcção voam, a que outros pensamentos se juntam e em quais palavras se refugiam, dado não ser raro que um pensamento liberto se refugie – por erro, desvario ou talvez por afinidade – numa outra palavra diferente daquela onde inicialmente se alojava.¹

O que nos provoca? Como aquilo que nos provoca será abordado? Essas são perguntas que orientam a escrita do capítulo de abertura desta tese. Aqui, apresenta-se uma espécie de vista panorâmica, um sobrevoo de acuidade geral, cujo objetivo é explicitar para o leitor o contexto amplo desta investigação, apontando os pressupostos da rede teórico-conceitual que será posta em atividade no decorrer da pesquisa.

Tomemos, portanto, este capítulo como um exercício de pensamento inicial que tem uma narrativa organizada em três partes: na primeira, é realizada uma contextualização capaz de elucidar o recorte prioritário da investigação; na segunda parte, apresenta-se uma primeira abordagem conceitual que permite acesso ao modo como o recorte da pesquisa se constitui teoricamente. O capítulo culmina com um fio esclarecedor da perspectiva metodológica constelar que inclui a explicitação de um inventário, conjunto de obras artísticas que impulsionam os capítulos seguintes.

Sendo assim, este capítulo não pretende esgotar discussões e atribuições teóricas. Os autores aqui trabalhados comparecem nos capítulos posteriores e, em contato com outras vozes, nos auxiliam no que chamamos de movimento constelar: incursões teórico-analíticas modulares

¹ AUGÉ. *As formas do esquecimento*, p.12.

que nada mais são do que navegações que ampliam o olhar para o conjunto de fenômenos tomados como objeto deste estudo, de modo a nos permitir aproximações necessárias ao exercício de um olhar arqueológico.

1.1. Lembrar, esquecer (ou as pequenas luzes nos escuros do contemporâneo)

O que é o contemporâneo?, provoca-nos Giorgio Agamben². A questão posta nos orienta na busca por compreender os contornos do tempo presente, da nossa contemporaneidade, inserido no fazer artístico. Para o autor, o contemporâneo diz da particular habilidade daquele que, estando atento ao seu tempo, consegue “nele perceber não as luzes, mas o escuro”³. O escuro, tal como propõe Agamben, pode ser percebido como o conjunto de questões especiais que apenas um olhar em atividade (portanto, não passivo) pode perceber sobre seu tempo. O olhar em atividade, mencionado pelo autor, diz respeito a uma postura indagadora sobre o próprio tempo, uma vez que “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”⁴.

Estando, pois, a palavra “escuro” ligada às noções de incerteza, desconhecido, ambiguidade, enigma e mistério, podemos estender o pensamento de Agamben, buscando alguma complementaridade na seguinte assertiva de Georges Didi-Huberman⁵: “a arte é ligada a tudo o que coloca o homem em perigo”. Decerto que o mundo contemporâneo apresenta seus vários “perigos”, mas tratemos aqui, nesta tese, de um especial: o risco do esquecimento.

Explica-se: se as grandes luzes de nosso tempo sinalizam para os avanços da tecnologia que permitem possibilidades de conexões múltiplas, potencial de produção, armazenamento, circulação e acesso nunca antes vivenciados, lembremo-nos de Agamben quando diz que luz e escuro são inseparáveis. Diante disso, podemos considerar também que o excesso de estímulos, a inflação simbólica, o fluxo informacional, as paisagens de sentido efêmeras e a nossa particular relação com o tempo, provocados por esse contexto sociotécnico, colocam em evidência o risco de nada reter.

² AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*.

³ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p.62.

⁴ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p.59.

⁵ DIDI-HUBERMAN. *De semelhança à semelhança*, p.30.

Paul Ricouer, ao investigar as relações entre memória e história, reconhece o esquecimento como um “emblema da vulnerabilidade” da condição histórica e diz: “De fato, o esquecimento continua a ser a inquietante ameaça que se delinea no plano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história”⁶.

O fato de o contexto atual acentuar a condição de estarmos à beira do esquecimento talvez nos auxilie na compreensão de termos, na arte contemporânea, recorrentes “aparições da memória”. Que aparições são essas? Como interferem nas poéticas artísticas? Este capítulo estabelece um primeiro recorte em meio à multiplicidade de questões postas em evidência pelas produções artísticas contemporâneas: o recorte da memória.

Por esse viés, a arte então pode ser tomada como uma espécie de resistência, algo prestes a nos salvar do esquecimento e da dispersão. Essa possibilidade de um “salvamento” (se é que algo pode garanti-lo plenamente) nos permite relacionar o fazer artístico como uma pequena luz que instaura um estado de exceção diante da “grande luz” que se faz hegemônica em seu tempo. Nos escuros do contemporâneo, a arte parece se configurar como *pirilampos*⁷, pequenas luzes que sinalizam para uma resistência possível (estamos aqui novamente provocando um diálogo entre Agamben e Didi-Huberman).

Agamben defende que a condição de ser contemporâneo implica não apenas em perceber as questões que o tempo presente coloca, mas também implica um modo de ser que age sobre o próprio tempo, colocando o presente em relação a tempos passados, promovendo uma leitura inédita da história como estratégia para “responder às trevas do agora”⁸.

Nesse sentido, as formulações de Agamben parecem dialogar com as reflexões que Boris Groys⁹ empreende sobre o contemporâneo na arte. Para Groys, a arte contemporânea incorpora sua própria contemporaneidade na medida em que manifesta a dúvida, a hesitação e a incerteza – atributos-chave do nosso tempo presente, um tempo de adiamento em nome de uma necessidade constante de reflexão. Groys postula que ser contemporâneo de algo implica

⁶ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, p.423.

⁷ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vagalumes*. 2011.

⁸ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p.72.

⁹ GROYS. *Camaradas do tempo*, p.120.

em “hesitar aceitar”¹⁰, o que está intimamente vinculado à nossa permanente descrença nas narrativas historicamente constituídas.

A arte moderna – a era por excelência dos projetos e planos – tomava o tempo presente como algo que “deveria ser superado em nome do futuro”¹¹, ao passo que o passado deveria ser negado ou subvertido nas suas certezas. Segundo Groys, nessa perspectiva moderna, “quando um produto final é realizado, o tempo que foi utilizado em sua produção desaparece”¹². Ao contrário, o contemporâneo parece se interessar, especialmente, pelo tempo suspenso em que as atividades de um projeto se desenvolvem. Esse tempo em ação se instala no cerne da produção criativa contemporânea e é considerado com centralidade, independente de um produto definido no possível desfecho do projeto. Se as narrativas históricas tendem a se concentrar no produto criado e desconsideram o que Groys aborda como o “tempo improdutivo”, a arte contemporânea, na perspectiva do autor, criaria um “excesso de tempo não-histórico”¹³, um “tempo excedente” em que o artista contemporâneo vive e que se constitui em seu próprio tema. “É um tempo em permanente desaparecimento que não pode ser apreendido e representado. Assim, fazer arte contemporânea significa produzir tempo contemporâneo”¹⁴.

Sobre a relação que se estabelece entre os tempos, na contemporaneidade, Groys afirma: “O presente deixou de ser um ponto de transição do passado para o futuro, tornando-se, em vez disso, um lugar de permanente reescritura tanto do passado quanto do futuro”¹⁵. E, nesse contexto, o autor defende que as narrativas históricas sempre proliferarão gerando as mesmas reações de dúvida e descrença. A memória hoje, em uma perspectiva ainda hipotética, poderia se apresentar nessas tramas de reescrituras que tensionam aquilo que a história nos ensinou a lembrar e, ao mesmo tempo, se mostraria ciente desse presente em constante apagamento – um presente de “vértebras quebradas”¹⁶, para recuperamos uma potente metáfora de

¹⁰ “É notório que Soren Kierkegaard perguntou o que significaria ser contemporâneo de Cristo, e sua resposta foi: Significaria hesitar aceitar Cristo como Salvador. A aceitação do cristianismo coloca o Cristo necessariamente no passado. Na verdade, Descartes já definia o presente de dúvida (...)”. GROYS. *Camaradas do tempo*, p.121.

¹¹ GROYS. *Camaradas do tempo*, p.120.

¹² GROYS. *Camaradas do tempo*, p.121.

¹³ GROYS. *Camaradas do tempo*, p.124.

¹⁴ GROYS. *Sinais Fortes/ Sinais Fracos*, p.104.

¹⁵ GROYS. *Camaradas do tempo*, p.121-122.

¹⁶ (...) ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida a nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. Por

Agamben. A memória hoje parece absorve as questões desse presente, colocando em atividade o tempo da dúvida, das incertezas em relação às próprias temporalidades que o antecederam e aquelas que estão por vir.

1.2. Sobre imagens e memórias: escavações

Se até agora falamos mais em esquecimento, é porque o esquecer é o “perigo” que estimula a ação da memória. “Buscamos aquilo que tememos ter esquecido”, postula Ricouer¹⁷. Para o autor, a atividade mnemônica se realiza entre o lembrar e o esquecer. Sendo a lembrança o “momento objectual” da memória, “Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança”¹⁸. Temos, nessa assertiva, o encontro de duas concepções de lembrança: a lembrança na condição de uma afecção que comparece ao espírito em sua imediaticidade (relativa ao grego *mnéme*) e a lembrança como fruto de uma busca que nomeamos recordação (do grego *anamnésis*).

Para Ricouer, o “dever da memória” é o “dever de não esquecer”¹⁹. No entanto, para toda lembrança, há o esquecimento; a presença e a ausência são, assim, comuns à atividade da memória. O passado que se reconstrói por meio do movimento entre lembrar e esquecer é fruto da anamnese, atividade que diz respeito ao esforço de recordação em que se cruzam dimensões intelectuais e afetivas. Se iniciamos nossa fala sobre memória dizendo do esquecimento é porque o verbo esquecer evidencia essas oscilações inerentes à própria memória²⁰.

Nesse sentido, a memória não é neutra, tampouco inocente e é sobre esse aspecto que o imaginário a habita ao preencher alguns vazios das ruínas que o tempo deixou. Em outros termos, se o objetivo da memória é reter, tal retenção não é jamais inocente porque ela é habitada pela potência fabulativa daquele que lembra, fazendo-se, pois, aliada do imaginário

isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas”. AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p.65.

¹⁷ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, p.46.

¹⁸ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, p.24.

¹⁹ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, p.48.

²⁰ O narrador do conto *Funes, o memorioso* de Jorge Luis Borges, ao relembrar do personagem dotado da prodigiosa faculdade de tudo reter, sinaliza no gesto narrativo, mesmo nas assertivas mais “verdadeiras”, o elemento da dúvida.

que, pela via da associação de ideias, formula imagens para a lembrança²¹. Tais imagens, podemos dizer, comportam a presença e a ausência, a lembrança e o esquecimento. O que a arte parece fazer “em” e “por” nosso tempo é produzir signos de memória que assumidamente se nutrem das dimensões fabulativas do imaginário e, ao se fazer desse modo, acentua em nós suas vozes de resistência. Nesse sentido, podemos dizer que a arte nos lembra do esquecimento ou mesmo do risco de esquecer.

Fazer o elogio do esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do esquecimento na primeira e assinalar sua presença na segunda. A memória e o esquecimento mantêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte.²²

Assim como Ricouer, Marc Augé (2001) também aborda o esquecimento como integrante da própria memória. Para ele, “As recordações são moldadas pelo esquecimento como os contornos da costa pelo mar”²³. O autor nos diz de três figuras do esquecimento relacionadas ao jogo de temporalidades inerente à memória, são elas: o retorno, a suspensão e o recomeço. O retorno diz respeito àquilo que nos lança ao passado, uma marca, uma inscrição capaz de conciliar a manutenção e o risco de apagamento. A segunda figura do esquecimento é abordada por Augé como um estado de suspensão, diretamente atrelada ao tempo presente, uma espécie de estetização do instante, uma demora que não se mede. Trata-se de um estado de exceção, no qual a experiência deixaria de se relacionar com uma memória ancorada em algum tipo de continuidade. O recomeço, a terceira figura, diz do desconhecido, de uma “prefiguração do futuro”, um estado de devir em que a morte se anuncia como horizonte possível e como mistério. Sobre o entrelaçar das figuras do esquecimento, no contexto da arte, Augé postula:

Neste tipo de emoção artística, em boa verdade, a figura do retorno não é a única presente; mistura-se com a do suspenso (do instante em que se apaga o pensamento do futuro e do passado) e por vezes também com a do recomeço, como se a certeza de existir por si próprio, através da experiência do retorno a si, reabrisse as portas do possível”²⁴.

O entrelaçamento de temporalidades discutido por Augé nos permite aproxima-lo da discussão do contemporâneo na arte apresentada no tópico anterior, sobretudo no que tange as

²¹ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, p.25-26.

²² AUGÉ. *As formas do esquecimento*, p.19.

²³ AUGÉ. *As formas do esquecimento*, p.26.

²⁴ AUGÉ. *As formas do esquecimento*, p.88-89.

proposições de Groys²⁵. Para o autor, os eventos do passado são constantemente reescritos pelas dúvidas que o presente lança à história e, dessa forma, acontecimentos se postam a aparecer, desaparecer e reaparecer. O estado de suspensão que Augé atrela ao presente pela via de uma demora, por sua vez, pode fortalecer o debate de Groys em torno de um recorrente adiamento que marca o processo de reescritura que se faz tanto do passado quanto do futuro. Já o recomeço, que Augé atrela ao futuro propriamente dito, reconhecendo-o como estado de um vir a ser instável, dialoga com a proposição de Groys, para quem ele, o futuro, “é sempre planejado de novo e de novo”²⁶. Esse alinhamento aqui produzido entre as ideias de Augé e Groys nos permite tomar a memória e o esquecimento no cerne do pensamento criativo que atravessa a arte contemporânea. Em outros termos, nos arriscamos a pensar a arte contemporânea como privilegiado lugar de construção de memória, privilégio que se realiza como uma particular resposta às questões de nosso tempo. A memória é, pois, um processo intrínseco à própria condição que nos habita de “sermos contemporâneos”.

A pergunta que nos fazemos agora é como acessar essas temporalidades que se cruzam na memória, e por consequência, no esquecimento? A arte coloca em circulação imagens que guardam esses fios temporais, nos lembrando da presença e da ausência, fortalecendo o imaginário nesses rastros capazes de suspender o presente, retomar um passado e apontar um futuro possível. Para além das contribuições teóricas de Ricoeur e Augé, o olhar que esta pesquisa lança sobre a memória é um olhar arqueológico. A ideia é acessar a memória pela via da escavação, tal como propõe Walter Benjamin²⁷ e, a partir deste, Didi-Huberman²⁸.

Para Benjamin, a memória é o meio, o lugar onde o passado se encontra soterrado e, para sua captura, há que emprendermos ações análogas ao gesto de escavar. Sobre aquele que escava, Benjamin diz: “Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo”²⁹. Ao tratar a escavação como atitude símbolo do olhar arqueológico, o autor coloca especial importância no lugar em que os fatos do passado são descobertos e conservados.

²⁵ GROYS. *Camaradas do tempo*.

²⁶ GROYS. *Camaradas do tempo*, p.121.

²⁷ BENJAMIN. *Passagens*.

²⁸ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*.

DIDI-HUBERMAN. *Cascas (Memória)*.

²⁹ BENJAMIN. *Escavando e recordando*, p.239.

E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.³⁰

Tentemos, pois, ilustrar o olhar arqueológico em atividade, partindo do ensaio produzido por Didi-Huberman³¹, por ocasião de uma visita que fez ao campo de extermínio Auschwitz II, no sul da Polônia. Lá, o autor colhe duas imagens capazes de desvelar a potência da memória e os limites das narrativas históricas institucionalizadas que edificam um museu (no caso, um museu do extermínio). A primeira imagem que o autor captura de sua visita é o conjunto de cascas de uma árvore.

(...) Vemos aqui três cascas arrancadas de uma árvore, há algumas semanas na Polônia. **Três lascas de tempo: um pedaço de memória**, essa coisa não escrita que tento ler; **um pedaço de presente**, aqui, sob meus olhos, sobre a página branca; **um pedaço de desejo**, a carta a ser escrita, mas para quem? (...) Imagino que, com o passar do tempo, as três lascas ficarão cinzentas, quase brancas de ambos os lados. **Conservarei, guardarei, esquecerei?** E, em caso afirmativo, em que envelope de minha correspondência? **Em que prateleira** de minha estante? **Eu morto, o que pensará meu filho quando topor com esses resíduos?**³²

Nota-se que as cascas colocam em evidência um fluxo de temporalidades entre passado, presente e futuro. Colocam em evidência também a memória e o esquecimento que nela se inscreve. A memória atravessa o testemunho do autor como um desejo e uma preocupação. O esquecimento ali se manifesta nas várias interrogações que revelam o retorno (passado), a suspensão (presente) e o recomeço (futuro) que esses rastros-cascas evocam. Há ainda, no testemunho de Didi-Huberman, uma inequívoca preocupação sobre onde guardar, que morada dar a esses resíduos, e que futuro dali se desdobrará.

A segunda imagem-situação que permite as reflexões de Didi-Huberman³³ neste ensaio é uma série de quatro fotografias tiradas secretamente por um membro do Sonderkommando, que hoje representam os únicos testemunhos visuais do momento exato de uma operação de

³⁰ BENJAMIN. *Escavando e recordando*, p.239-240.

³¹ DIDI-HUBERMAN. *Cascas (Memória)*.

³² DIDI-HUBERMAN. *Cascas (Memória)*, p.100. Grifos nossos.

³³ DIDI-HUBERMAN. *Cascas (Memória)*.

asfixia por gás. Do ponto de vista técnico, são fotografias imperfeitas, incapazes de descrever, pela via de um enquadramento ideal, a cena vivenciada. São fotografias, em parte, suprimidas pela narrativa histórica por sua incapacidade de realizar tal descrição (vale dizer que apenas três fotografias estão expostas e, ainda assim, acompanhadas de textos que as elevam ao status de “lugares de memória” na perspectiva institucional). Didi-Huberman se inquieta com a ausência da quarta fotografia, esta suprimida das lápides expostas³⁴.

(...) na impossibilidade de ajustar o foco, isto é, de sacar o aparelho do balde onde ele o escondia, na impossibilidade de posicionar o olho no visor, o integrante do Sonderkommando orientou como pôde sua lente para as árvores, às cegas. Não sabia evidentemente o efeito que aquilo teria sobre a imagem. (...) Para nós, que aceitamos examiná-la, essa fotografia “defeituosa”, “abstrata” ou “desorientada” testemunha algo que permanece essencial, isto é, o próprio perigo, o vital perigo de presenciar o que acontecia em Birkenau. Testemunha a situação de urgência e da quase impossibilidade de testemunhar naquele momento preciso da história. Para o idealizador do “lugar de memória”, essa fotografia é inútil, uma vez que privada do referente que ela visa: não se vê ninguém nessa imagem. Mas será necessária uma realidade claramente visível – ou legível – para que o testemunhe se consume?³⁵

A inquietação de Didi-Huberman face à exclusão da quarta fotografia nos permite estabelecer um diálogo com a crítica empreendida por Benjamin a respeito do materialismo histórico que fixa uma imagem do passado impondo uma narrativa dominante. Para Benjamin, “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”³⁶. Dito isso, aquela fotografia “desorientada”, posta à margem da narrativa história ofertada pelo referido “museu do extermínio”, traduziria o essencial do perigo que o sujeito histórico produtor de tais imagens poderia nos oferecer como rastro do terror de sua experiência.

O testemunho de Didi-Huberman nos permite aproximações com Augé quando este último reconhece certa ambiguidade no “dever de memória”, se considerarmos o fato de que quem viveu realmente os horrores dos campos de concentração teve uma experiência incomunicável que se faz presente sem a necessidade de nenhuma imposição ou “dever”. Augé diz:

O dever da memória é o dever dos descendentes, e possui dois aspectos: a lembrança e a vigilância. A vigilância é a actualização da lembrança, o

³⁴ Anteriormente, o autor já havia se debruçado em estudar tais imagens.

³⁵ DIDI-HUBERMAN. *Cascas (Memória)*, p.121.

³⁶ BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*, p. 224.

esforço para imaginar no presente o que poderia assemelhar-se ao passado. (...) Ora a memória oficial tem necessidade de monumentos, na medida em que precisa de tornar estéticos o horror e a morte³⁷.

Notemos, no final do trecho citado de Augé, a menção à memória oficial que, pela via dos monumentos, legitima os rastros dando uma verdade histórica hegemônica para o passado, que busca camuflar as figuras de esquecimento, inerentes à memória. Parece ser essa a fuga empreendida por Didi-Huberman: buscar o acesso ao que ficou esquecido na seleção da moldura da história. E o autor realiza tal acesso pondo em atividade um olhar arqueológico motivado pela compreensão da imagem dialética de Benjamin³⁸, uma imagem que, ao tempo que produz formas instáveis, deformações e ambiguidades; por sua dimensão crítica, produz conhecimento.

É nesse duplo aspecto (ambiguidade e crítica) que a imagem dialética exige um olhar arqueológico que a interrogue, que a escave e que seja capaz de desvelar, nesses espaços soterrados, para além da técnica material, algo de essencial da nossa memória – que envolve tanto a exploração do passado quanto a compreensão do presente, em suas dimensões sensíveis e racionais. Para Benjamin³⁹, a memória é imagem dialética. Didi-Huberman⁴⁰ assim comenta essa relação:

Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas – , mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar*. (...) Deduzia disso (de maneira muito freudiana, por sinal) uma concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos (...).

Em sua relação com as temporalidades da memória, as obras artísticas abordadas neste estudo, tal como a imagem dialética, são imagens fulgurantes na medida em que colocam em contato uma imagem do passado em um presente, e sua compreensão só acontece nesse presente e no contexto preciso de seus lugares de emergência. O excerto abaixo sintetiza a concepção de imagem dialética, em sua particular temporalidade, tal como propõe Benjamin:

³⁷ AUGÉ. *As formas do esquecimento*, p.104.

³⁸ BENJAMIN. *Passagens*.

³⁹ BENJAMIN. *Passagens*.

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p.174.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.⁴¹

Para Didi-Huberman, a imagem dialética “mostra justamente o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação”⁴². É pela via desse motor dialético que essa pesquisa busca abordar as obras artísticas, ou seja, a obra como conhecimento e o conhecimento como obra⁴³. No entanto, tal conhecimento não se restringe à uma racionalidade material, mas se orienta por um processo que reconhece a particular relação entre ambiguidade e habilidade crítica presente em uma obra que se oferece à observação num estado de demora, mesmo breve, que é o tempo presente. Dessa forma, o pensamento dialético não reproduz um passado, mas o produz em um presente.

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte.⁴⁴

Vale recuperar, de um excerto anteriormente citado, a formulação de Benjamin⁴⁵ que coloca a linguagem na condição de ser lugar de existência das imagens autênticas. Por isso, é importante perceber as figuras de aparição da memória que se inscrevem nas linguagens artísticas das obras em análise nesta pesquisa. Interessa-nos, portanto, investigar poéticas que se utilizam de figuras de ativação da memória. As poéticas são aqui entendidas como o conjunto de questões que uma obra comporta; trata-se do programa interno da obra⁴⁶ de arte, o qual nos permite algum acesso ao seu processo criativo. Em meio à diversidade de “aparições

⁴¹ BENJAMIN. *Passagens*, p.504.

⁴² DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p.179.

⁴³ A abordagem epistemológica de Benjamin é comentada em profundidade por Didi-Huberman (2010), na medida em que a riqueza do pensamento benjaminiano, cuja investigação versa sobre a singular relação entre a obra de arte e sua compreensão, estimula Didi-Huberman a encontrar um caminho para desestabilizar a história da arte, retirando-a de seu “sono racional” (HUCHET, 2010, p.23). Trata-se de uma abordagem estratificada da história, em completa sinergia à história constelar de Benjamin (1994). Para Didi-Huberman, a história da arte atrelada a um pensamento filosófico nos conduz a uma Teoria da Arte, “este duplo empírico-transcendental, no qual reside sua riqueza lábil e flutuante” (HUCHET, 2010, p.18).

⁴⁴ BENJAMIN. *Passagens*, p.515.

⁴⁵ BENJAMIN. *Passagens*.

⁴⁶ ECO. *Obra Aberta*.

da memória” no contexto da arte contemporânea, destacamos uma figura em especial, o arquivo.

Ricouer⁴⁷ aborda o arquivo não apenas como um espaço que abriga os rastros dos acontecimentos, mas, sobretudo, como um lugar social. Para o autor, se o testemunho constrói uma memória por meio do ordenamento de uma sequência narrativa, o processo de arquivamento (estágio anterior à configuração do arquivo propriamente dito) “constitui uma ruptura em um trajeto de continuidade”⁴⁸. Dessa forma, o arquivo, ao tempo que coleta, separa, organiza e reúne rastros documentais, permite articulações individuais postas em exercício por aquele que o visita.

(...) como toda escrita, um documento de arquivo está aberto a quem quer que saiba ler; ele não tem, portanto, um destinatário designado, diferentemente do testemunho oral, dirigido a um interlocutor preciso; além disso, o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerra desligaram-se dos autores que “os puseram no mundo”; estão submetidos aos cuidados de quem tem competência para interrogá-los e assim defendê-los, prestar-lhes socorro e assistência”.⁴⁹

Nesta pesquisa, estamos tratando da habilidade do artista de se apropriar de arquivos na configuração de suas obras e, por esse gesto, desvelar uma particular trama de memória. Se, como diz Ricouer no trecho acima, o arquivo está aberto a qualquer um que saiba lê-lo e interrogá-lo, nos interessa entender o gesto criativo capaz de singularizar a passagem do artista por esse acervo.

A palavra *arquivo*, nessa pesquisa, assume a condição de uma *palavra-valise*⁵⁰, ou seja, aquela que, de tão potente, carrega outras tantas: por exemplo, memória, museu, biblioteca, inventário, bestiário, álbum, catálogo, diário, banco de dados, coleção etc. O arquivo, para além de sua dimensão instrumental de acolhida e classificação de documentos, delinea um campo filosófico que nomeamos teorias do arquivo, que serão abordadas no próximo capítulo já em contato com obras disparadoras de nosso debate.

⁴⁷ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*.

⁴⁸ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, p.176.

⁴⁹ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, p.179.

⁵⁰ Expressão pertencente ao *corpus* teórico da denominada *crítica genética*.

Por ora, é importante apenas elucidar que o arquivo possui um modo de funcionamento análogo à memória. As temporalidades ali postas em jogo implicam reconhecer que a questão primordial do arquivo não é o passado, mas sim o futuro posto que o arquivo nada mais é do que uma promessa, uma responsabilidade para o futuro que permite recuperar a memória. O arquivo define uma forma para o passado, tendo como base um modelar ativo do tempo presente, lançando-se para a possibilidade de se constituir como resposta em um tempo futuro. Desse modo, o arquivo se posiciona como um modelo de conhecimento, atravessado por temporalidades múltiplas e que rejeita qualquer linearidade. Isso nos permite compreendê-lo, assim como a memória, na perspectiva da imagem dialética que funda o pensamento benjaminiano e também nossa metodologia de pesquisa.

1.3. Notas para uma metodologia constelar

Método é caminho indireto, é desvio. A representação como desvio é portanto a característica metodológica do tratado. (...) Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e de volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas⁵¹.

1.3.1. Da composição de um inventário particular

Este tópico apresenta um inventário particular em que se encontram relacionadas treze obras de arte contemporânea que, neste momento, se ordenam cronologicamente. Inventariar implica listar, descrever e classificar de modo a sistematizar o registro da posse. Passemos, portanto, ao inventário configurado para este estudo que oferece breves sinopses descritivas, bem como indica as respectivas autorias das obras abordadas nesta pesquisa.

- *The file room* (1994) é uma instalação do espanhol Antoni Muntadas que permite ao visitante acessar documentos outrora censurados. A obra compõe um sistema interativo, aberto também a colaborações do público.

⁵¹ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.50.

- *Cicatriz* (1996) é uma série fotográfica da artista brasileira Rosângela Rennó. Nesta obra, fotografias e negativos de presidiários do início do século XX são o ponto de partida da artista. Esses registros pertenciam ao acervo do antigo Museu Penitenciário Paulista.

- O interesse por criar a partir de material fotográfico de terceiros é recorrente no trabalho de Rennó, também autora da instalação *Bibliotheca* (2002). Neste trabalho específico, a artista se apropria de álbuns de família adquiridos em feiras de rua de vários países.

- *Unfinished* (2005) é um vídeo-ensaio de Sophie Calle com colaboração de Fabio Balducci que se constitui em testemunho metalinguístico de um processo de criação ativado por imagens gravadas pelo circuito interno de vigilância de caixas eletrônicos de um banco.

- *A última foto* (2006) é outra obra de Rosângela Rennó a compor o inventário desta tese. Neste trabalho, é a coleção de câmeras fotográficas da própria artista que desencadeia um processo colaborativo em que vários fotógrafos produzem registros de um cenário postal, o Cristo Redentor.

- *A Coleção Duda Miranda* (2006) é uma obra cuja autoria é cercada de mistério. Assinada por Duda Miranda, há pistas que indicam ser de autoria dos brasileiros Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta. A obra gira em torno de uma inusitada coleção composta por réplicas de obras emblemáticas da arte conceitual. Uma exposição e um livro de artista (Catálogo da mostra) integram esse processo artístico, atravessado por um jogo de ficções.

- *Tratado de pintura e paisagem* (2009) consiste em uma série fotográfica de Marilá Dardot que retrata uma certa biblioteca particular, cujo critério de organização dos livros é a cor. Nos registros desta biblioteca, os livros estão acompanhados de florações de igual orientação cromática.

- *Biblioteca dos enganos* (2009) é uma instalação do artista brasileiro Walmor Corrêa que remonta a ambiência de uma biblioteca. Os livros da biblioteca de Corrêa apresentam ilustrações inspiradas nas anotações do naturalista Herman Von Ihering que catalogava espécies animais brasileiras no século XIX.

- *Photography in Abundance* (2011) é uma instalação de Eric Kessels composta por impressões de todas as imagens postadas no site Flickr, em um período de 24 horas. A obra foi criada, especialmente, para o contexto de uma exposição cujo motivo se orientava para uma reflexão sobre o futuro da fotografia e o futuro do museu de fotografia.

- *Willard Suitcases* (2011) consiste em uma série fotográfica do norte-americano Jon Crispin. Malas repletas de objetos pessoais de internos de um antigo asilo psiquiátrico foram descobertas no sótão do edifício, desencadeando o trabalho de Crispin.

- *The folders* (2011) é uma espécie de biblioteca escultural que reúne pastas com documentos de processo da produção do búlgaro Nedko Solakov ao longo de 30 anos. A obra se incorpora à exposição retrospectiva do artista intitulada *All in order, with exceptions*.

- *Dream of Graffiti* (2013) é uma obra da artista iraniana, radicada no Afeganistão, Shamsia Hassani. Trata-se de uma série de intervenções gráficas digitais sobre fotografias de ruínas das guerras e conflitos que assolam o país onde vive. Hassani é conhecida pelo trabalho de grafite que realiza, sobretudo, nas ruas de Cabul.

- *Em Museu do Homem do Nordeste* (2013 e 2014), Jonathas de Andrade se apropria do museu homônimo criado por Gilberto Freyre em 1979 na cidade de Recife para construir um singular projeto museológico, de natureza itinerante, que tenta desvelar tensões e conflitos que cercam uma suposta harmonia do que conhecemos como identidade cultural brasileira.

A despeito das singularidades que marcam cada um dos trabalhos de arte acima relacionados, pode-se inferir a existência de um ponto de confluência entre eles: o fato de seus percursos criativos se desenvolverem em torno de (ou a partir de) figuras de memória. O que chamamos “figuras de ativação da memória” são arquivos, coleções, bancos de dados, museus, bibliotecas, catálogos, álbuns, bestiários etc. Por vezes, será oportuno recorrer à expressão “arquivos e suas derivações” na medida em que compreendemos que essas várias figuras de memória se entrelaçam nas teorias do arquivo e podem ser lidas nessa perspectiva, uma vez que são domínios de retenção e classificação de pertences, bem como de construção discursiva.

Não fossem os limites necessários a este gesto de inventariar, certamente, haveria algumas centenas de obras provocando o vertiginoso crescimento desta lista. De toda forma, deste inventário, nos interessa o espaço relacional que se articula entre os seus pertences-obras, o que nos permite contemplar questões suscitadas por esse encontro de produções criativas. Em verdade, a cronologia inicialmente utilizada para apresentar os itens de nosso inventário jamais será resgatada neste estudo, pois pouco nos interessa desenhar uma linha do tempo com sucessividades de obras. O que veremos é a configuração de vizinhanças entre as obras, que inauguram vetores para o exercício do pensamento.

É necessário, pois, entender o domínio empírico desta pesquisa pela perspectiva de conjunto, em que as obras assumem a condição de *intercessores*. Para Gilles Deleuze⁵², intercessores podem dizer de criações que não se encerram em formulações totalizantes, mas que são percebidas como capazes de desvelar heterogeneidades, multiplicidades e intensidades em um particular arranjo entre arte e pensamento. Tomadas na condição de intercessores, as obras adquirem a função de configurar séries disparadoras de uma reflexão que se realiza, assumidamente, em movimento. Trata-se de “agregados sensíveis”⁵³ que ativam o pensamento neste estudo. Na sua condição dialética, as obras fazem saltar imagens que nos encontram como um lampejo no tempo presente. Elas configuram uma constelação.

1.3.2. Da composição de uma constelação

A perspectiva de conjunto aqui trabalhada se inspira, em parte, na dimensão constelar do programa epistemológico de Walter Benjamin⁵⁴, que rejeita os métodos científicos cartesianos, bem como a noção de uma verdade única e universal.

Como se configura uma constelação? Em sua acepção dicionarizada, a constelação diz respeito a um agrupamento de estrelas visíveis que constituem pontos de luz na escuridão do universo. A disposição de tais pontos desenha, analogicamente, figuras, que já eram percebidas pelos povos antigos como identificadoras das constelações.

⁵² DELEUZE, Gilles. *Os intercessores*.

⁵³ “O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos”. DELEUZE. *Os intercessores*, p.154.

⁵⁴ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*.

As constelações são trazidas para o contexto desta pesquisa como potentes metáforas que nos servem de analogia para elucidar o conjunto das obras aqui abordadas. Para além da angulação poética, no entanto, a metáfora abriga também fundamentos epistemológicos. A formulação de Benjamin promove uma profícua articulação entre ideias, fenômenos e conceitos, como o autor explica a seguir:

O universal é a ideia. O empírico, pelo contrário, pode ser tanto mais profundamente compreendido quanto mais claramente puder ser visto como um extremo. O conceito parte do extremo. (...) as ideias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta. (...) Elas permanecem escuras, até que os fenômenos as reconheçam e circundem. É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se opera graças à inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue de um golpe dois resultados: salvar os fenômenos e representar ideias.⁵⁵

Aproximando as formulações metodológicas de Benjamin dos percursos desta pesquisa, podemos dizer que a ideia central aqui trabalhada é a memória na arte contemporânea e as obras são os fenômenos empíricos que, com a ação mediadora dos conceitos, tornam-se capazes de representar ideias. O conceito mediador que adquire centralidade neste estudo é o conceito de arquivo. No seu contato com as obras, nossos fenômenos empíricos, ele funciona como um disparador de uma paisagem conceitual que, por sua vez, o conecta a conceitos outros. É esta a nossa constelação, pois: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”.⁵⁶ Arquivos e suas derivações constituem-se, portanto, em conjunto conceitual desta investigação, na medida em que são capazes de realizar a mediação entre a ideia de memória na arte com os fenômenos empíricos investigados.

O conjunto de conceitos utilizados para representar uma ideia atualiza essa ideia como configuração daqueles conceitos. Pois os fenômenos não se incorporam nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são o seu ordenamento objetivo virtual, sua interpretação objetiva. (...) como podem elas alcançar os fenômenos? A resposta é: na representação desses fenômenos⁵⁷.

Benjamin rejeita o pensamento sistemático e enaltece a dimensão do *tratado* cuja lógica se edifica em analogia ao mosaico. O fragmentário ganha, pois, centralidade na medida em que

⁵⁵ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.57.

⁵⁶ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.56.

⁵⁷ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.56.

se reconhece que o fragmento contém o todo. Para o autor, “A ideia é mônada – isto significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A representação da ideia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo”.⁵⁸ Nessa perspectiva, as obras são aqui abordadas como fragmentos elucidativos de uma ideia maior que se delinea. Elas são trabalhadas ora por aproximações, ora por contrastes (uma referência direta aos jogos de extremos evidenciados por Benjamin). O que queremos aqui é construir um percurso de investigação que não encerra as obras em uma totalidade, mas sim que seja capaz de desvelar relações possíveis que reconheçam a não-linearidade do pensamento que as obras carregam e dos quais se originaram⁵⁹.

Nesta pesquisa, portanto, a constelação nos conduz a uma imagem-pensamento que se faz, ao mesmo tempo, como metáfora e episteme. Ela se refere tanto à perspectiva de conjunto que orienta a abordagem de nossos fenômenos - “agregados sensíveis”, quanto nos recortes que se realizam para o exercício de um olhar arqueológico. Cada capítulo representa um exercício de navegação no conjunto de obras selecionadas, dando a ver o pensamento dialético que singulariza a condição da obra como pensamento e do pensamento como obra. Dessa forma, seguindo a lógica do mosaico, cada capítulo, ao tempo que se conecta ao trabalho como um todo, terá uma formulação autônoma. Cabe aqui perceber o arquivo em obras contemporâneas anunciando distintos jogos de sentidos e estratégias criativas que se constituem em singulares resistências ao esquecimento, ou mesmo, na lembrança perene de nosso desejo de memória.

1.3.3. Do pensar o movimento em ato

Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação.⁶⁰

⁵⁸ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.70.

⁵⁹ “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história” BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.70.

Assim como Benjamin, Foucault também rejeita a abordagem de origem como gênese. A perspectiva de Foucault será trabalhada no próximo capítulo, em diálogo com as teorias do arquivo.

⁶⁰ SCHECHNER. *O que é performance?*, p.26.

O que pretendemos dizer quando propomos abordar os arquivos em performance? Decerto que o termo performance delinea um importante espaço expressivo nas artes, espaço este que se estabelece em profícuas colaborações entre as artes do corpo e as artes visuais⁶¹. Interessamos, no entanto, usufruir de uma certa elasticidade do conceito, tomando-o como um tradutor preciso de uma abordagem que toma o texto em ato⁶². Nessa perspectiva, a palavra performance adquire, para além de uma prática artística, contornos de episteme.

Paul Zumthor relaciona a performance com o texto em estado de acontecimento, que se desenvolve como “um jogo de aproximação e de apelo, de provocação do Outro, de pergunta, em si indiferente à produção de sentido”⁶³. E é nessa orientação de se constituir como “texto em situação” que abordamos o arquivo e suas derivações na perspectiva da performance. A ideia é observar o arquivo em movimento, em estado de acontecimento no cerne de uma poética artística, que desestabiliza e gera tensões no *modus operandi* segundo o qual o arquivo costuma ser abordado em nossa cultura. A abordagem do arquivo posto em performance em obras artísticas considera, portanto, seu estado interino, desvelador de heterogeneidades no exercício crítico-reflexivo que se realiza em seu gesto de encenação.

Richard Schechner postula que a performance se realiza como comportamentos emoldurados, destacados da vida cotidiana; não raro, “Encenam relações de poder”⁶⁴. Para o autor, todo tipo de performance envolve um “comportamento restaurado”⁶⁵, que diz respeito ao “deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado”⁶⁶.

Entre as várias formas de compreensão da performance, Schechner propõe que qualquer objeto do mundo⁶⁷ pode ser investigado *como se fosse performance*⁶⁸. Nesse caso, estaríamos a observar “o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se

⁶¹ Sobre o percurso de desenvolvimento da denominada arte da performance, cf.: GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*.

⁶² ZUMTHOR. *A performance*, p.221.

⁶³ ZUMTHOR. *A performance*, p.222.

⁶⁴ SCHECHNER. *O que é performance?*, p.41.

⁶⁵ SCHECHNER. *O que é performance?*, p.33.

⁶⁶ SCHECHNER. *O que é performance?*, p.32-33.

⁶⁷ “uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa.” SCHECHNER. *O que é performance?*, p.28.

⁶⁸ Em seu ensaio, o autor diferencia dois modos de pensar a performance: o “ser performance” e o “como se fosse performance”. Para ele, o “como se fosse performance” é uma ferramenta conceitual.

relaciona com outros objetos e seres”.⁶⁹ O autor completa: “Performances existem apenas como ações, interações, relacionamentos”⁷⁰.

No conjunto de obras componentes dessa pesquisa, observamos diferentes performances do arquivo, ou seja, a ativação de distintos acontecimentos que tensionam o funcionamento habitual dos arquivos como produtores de memória. Trata-se de reconhecermos, nessas obras, comportamentos arquivísticos restaurados que sinalizam deslocamentos tanto no modo como esses arquivos produzem memória quanto na memória em si que são capazes de produzir.

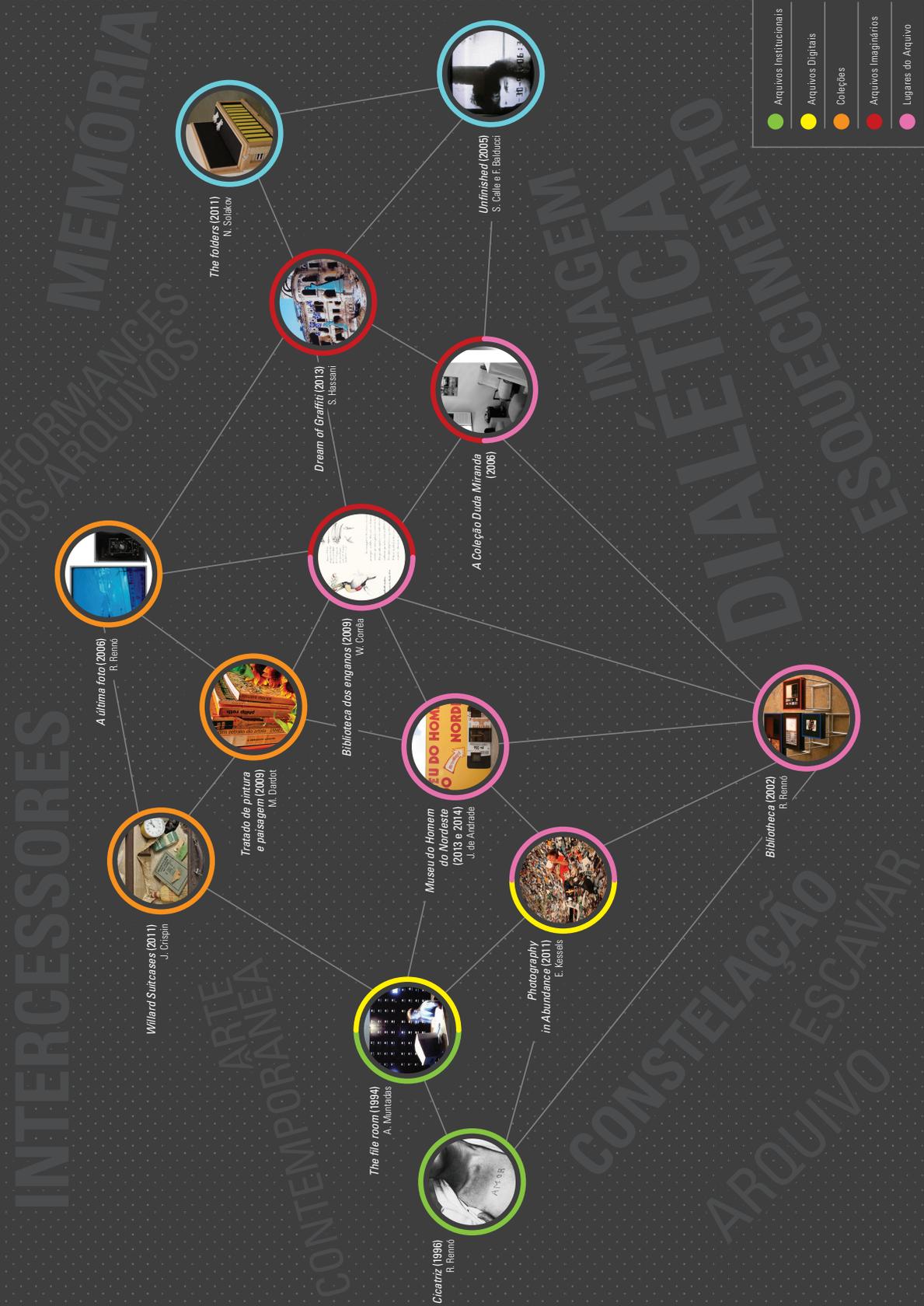
Partindo de nosso inventário, mapeamos seis vetores de pensamento que dizem respeito, portanto, a diferentes restaurações de comportamento do arquivo percebidas no espaço relacional que se funda entre as obras. Nomeamos tais vetores de pensamento – motivados que são por nossos intercessores – de *movimentos constelares*. São, ao todo, seis movimentos constelares a organizarem nossa discussão no que tange a memória nos processos artísticos contemporâneos pela via de poéticas em que os arquivos se inscrevem em performance (FIG.1).

As obras que compõem o Movimento constelar um tensionam o comportamento dos arquivos institucionais como produtores de uma narrativa hegemônica sobre o passado. O Movimento constelar dois, por sua vez, aborda os tensionamentos produzidos pelos arquivos digitais. As obras componentes do Movimento constelar três abordam a performance de coleções particulares no cerne do pensamento criativo. No movimento constelar quatro, acentua-se um imaginário ficcional que atravessa os sistemas de classificação dos arquivos. No Movimento constelar cinco, vemos um importante aspecto da economia arquivística ser restaurado, o lugar do arquivo. Por fim, o Movimento constelar seis se orienta em obras que colocam em performance um tipo especial de arquivo, os arquivos de criação. As obras que participam desse movimento constelar mantêm com a performance uma relação quase literal, pois restauram comportamentos de arquivos cuja existência se dá pela inscrição da criação em ato. Para cada um desses movimentos, há uma paisagem conceitual que nos auxilia no exercício de escavação capaz de desvelar as relações com a memória que os arquivos em estado de acontecimento evocam.

⁶⁹ SCHECHNER. *O que é performance?*, p.28-29.

⁷⁰ SCHECHNER. *O que é performance?*, p.29.

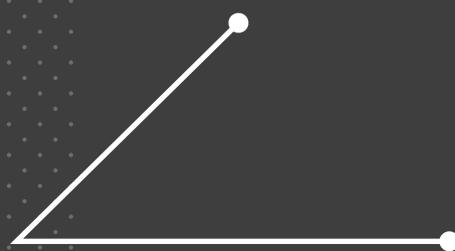
Vista panorâmica da constelação



- Arquivos Institucionais
- Arquivos Digitais
- Coleções
- Arquivos Imaginários
- Lugares do Arquivo
- Arquivos de Criação

FIGURA 1 - Vista panorâmica da constelação

C a p í t u l o



ARQUIVOS E COLEÇÕES
COMO POÉTICAS

Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, em ‘mal de arquivo’, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória.⁷¹

O que significa pensar os arquivos e as coleções como poéticas? Motivado por essa questão, este capítulo objetiva refletir sobre as práticas arquivísticas e colecionistas como fomentadoras de processos criativos particulares no contexto contemporâneo da arte. Para isso, estamos aqui tratando diretamente do principal ponto de confluência das obras que compõem nossa constelação: o fato de todas elas incorporarem arquivos ou derivações em suas poéticas.

As relações entre arquivo e memória podem ser compreendidas na célebre conferência proferida por Jacques Derrida, intitulada *Mal de Arquivo*. Para Derrida, o princípio econômico do arquivo, ou a economia arquivística, pressupõe “a acumulação e a capitalização da memória sobre algum suporte e em um lugar exterior”.⁷²

A tese do “mal de arquivo” de Derrida se ancora na “pulsão de morte” freudiana. A pulsão de morte coloca em risco o arquivo; trata-se de uma força de destruição que conduz ao esquecimento e ao apagamento da memória, aspectos enfatizados no capítulo anterior. No entanto, é importante esclarecer: a pulsão de morte é algo inerente ao arquivo e não exterior a ele; ela impulsiona o funcionamento do arquivo assim como o esquecimento habita a memória.

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem 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.⁷³

Para Derrida, o grande paradoxo do arquivo reside na repetição que o edifica. Se a repetição conduz à fixação da memória pela via das possibilidades de reprodução e reimpressão, ela também se desgasta e produz o esquecimento. Daí o desejo de memória cada vez mais recorrente no mundo contemporâneo, face às transformações e multiplicações das nossas

⁷¹ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p.9.

⁷² DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p.23.

⁷³ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p.22.

“máquinas de arquivar”. Fausto Colombo, em sintonia com Derrida, atenta para a “mania arquivística” que se faz presente em nossa cultura, demonstrando o que chama de “autêntica vocação para a memória”⁷⁴. É o desejo de memória que ativa o que Derrida nomeará de “pulsão do arquivo”, uma pulsão de conservação. Localizando-se, portanto, entre a tradição (que retém) e o esquecimento (que dispersa), o arquivo se torna uma potente figura de memória.

Origem e comando estão na etimologia da própria palavra arquivo, como lembra Derrida. O comando implica compreender que, no arquivo, há leis ordenadoras dos eventos arquivados; leis estas que revelam o poder do lugar de inscrição do arquivo e o poder de consignação do arconte, seu guardião. Nesse sentido, a abordagem de Derrida enaltece a dimensão topológica do arquivo (relativa ao espaço) e a dimensão nomológica (vinculada às normas e à autoridade).

Esta função arcôntica não é somente topo-nomológica. Não requer somente que o arquivo seja depositado em algum lugar sobre um suporte estável e à disposição de uma autoridade hermenêutica legítima. É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*.⁷⁵

Em suma, o arquivo envolve tanto a ideia de origem (uma noção ontológica)⁸, quanto as noções de autoridade, de conservação e, sobretudo, de lugar, morada. Acessar um arquivo é adentrar um espaço que condiciona uma *origem possível* para as coisas. Tal origem, no entanto, constitui-se em discurso e está intimamente atrelada ao poder de consignação do arconte, o guardião do arquivo⁷⁶. É nesse processo, instaurado no guardar em uma morada um passado possível para as coisas, em conformidade com os critérios de ordenamento de algo ou alguém, que se instaura a relação entre arquivo e memória.

A função arcôntica nos permite estabelecer uma associação com a noção de arquivo trabalhada por Foucault⁷⁷ na perspectiva da construção discursiva. Na abordagem do autor, ainda que a noção de discurso comporte múltiplos contornos, há uma acuidade geral que a

⁷⁴ COLOMBO. *Arquivos imperfeitos*, p.17.

⁷⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.13-14.

⁸ Tal noção é problematizada inclusive por Foucault (1987).

⁷⁶ DERRIDA. *Mal de arquivo*.

⁷⁷ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*.

atravessa, mas que, no entanto, é capaz de comportar singularizações na dinâmica dos enunciados que o configuram. Para Foucault,

O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o *sistema de sua enunciabilidade*. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o *sistema de seu funcionamento*.⁷⁸

Dessa forma, o arquivo se instaura na junção dos “enunciados-acontecimentos” - que dizem respeito às circunstâncias e aos domínios de seu aparecimento – com os “enunciados-coisas” que englobam suas possibilidades e utilização. Se, para Foucault (2008), o enunciado vincula-se à matéria em estado de acontecimento, a enunciação que também compõe o sistema de enunciabilidade revela-se como instância irrepitível, em processo. Pela via de uma perspectiva filosófica mais ampla de arquivo, Foucault (2008) se esforça para tentar perceber as regras, ou melhor, as práticas de organização que permitem a emergência do discurso.

Em perspectiva distinta, porém complementar, Derrida diz: “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.”⁷⁹ Com base nessa afirmativa, podemos dizer que as leis internas que regem um determinado arquivo, a disposição dos elementos, as hierarquias e classificações criadas pelo arconte, bem como o material e lugar de sua inscrição interferem no modo de existência dos signos ali reunidos.

Tanto Foucault (2008) quanto Derrida (2001) nos permitem pensar que não há ingenuidade no ato de arquivar, ou seja, não há uma totalidade possível, mas apenas um ordenamento provisório. O enunciado em Foucault nos permite vislumbrar essa transitoriedade da construção do arquivo. A noção de origem que o arquivo nos permite acessar, em sua ontologia, é, pois, uma origem possível, construída pela abertura que tal arquivo dá ao tratamento e à manipulação. Sobre a multiplicidade de enunciados que a prática arquivística comporta, Foucault diz: “entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de

⁷⁸ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p.147.

⁷⁹ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.29.

uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. *É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados*⁸⁰. Assim Foucault conceitua arquivo:

Temos de tratar, agora, de um volume complexo, em que se diferenciam regiões heterogêneas, e em que se desenrolam, segundo regras específicas, práticas que não podem superpor. Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas do outro) que proponho chamar de *arquivo*.⁸¹

Deleuze, ao comentar a obra de Foucault, enfatiza o surgimento de um novo arquivista, aquele que se ocupa sobremaneira dos enunciados. Trata-se de um arquivista-arqueólogo que rejeita a hierarquia vertical ou horizontal das proposições, abordando-as no seu estado de constante mobilidade. Foucault, segundo Deleuze, nos apresenta, portanto, a figura de um “anarquivista”.

Há que se perseguir as séries, atravessar os níveis, ultrapassar os limiares, nunca se contentar em desenrolar os fenômenos e os enunciados segundo uma dimensão horizontal ou vertical – mas formar uma transversal, uma diagonal móvel, na qual deve se mover o arquivista-arqueólogo.⁸²

As formulações de Foucault e Derrida se complementam na medida em que esses pensadores reconhecem nos arquivos multiplicidades e desconstruções. Brien Brothman⁸³ investiga o conceito de arquivo no corpus filosófico da obra de Derrida, para além de sua sistematização em *Mal de arquivo*. Brothman chama atenção para o fato de os arquivistas tradicionais praticamente ignorarem o debate filosófico empreendido por Derrida. Ao longo de suas práticas profissionais, esses arquivistas tendem a enfatizar o aspecto unificador do arquivo, o qual é nomeado por Brothman de compressão. Derrida, segundo Brothman, tem um especial interesse ao jogo que se estabelece entre compressão e tensão, reconhecendo no arquivo, portanto, a presença também de uma lógica da desconstrução que produz tensionamentos.

⁸⁰ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p.148.

⁸¹ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p.146.

⁸² DELEUZE. *Foucault*, p.32.

⁸³ BROTHMAN. *Declining Derrida: integrity, tensegrity, and the preservation of archives from deconstruction*.

Anna Maria Guasch⁸⁴, ao investigar as relações entre arte e arquivo ao longo do século XX até a primeira década do século XXI, aborda artistas cuja lógica arquivística inaugura uma zona de confluência entre a memória e a escritura. “A escritura é um sistema de relações entre distintas camadas: do bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo”, afirma Guasch¹⁰, ao comentar as contribuições de Derrida. Nesse sentido, o arquivo atua como “um sistema discursivo que estabelece novas relações de temporalidade entre passado, presente e futuro”⁸⁵. Para Guasch, há dois *modus operandi* segundo os quais se pode vislumbrar o funcionamento dos arquivos contemporâneos. Segundo a autora, o primeiro modo de funcionamento dos arquivos prioriza a lógica da ordem e da lei, ancorando-se nos princípios de procedência, de homogeneidade e continuidade. Uma segunda via, por sua vez, tende a priorizar a heterogeneidade e a descontinuidade dos arquivos. É interessante notar como esses dois modos mapeados pela autora dialogam com o conflito que se estabelece entre os arquivistas tradicionais e os “novos arquivistas” que se alinham nos debates teóricos empreendidos por Foucault e Derrida. Conforme comenta Brothman, não se trata de entender que Derrida rejeita a instância unificadora do arquivo, mas o enxerga pela via da desconstrução e da descontinuidade como frutos de um duplo processo, aparentemente contraditório, inerente ao arquivo: ao mesmo tempo em que o arquivo comporta as ações de armazenar e guardar, ele também carrega o esquecimento, a dispersão e a destruição.

Temos, pois, duas vertentes por meio das quais o arquivo é entendido: o arquivo de procedência e o arquivo visto sob a ótica da psicanálise de Freud⁸⁶, tal como é tratado por Derrida. Ao arquivo de procedência, Guasch associa um estatuto de neutralidade racional que armazena registros e documentos, tornando possível acessar a “origem” das coisas. A neutralidade, a objetividade e a imparcialidade são atributos da teoria arquivística clássica, contestada por Terry Cook⁸⁷, para quem:

A ciência arquivística, ou a teoria tradicional da arquivística não são, apesar do que alguns arquivistas de documentos públicos ainda gostam de afirmar,

⁸⁴ GUASCH. *Arte y Archivo, 1920-2010*; genealogías, tipologías y discontinuidades.

¹⁰ “La escritura es un sistema de ‘relaciones’ entre distintas capas: de la pizarra mágica, de lo psíquico, de la sociedad, del mundo”. GUASCH, GUASCH. *Arte y Archivo, 1920-2010*; genealogías, tipologías y discontinuidades, p.18. (tradução nossa)

⁸⁵ “un sistema discursivo activo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro” GUASCH, GUASCH. *Arte y Archivo, 1920-2010*; genealogías, tipologías y discontinuidades, p.10. (tradução nossa)

⁸⁶ Freud (1856-1939).

⁸⁷ COOK. *Arquivos pessoais e arquivos institucionais*, p.132.

nem verdade universal, nem realidade fundamental aplicável a todas as circunstâncias e meios arquivísticos em qualquer tempo e lugar⁸⁸.

A reconstrução do passado pelo historiador passaria pelo acesso e leitura de tais documentos e, tal como os arquivistas clássicos, eles recriariam uma ordem original para os acontecimentos. Isso nos lembra a crítica que Didi-Huberman⁸⁹ faz à institucionalização discursiva durante sua visita ao campo de extermínio, relatada no capítulo um. A pura procedência também parece corroborar com a crítica que Ricouer⁹⁰ realiza quando nomeia como ultrapassada a abordagem que ancora o conhecimento do historiador como objetivo e o acesso passivo dado ao arquivo documental. O que destacamos nesta pesquisa é uma outra perspectiva de pensamento que rompe essa pretensa neutralidade do arquivo.

A analogia entre inconsciente e memória, fundada nos estudos da psicanálise de Freud, fez Derrida⁹¹ reconhecer a própria psicanálise como uma teoria do arquivo. Aqui, rejeita-se a ideia de uma percepção pura e neutra, como a abordagem exclusiva do arquivo de procedência tende a fazer. A abordagem do arquivo que aqui priorizamos dialoga com a lógica constelar de Benjamin, na medida em que reforça a heterogeneidade e as discontinuidades postas em jogo pelo arquivo ao ser acessado. A história constelar de Benjamin⁹² nos mostra exatamente as possibilidades de existência de vários olhares sobre os acontecimentos, em contraste à unificação dos fatos que a história materialista nos impõe e que a teoria arquivística tradicional parece endossar. Brothman⁹³ aponta de forma crítica o fechamento dos textos promovido pelos arquivistas tradicionais que buscam eliminar os elementos do passado e do presente que possam interferir na interpretação que consideram adequada para o arquivo. No excerto abaixo, o autor comenta o trabalho de registro empreendido pelos arquivistas tradicionais:

É por isso que os arquivistas trabalham para identificar ou selecionar - para impor - um único contexto sobre o conteúdo. O contexto condiciona a evocação do significado; disciplina o conteúdo textual. Ao contexto, os arquivistas implicitamente confiam a tarefa de domesticar a "hipertensão" do texto, eliminando a ambivalência textual, travando a operação da diferença e estancando a multiplicação das interpretações. O contexto é o instrumento

⁸⁸ COOK. Arquivos pessoais e arquivos institucionais, p.133.

⁸⁹ DIDI-HUBERMAN. *Cascas (Memória)*.

⁹⁰ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, p.179.

⁹¹ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*.

⁹² BENJAMIN. *Sobre o conceito da História*.

⁹³ BROTHMAN. *Declining Derrida: integrity, tensegrity, and the preservation of archives from deconstruction*.

do "controle" de arquivos e de seu conteúdo intelectual. Os arquivistas utilizam a proveniência para defender as fronteiras do contexto, para especificar para todas as épocas o tempo e o local onde a criação do significado começou e terminou. Esta é a estrutura de um registro⁹⁴.

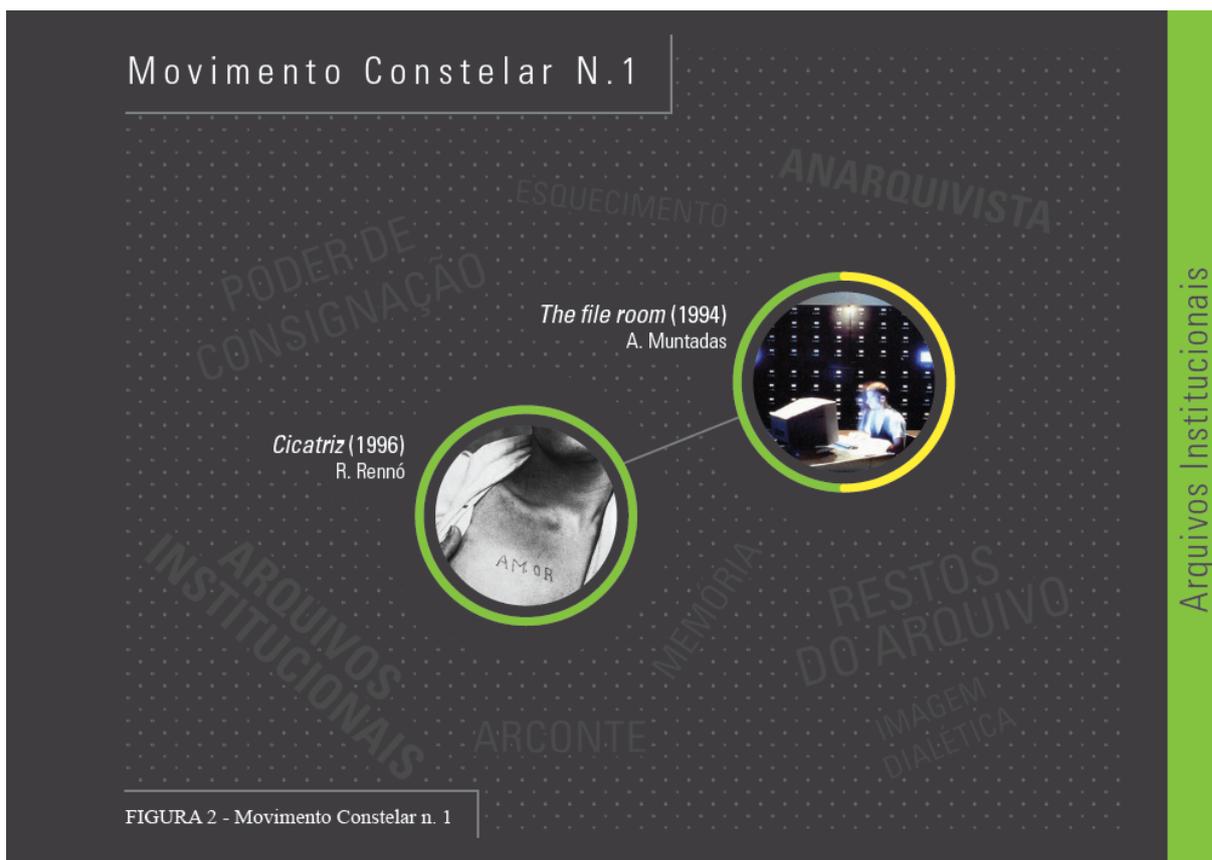
A noção de consignação trabalhada por Derrida implica o exercício hermenêutico que a função arcôntica aciona ao reunir, classificar e promover uma articulação dos signos arquivados. O autor reconhece, portanto, que as atividades de consignação empreendidas pelo guardião do arquivo imprimem um olhar que não é neutro. No contexto desta pesquisa, ganha destaque, portanto, a figura dos *artistas-arcontes* como criadores que, ao se apropriarem de arquivos, colocam em atividade um particular poder de consignação. Relacionando com a perspectiva da performance dos arquivos apresentada no capítulo anterior, podemos dizer que os artistas-arcontes, nas suas atividades de consignação, propõem a restauração de comportamentos nos arquivos, o que nos permite reconhecê-los na sua condição de enunciados-acontecimentos, tal como propõe Foucault⁹⁵.

A apropriação de arquivos institucionais, realizada em algumas obras artísticas, parece provocar deslocamentos entre a abordagem de procedência – que enaltece uma certa neutralidade do discurso histórico – e a abordagem que enaltece as heterogeneidades e as relações subjetivas e culturais que se inscrevem nos arquivos. É esse recorte que orienta o primeiro eixo de análise desta tese, nosso movimento constelar um (FIG.2), empreendido no próximo tópico.

As discussões do capítulo se completam, ainda, em outros dois momentos analíticos: um que tematiza os tensionamentos dos arquivos digitais (FIG.8) e outro cujas obras disparam a abordagem da coleção como poética – uma derivação do arquivo (FIG.10).

⁹⁴ *This is why archivists work to identify or select – to impose – a single context on content. Context conditions the evocation of meaning; it disciplines textual content. To context, archivists implicitly confide the task of taming text's "hyperness," eliminating textual ambivalence, halting the operation of difference, and stanching the multiplication of interpretations. Context is the instrument of archival and intellectual content "control."* Archivists deploy provenance to defend the borders of context, to specify *for all time* the time when and place where the creation of meaning began and ended. This is the structure of a record." BROTHMAN. *Declining Derrida: integrity, tensegrity, and the preservation of archives from deconstruction*, p.80 (tradução nossa).

⁹⁵ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*.



2.1. Arquivos institucionais: outras memórias soterradas

Entre as obras componentes da nossa constelação, algumas se destacam por evidenciar e problematizar a institucionalização do arquivo e sua pretensa neutralidade. É o caso da série *Cicatriz* (1996) de Rosângela Rennó e *The file room* (1994) de Antoni Muntadas. Essas obras, de distintos modos, desestabilizam os pilares sobre os quais a arquivística tradicional se desenvolveu, em especial, a pretensa imparcialidade dos arquivos institucionais e o princípio de procedência como subjugado a um único órgão de origem, “em vez de em um processo de criação”⁹⁶, tal como aponta Cook. O autor considera tais pilares mitos, sobretudo, na medida em que eles estabelecem, em seus parâmetros metodológicos focados no registro, na procedência e no respeito aos fundos, um cisma entre arquivos institucionais e arquivos pessoais na construção da memória coletiva – cisma este que não encontra sinergia na cena contemporânea.

⁹⁶ COOK. *Arquivos pessoais e arquivos institucionais*, p.141.

Na série *Cicatriz* (1996), Rosângela Rennó se apropria de fotografias, produzidas a partir de negativos em vidro do acervo do Museu Penitenciário Paulista (FIG. 3). Em uma primeira camada, considerando o acervo de onde as imagens foram extraídas, a obra nos permite pensar no uso da fotografia pela ciência criminológica, uso este sistematizado no final do século XIX como instrumento de controle e identificação dos presos¹¹. Trata-se de uma estratégia que transforma as imagens em documentos arquivados, segundo princípios de procedência, buscando catalogar os presidiários, de modo a construir uma base de dados funcional e objetiva.

Os negativos de base da obra de Rennó, por anos, ficaram esquecidos nos porões do antigo complexo do Carandiru, em São Paulo, sem qualquer critério de arquivamento e acondicionamento. Outrora organizados para atender à funcionalidade prescrita para o arquivo criminal, esses documentos foram abandonados por sua antiga ordem. Segundo relato da própria artista¹², é uma espécie de arquivo morto que condena à invisibilidade aqueles sujeitos “sem nomes” das primeiras décadas do século XX. Esses materiais, portanto, se tornaram restos de arquivos, “estando fora da biblioteca do dito e do enunciado”⁹⁷, tal como Reinaldo Marques comenta a noção de resto trabalhada por Agamben. Nessa perspectiva, o resto se atrela à ideia de falta e lacuna, posicionando-se em um entre-lugar que se impõe em um estado relacional: “não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles”, comenta Agamben⁹⁸.

A obra de Rennó, em seu formato expositivo, é composta por 18 fotografias, acompanhadas de 12 textos esculpidos em gesso acartonado (FIG. 4). Os textos foram extraídos do projeto *Arquivo Universal* e versa sobre pequenas histórias pessoais, editadas e imaginadas a partir de textos jornalísticos. Fotografias e textos se articulam na obra, anunciando um jogo intertextual não redundante e tampouco descritivo, mas sim de caráter complementar. Sobre os textos, Rennó⁹⁹ diz: “Atuam como cúmplices das imagens, devolvem a dimensão de particular e individual às imagens de ‘arquivo morto’ e humanizam aqueles indivíduos que não tem mais nome”.

¹¹ Esses arquivos fotográficos foram amplamente tematizados nos trabalhos de Allan Sekula, comentados por Guasch (2011).

¹² RENNÓ. *Cicatriz: Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal*.

⁹⁷ MARQUES. *O que resta nos arquivos literários*, p.121. Marques problematiza os restos no contexto dos arquivos literários, como comentaremos mais adiante.

⁹⁸ AGAMBEN, 2003 apud MARQUES, 2011, p. 121.

⁹⁹ RENNÓ. *Cicatriz: Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal*, p.20.

A particular organização que Rennó dá ao acervo apropriado, bem como a introdução de elementos textuais exteriores à “origem” daqueles documentos visuais, criam um outro sistema de enunciabilidade, cujo fio condutor é a tatuagem – uma inscrição, um rastro, uma resistência à homogeneização que, em nome de um controle, norteia o modo de lidar com aqueles infratores mantidos no anonimato. A articulação criativa da artista amplia a ambiguidade dessa tessitura verbo-visual que não se acomoda em uma verdade universal. Essa ambiguidade reforça a atitude político-crítica da obra perante as instituições carcerárias no que diz respeito ao tratamento que reservam aos sujeitos.

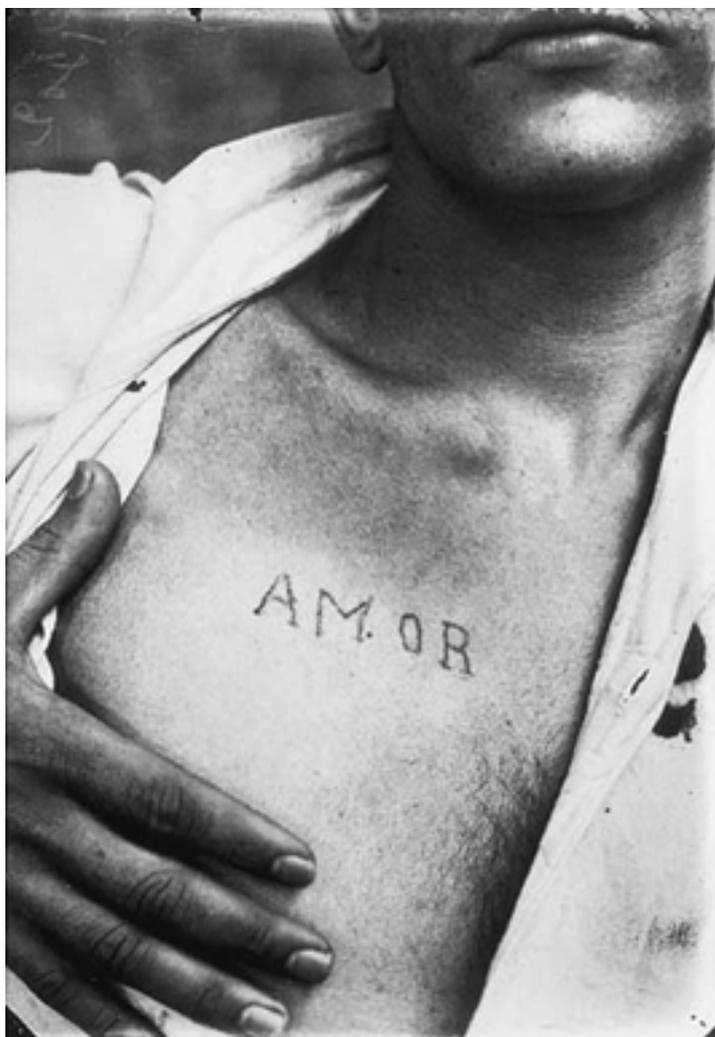


FIGURA 3 - Imagem componente da série *Cicatriz* (1996) de Rosângela Rennó
Fonte: RENNÓ, 2003, s/p.

As tatuagens dos presos evidenciam, assim, os vestígios identitários desses sujeitos e, na posição que adquirem na obra da artista, recompõem sua existência em uma outra memória possível. Em algumas imagens, percebemos inscrições de elementos de religiosidade e fé. Outras tatuagens revelam amores, afetos e desejos de vingança impressos na pele. Por vezes, os desenhos se mostram incompletos e, de modo inquieto, reforçam a existência de um traçado anterior e abandonado. Seria ele terminado no futuro? Haveria algum futuro para o desenho inacabado? As tatuagens sinalizam uma marca íntima sobre o próprio corpo, uma inscrição que Derrida relaciona à circuncisão em Freud – um “arquivo singular e imemorável”¹⁰⁰ (FIG. 5).

As relações entre marca, corpo e identidade aparecem como paradigmas dessa nova narrativa criada que aciona um campo da memória vinculado ao esquecimento social. Essa obra de Rennó parte de um acervo institucional e o devolve em forma de proposição artística para um processo de socialização que humaniza os sujeitos, registrados para serem esquecidos; a obra faz com que esses sujeitos resistam.

Cicatriz nos lembra do esquecimento na medida em que oferece acesso a um passado (o retorno), pela via de uma suspensão excepcional que cria para essas imagens precárias no nosso tempo presente. Nesse caso, o presente dessas imagens se confunde com sua promessa de futuro que nos permite anunciar um recomeço para sua existência. (Aqui estamos retomando as figuras do esquecimento de Augé discutidas no primeiro capítulo). Ao se apropriar das fotografias, a artista acentua o gesto da anamnese, a lembrança como busca, que opera as camadas e fragmentos temporais no intuito de reter o acontecimento em uma ordem possível e, assumidamente, provisória – daí falarmos na irrupção de outras memórias possíveis.

¹⁰⁰DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.40.

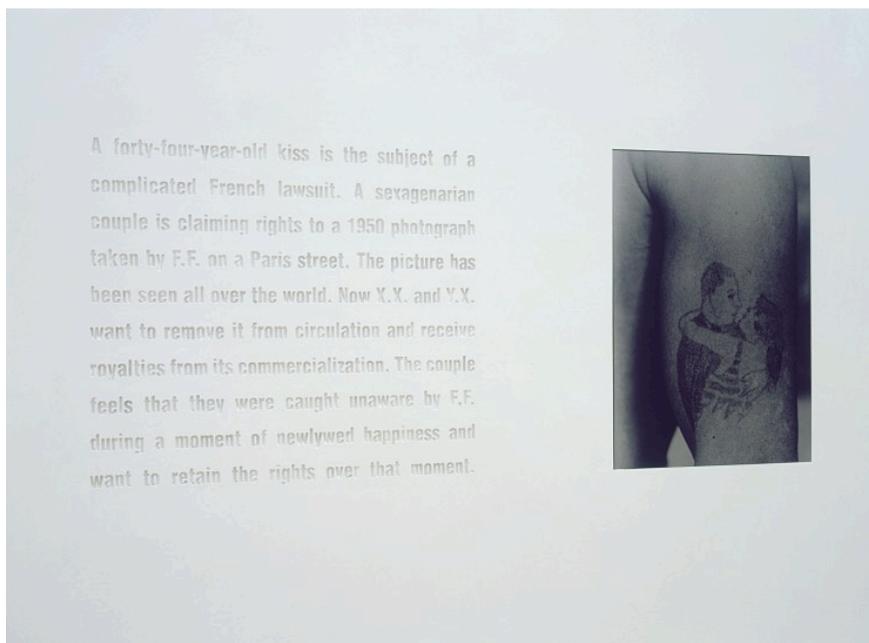


FIGURA 4 – Pequenas narrativas textuais se articulam com as fotografias na série *Cicatriz* (1996) de Rosângela Rennó
 Fonte: Brian Forest, cortesia MOCA L.A. Disponível em:
<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/57/3>



FIGURA 5 – Tríptico s/ título (braços com mãos) da série *Cicatriz* (1996) de Rosângela Rennó, no espaço expositivo
 Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/57/4>

A obra possui, declaradamente, uma preocupação política de contribuir para a construção de uma memória dos anônimos esquecidos pelo sistema carcerário brasileiro. Dessa forma, *Cicatriz* se distancia das narrativas totalizantes, ou pelo menos, tende a enfatizar as narrativas secundárias, aquelas que só adquirem coerência pelas discontinuidades. A artista se comporta tal como o narrador autêntico de Benjamin¹⁰¹ que tece as narrativas a partir dos restos e das ruínas das narrativas oficiais.

Uma segunda obra comparece neste tópico, de modo a ampliar nosso olhar sobre as apropriações de arquivos institucionais e o conseqüente conflito que travam com as narrativas históricas e a promessa de uma memória neutra e oficial. Trata-se da obra *The file room*, de Antoni Muntadas (FIG. 6). Se os documentos – conteúdos arquiváveis – são tornados acessíveis pelo arquivo, encontramos na obra de Muntadas uma instigante provocação sobre o direito ao acesso do arquivo, o que problematiza também as verdades historicamente/institucionalmente construídas.

Tendo como conceito criativo elementar de sua obra a noção de censura, o artista concebe um ambiente instalativo, integrado à antiga biblioteca do Centro Cultural de Chicago. O espaço delimitado por paredes de metal comporta 552 gavetas, sete computadores e sete monitores que, interligados a um servidor central, permitem o acesso a documentos censurados. O artista estabelece quatro categorias como princípios classificatórios dos documentos: localização geográfica, data, método e motivo da censura. Esse funcionamento do arquivo de Muntadas opera elementos bastante similares aos empregados na prática arquivística tradicional: aqui estão explícitas as funcionais ordens de classificação, a consignação e a procedência. A aparente neutralidade do arquivo de Muntadas se desconstrói, sobretudo, em dois aspectos: na disponibilidade que dá a documentos censurados e nas possibilidades que comporta para colaborações do visitante.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, vale dizer que a censura é uma forma de anunciar o esquecimento social, um modo de impor um tipo de poder que nos diz o que é permitido lembrar e o que devemos esquecer. A censura, ao filtrar e suprimir documentos, ativa uma zona de esquecimento que participa, pela ausência, de nossa memória social. Nos arquivos

¹⁰¹ BENJAMIN. *O narrador*: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.

tradicionais, os documentos censurados são signos do poder do arquivista de configurar a memória, ao promover um fechamento do arquivo que conserva um certo texto e um certo contexto. “Esses atos, que impõem essencialmente limites às possibilidades, são uma forma de exclusão ou esquecimento”¹⁰², afirma Brothman. Podemos assim dizer que os documentos censurados são emblemáticos das exclusões realizadas na prática arquivística.

A obra de Muntadas revela, pois, exatamente aquilo que ficou no limbo do esquecimento pela via da disponibilização dos materiais censurados e também por estimular os acréscimos de documentos individuais no arquivo. Esse último aspecto nos permite perceber as heterogeneidades dos arquivos contemporâneos que tentam vencer a distância criada pela arquivística clássica entre os arquivos de proveniência institucional e os arquivos pessoais. Esse aspecto é abordado por Cook¹⁰³ para quem o atual contexto impõe que as metodologias do arquivo sejam revistas, de modo a compreender a simbiose que pode ser estabelecida entre fundos de procedência institucional e fundos de procedência pessoal na composição da memória coletiva. A copresença desses tipos de documentos no arquivo também é proposta por Marques ao abordar os arquivos de escritores. É nesse contexto que o autor tematiza os arquivos pessoais na perspectiva dos restos e das ruínas – aquilo que, em princípio, estaria fora do arquivamento.

The file room, portanto, enfatiza que o caráter unificador do poder de consignação não se sustenta porque seu arquivo também estimula subversões, abre brechas para que o outro compareça e produza discontinuidades. Nesse sentido, é importante enfatizar que, no centro do espaço instalativo, há um computador que permite inserir no arquivo outros documentos e complementações. As forças de compressão (que reúnem) e de tensão (que expandem), a partir das quais Brothman comenta a perspectiva de Derrida para os arquivos, se materializam, pois, no cerne da proposição criativa de Muntadas.

¹⁰² BROTHMAN. *Declining Derrida*, p.80.

¹⁰³ COOK. *Arquivos pessoais e arquivos institucionais*.

Tanto a obra de Rosângela Rennó quanto a obra de Antoni Muntadas nos permitem pensar em uma arqueologia como uma prática revolucionária do arquivo, pela qual o “ ‘discurso’ agente se forma ‘dentro de um lado de fora’”¹⁰⁴, produzindo enunciados que, por sua vez, são multiplicidades. São memórias antes soterradas que irrompem na condição de acontecimento por uma atividade escavadora, realizada pelos artistas, que atravessa e perfura o arquivo. Nesse sentido, Derrida diz: “Esta revolução deve sobretudo nos recordar que a chamada técnica arquivística não determina mais, e nunca o terá feito, o momento único do registro conservador, mas sim a instituição mesma do acontecimento arquivável”¹⁰⁵.

2.2. O arquivo sob tensão¹⁵

The file room, ao tempo que nos motiva a um exercício de pensamento sobre a restauração do comportamento de arquivos institucionais, também nos provoca a pensar nas implicações das tecnologias digitais na configuração do arquivo. Temos aqui o traçado de nosso segundo movimento constelar do qual trataremos a seguir.

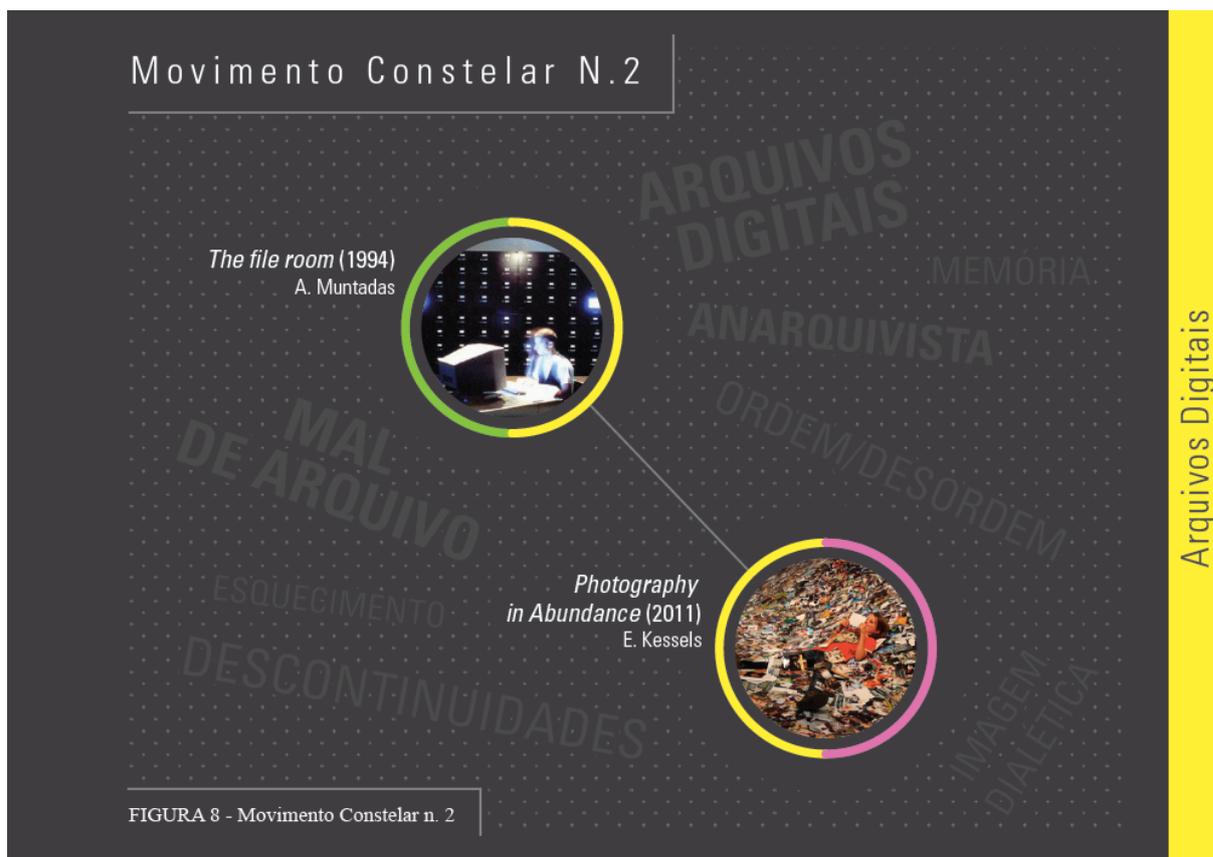
Com as formas de produção e circulação da internet, o projeto *The file room*¹⁰⁶ se expande e torna possível ampliar seu conteúdo arquivável por meio de colaborações (FIG. 7). A obra amplia sua arquitetura hipertextual e permite gerar associações múltiplas com textos e imagens disponíveis na rede. Em seu site próprio, há uma seção para a submissão de casos de censura. O colaborador preenche um formulário com informações sobre o objeto censurado, seu autor, data, consequências, entre outros dados de procedência. Há ainda a necessidade de explicitar o motivo da censura, escolhendo entre as categorias: Sexo explícito, Linguagem, Nudez, Posição política e econômica, Questões étnico-raciais, Religião, Orientação de gênero, Outros. A submissão de novos casos é sucedida pelo aceite ou não da colaboração.

¹⁰⁴ DELEUZE. *Foucault*, p.24.

¹⁰⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.30.

¹⁵ As discussões deste tópico se encontram, parcialmente, em artigo elaborado pela autora desta tese juntamente com seu orientador Prof. Dr. Carlos Henrique Falci, no contexto do grupo de pesquisa “Figuras de memória”. Cf. ALENCAR, R. e FALCI, C. *O arquivo sob tensão: abundância, descontinuidades e desejo de memória*.

¹⁰⁶ Disponível em: <http://www.thefileroom.org>



O arquivo de Muntadas enaltece, assim, suas constantes construção e expansão, configuradoras de uma rede dinâmica de memória que usufrui das possibilidades múltiplas de colaboração entre fundos de arquivos oficiais e fundos de arquivos pessoais, assumindo sua abertura para as “ciladas que o imaginário arma para a memória”¹⁰⁷. Ao promover um encontro de fatos censurados ao longo da história, narrados por testemunhos de distintas procedências, os arquivos de Muntadas inserem a dúvida nas versões oficiais da memória – uma atitude inerente à contemporaneidade, para recuperarmos a discussão de Groys apresentada no capítulo um.

Esse funcionamento da obra revela uma questão importante que Cook coloca para a prática arquivística contemporânea, desafiada a lidar com um contexto em que as “organizações criadoras de documentos são fluidas, instáveis, poli-hierárquicas e interligadas horizontalmente em rede.”¹⁰⁸ Esse contexto redesenha a noção de “respeito aos fundos” tão

¹⁰⁷ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, p.70.

¹⁰⁸ COOK. *Arquivos pessoais e arquivos institucionais*, p.136.

cara aos arquivistas tradicionais. Cook se pergunta: “qual é o ‘fundo’ que devemos respeitar neste novo mundo?”¹⁰⁹

O autor aposta em uma aproximação do conceito de “arquivos totais”¹¹⁰, uma formulação canadense que apresenta uma percepção mais ampla para os arquivos, “sancionada pela sociedade como um todo e reflexo dela”, em detrimento de um olhar pré-instituído e coordenado por grupos de poder. Cook ressalta: “No Canadá, os arquivos pessoais são vistos como complemento ou suplemento dos fundos de arquivos oficiais ou públicos”.¹¹¹



FIGURA 9 - Instalação *Photography in Abundance* de Eric Kessels (2011)

Fonte: <http://www.kesselskramer.com/exhibitions/24-hrs-of-photos>

A discussão sobre performances dos arquivos digitais se estende e se desdobra pela configuração da seguinte cena: uma jovem está deitada sobre um amontoado de imagens, em um espaço vertiginosamente ocupado por elas (FIG.9). Parece olhar, com algum prazer, para a imagem única que tem nas mãos. A cena narrada se apresenta como registro da instalação *Photography in Abundance*, ambiente criado por Erik Kessels especialmente para a mostra

¹⁰⁹ COOK. *Arquivos pessoais e arquivos institucionais*, p.135.

¹¹⁰ COOK. *Arquivos pessoais e arquivos institucionais*, p.142-143.

¹¹¹ COOK. *Arquivos pessoais e arquivos institucionais*, p.142-143.

What's next?. Realizada em Amsterdã e promovida pela *Foam Photography Museum*¹⁸, em 2011, a proposta curatorial da exposição versava sobre o futuro da fotografia, temporalidade que se evidencia já no título da mostra. Como uma resposta à inquietação apresentada, Kessels imprimiu todas as imagens postadas no período de um dia no Flickr, site configurador de uma rede social cuja alimentação se dá prioritariamente pelo compartilhamento de imagens. *Photography in Abundance* e suas várias camadas de sentido se apresentam, portanto, como intercessores¹¹² a estimularem desdobramentos nas discussões deste tópico. Algumas singularidades evidenciam a pertinência de colocar a obra neste debate: a) primeiramente, o fato de ter se originado da apropriação de imagens de um site que é, ao mesmo tempo, um banco de dados digital e um lugar de compartilhamento e circulação de imagens, o qual tratamos aqui na perspectiva do arquivo, b) o fato de a obra em si, ao inaugurar uma outra espacialidade e outras normas de existência para os elementos do arquivo apropriado, nos apresentar um conjunto de questões referentes às temporalidades que a atravessam; c) há ainda que se considerar as questões de ordem mnemônica que carregam consigo tanto a preservação quanto o esquecimento. *Photography in Abundance*, sobretudo, nos convida a um exercício de pensamento que considera, com centralidade, o “desejo de memória”¹¹³ que habita um arquivo. O arquivo aqui se delineia como um certo conjunto de registros e documentos, dispostos em uma morada, sob o controle de alguém ou de algo, que delimita sua forma de funcionamento, e em situação de devir.

Consideramos, pois, o banco de imagens do site Flickr, apropriado por Kessels, como um arquivo fortemente marcado pela mania de arquivo à qual Colombo¹¹⁴ se refere. Trata-se de um grande arquivo que acomoda imagens de procedências e temas diversos, cada qual extraída de um anterior contexto de existência. Que novo arquivo a obra de Kessels nos apresenta? Há arquivo? O que *Photography in Abundance* nos diz da sensibilidade que atravessa o tempo presente, que nos atravessa? O que ela nos permite lembrar?

Em *Photography in Abundance*, o artista implode o ordenamento inicial das pastas de imagem de seu ambiente de origem (Flickr), criando uma nova morada de aspecto caótico, em que se grifa a descontinuidade desse conjunto de elementos bem como a impossibilidade de

¹⁸ Disponível em: www.foam.org

¹¹² DELEUZE. *Os intercessores*.

¹¹³ DERRIDA. *Mal de arquivo*.

¹¹⁴ COLOMBO. *Arquivos imperfeitos*.

um acesso totalizante. A obra analisada parece encarnar tal pulsão destruidora, pois coloca em risco o arquivo, em sua ordem.

Em *Photography in Abundance*, é possível perceber que essa força de destruição que conduz ao esquecimento e ao apagamento da memória está diretamente atrelada ao excesso, o qual é acentuado pela desordem imposta também à espacialidade criada. É como se a obra se apresentasse como signo do desejo de memória cada vez mais recorrente no mundo contemporâneo, face as transformações e multiplicações das nossas “máquinas de arquivar”¹¹⁵. O próprio contexto de origem de tais imagens, por si só, incorpora os frenéticos registros postos em fluxo numa tentativa de tudo registrar e tudo guardar. Trata-se de uma atitude recorrente na cena contemporânea para a qual Groys chama atenção: “A autodocumentação tornou-se hoje uma prática em massa e mesmo uma obsessão em massa”¹¹⁶.

O mal de arquivo aqui surge na multiplicação das fotos, que não aparecem mais como um conjunto que refletiria a construção de um retorno ao passado, mas como uma memória que deve ser constantemente produzida e reconstruída, ao ritmo dos acontecimentos imediatos. A experiência de compartilhar os instantâneos parece suficiente para criar a sensação de registro: basta clicar no botão da câmera do celular, depois clicar no botão de compartilhar no Flickr e uma memória se faz, sempre no risco de seu desaparecimento, substituída imediatamente pela próxima experiência já em curso. Tal visão, não obstante, se mostra, talvez, saudosa da ideia de uma memória feita para durar e fornecer acesso a um passado que permaneceria também “o mesmo”. Esse desejo não nos parece capaz de dar conta das figuras de memórias contemporâneas; ou ao menos, não consegue dar conta de reconhecer tais figuras. Afinal, o que está em jogo aqui não é tanto uma memória feita para durar em função dos arquivos que poderiam armazená-la em segurança, mas como as conexões de várias ordens (emocionais, históricas, lógicas etc), ao agrupar documentos em arquivos, produziriam não uma memória permanente, mas uma memória remanente, que se assemelha mais a traços voláteis, a composições dinâmicas, a enunciações, no sentido utilizado por Foucault¹¹⁷. Entre os múltiplos atos de compartilhamento, entre a produção incessante de imagens que parecem pedir por tal ato de partilha veloz e abundante, delineia-se um tipo de memória que aponta

¹¹⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.25.

¹¹⁶ GROYS. *Camaradas do tempo*, p.126.

¹¹⁷ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*.

para o modo como é enunciada, para o modo como os discursos a deixam ou não existir, em tempos cada vez mais compactos.

Notemos que o site Flickr dispõe seus elementos em uma espacialidade que se orienta por normas de organização e de classificação, em meio às quais os usuários se movimentam. Em *Photography in Abundance*, o banco de dados (que aqui aproximamos da figura do arquivo) é apropriado e tem sua configuração reinventada sob o domínio da desordem informativa e da inflação simbólica.

Essa singular apropriação de Kessels parece destituir o arquivo de toda a ordem anterior. A nova configuração do arquivo deixa evidente apenas um critério regulador: todas as fotografias da instalação são impressões de imagens compartilhadas em um período de 24 horas. Ademais, são lançadas em uma galeria, produzindo montanhas e uma espécie de afogamento em meio às milhares de imagens. Daí as provocações anteriormente postas: ainda há arquivo? Ainda há memória?

O que parece chamar atenção na construção discursiva da obra é exatamente o particular arranjo que se dá entre enunciado-acontecimento e enunciado-coisa. Ao propor domínios outros de condições e aparecimento para os elementos do arquivo de origem, Kessels parece interferir na funcionalidade da prática arquivística que se vincula ao enunciado-coisa. O mesmo gesto criativo que coloca em risco o funcionamento do arquivo é também o responsável por iluminar as questões do arquivo. As fotografias em abundância que Kessels “espalha” na galeria terminam por nos fazer olhar para as próprias condições dos enunciados-acontecimentos presentes no Flickr, na sua imediaticidade, e também permitem pensar em como a percepção sobre esses enunciados aparece nas formas de compartilhar, etiquetar as fotos, colocá-las em redes de memória. E, inclusive, de que tipos seriam essas memórias? O que a obra de Kessels faz falar, em termos dos enunciados-acontecimentos que o Flickr tem a capacidade de ativar?

Kessels nos convida, portanto, a uma experiência direta que se realiza exatamente no campo relacional que se estabelece entre o arquivo arquivante e o conteúdo arquivável. É na tensão provocada por uma impossibilidade de ordenação das fotos fisicamente espalhadas pela galeria que parece residir a possibilidade do surgimento de uma memória-acontecimento, de

uma memória cuja materialidade está em constante estado de devir. Deitar entre as imagens e encontrar uma foto que poderia ordenar a experiência com esse arquivo, de modo a fazê-lo aparecer finalmente como tal, parece não considerar um outro tipo de experiência que seria construída pelo caminhar entre imagens, pelo ato de tecer percursos provisórios, de assumir a efemeridade que habita qualquer memória.

A obra de Kessels parece encarnar também as questões do jogo de temporalidades posto em curso na prática arquivística. E podemos dizer além: tais temporalidades entrelaçadas na obra dizem não apenas daquilo que gostaríamos de reter, mas sobretudo, enaltecem o esquecimento. Podemos perceber na obra “aparições” das três figuras do esquecimento propostas por Augé¹¹⁸: o retorno, a suspensão e o recomeço. O retorno diz respeito àquilo que nos lança ao passado e que, no contexto de nossa análise, pode ser associado à própria fotografia como rastro, uma presença e uma ausência ao mesmo tempo. No entanto, essa é uma figura que nos parece mais frágil na obra, porque é como se ela abrisse um leque bastante amplo de retornos, embora todos estejam vinculados a um só dia desse passado isolado temporalmente. Ao olhar para as fotos umas ao lado das outras, umas sobre as outras, o retorno desejado parece prestes a desaparecer, dando ensejo para o surgimento da segunda figura do esquecimento, a suspensão.

Augé¹¹⁹ fala dela como um estado de suspensão, relacionada ao tempo presente. Na obra, essa qualidade se vincula à instalação em estado de acontecimento. A memória, aqui, é temporariamente “esquecida”, uma vez que os fluxos que a produzem e criam suas condições de aparecimento parecem interrompidos. No entanto, seria melhor dizer que eles adormecem entre as pilhas de imagens, à espera de uma enunciação capaz de religar alguns desses fluxos que permitem à memória se apresentar como um sistema de enunciabilidade. Talvez essa suspensão se faça perceptível na sutil mostra de prazer esboçada no rosto da jovem que tem nas mãos uma única imagem, em meio a milhares de outras. Uma breve demora da exceção em meio ao excesso. A terceira figura do esquecimento, o recomeço, por sua vez, se mostra na resposta possível que *Photography in Abundance* lança para o título da própria exposição, *What's next?*. Uma resposta instável que, ao materializar a incerteza, também se faz pergunta.

¹¹⁸ AUGÉ, Marc. *As formas do esquecimento*.

¹¹⁹ AUGÉ, Marc. *As formas do esquecimento*.

Photography in Abundance nos provoca a refletir sobre a configuração proteiforme dos arquivos contemporâneos, ao tempo em que evidencia o caráter transitório da memória. O que a obra faz é promover um tensionamento no arquivo como figura de memória. Ao fazê-lo, também tensiona a noção de memória como processo de lembrar. *Photography In Abundance* nos lembra sobretudo do esquecimento, ou pelo menos, do risco de esquecer. O esquecimento, ao mesmo tempo em que se constitui como uma mola propulsora da atividade mnemônica, pode ser percebido também como aquilo que vaza por não suportar as normas do arquivo. A obra, portanto, parece materializar esse esquecimento, esse algo que vaza, na medida em que enaltece a descontinuidade do arquivo. O visitante na instalação se vê em uma experiência de esquecimento, em que a memória comparece na figura de um desejo que, ainda que exista em estado de potência, nos salva da dispersão.

2.3. A coleção particular: o círculo mágico das exceções

Photography In Abundance de Kessels trabalha o arquivo fotográfico sob o domínio do excesso. A fotografia, no entanto, como lugar de memória, adquire contornos outros se tomarmos sua existência na obra *A última foto* de Rosângela Rennó. Partindo de sua coleção particular de câmeras fotográficas, a artista convida 43 fotógrafos a tirarem uma última foto. A coleção de Rennó comportava câmeras mecânicas colecionadas pela artista durante 15 anos. Entre os diversos formatos, incluem-se câmeras de chapa 9x12 cm do início do século XX e câmeras reflex para filmes de 35 mm da década de 1980. Ao contrário da obra de Kessels, o processo fotográfico aqui é ritualizado, provocando oscilações que vão do excesso à exceção. Temos, portanto, a ativação do terceiro movimento constelar¹²⁰ desta tese cujas obras orientam-nos a pensar a coleção como poética artística (FIG.10). Além de *A última foto*, participam da discussão as obras *Tratado de Pintura e Paisagem* (2009) de Marilá Dardot e *Willard Suitcases* (2011) de Jon Crispin.

¹²⁰ As discussões deste tópico se encontram, parcialmente, no artigo apresentado no 23º Encontro Nacional ANPAP. Cf. ALENCAR. *Os arquivos e as coleções como poética: signos da memória na arte*. Cf. ALENCAR, R. e FALCI, C. *O arquivo sob tensão: abundância, descontinuidades e desejo de memória*.



FIGURA 10 - Movimento Constelar n. 3

Pensar a coleção como poética exige-nos investigar os contornos que a palavra coleção assume no pensamento de autores como Walter Benjamin¹²¹ e Jean Baudrillard¹²². É pertinente, no entanto, considerar que o conceito de coleção possui forte ancoragem nas teorias dos arquivos. Assim como os arquivos, uma coleção se estabelece como um conjunto de signos, uma série de elementos organizados segundo determinados critérios. No entanto, nos processos colecionistas, os percursos individuais tendem a ser enfatizados, em parte, pela particular relação que um colecionador tem com seus pertences de estimação.

Ítalo Calvino¹²³, em seu ensaio *Coleção de areia*, se aventura no relato de sua experiência ao visitar uma exposição em Paris, no ano de 1974, uma exposição de “coisas estranhas”. Assim começa seu texto: “Há uma pessoa que faz coleção de areia.”¹²⁴ A assertiva da frase já anuncia certo espanto com aquela inusitada coleção. O que conduz uma coleção?, pergunta-se Calvino. Nas palavras do autor:

¹²¹ BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*. BENJAMIN. *Passagens*.

¹²² BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*.

¹²³ CALVINO. *Coleção de areia*.

¹²⁴ CALVINO. *Coleção de areia*, p.11.

a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo do pensamento. O fascínio de uma coleção está nesse tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la.¹²⁵

Há, pois, nesse fragmento, apontamentos importantes para uma abordagem da coleção, a saber:

- 1) a coleção como uma série, cujos elos associativos entre suas unidades permitem reinaugurar (ou reinventar?) a existência dispersa de seus elementos.
- 2) Como série (re)ordenada que é, a coleção é também um discurso.¹²⁶
- 3) A coleção como série se presta a uma organização de seus elementos, segundo critérios particulares, subjetivos e afetivos de seu possuidor.¹²⁷
- 4) A coleção existe sob a ameaça do esquecimento. Entre a lembrança e o esquecimento, configura-se como uma resistência possível que produz memória.

Ao longo do texto, vamos retomar esses apontamentos.

Baudrillard¹²⁸, em uma perspectiva semiológica, aborda a coleção como sintagma (série) onde cada elemento ali articulado se configura como paradigma. O ordenamento desses paradigmas, por sua vez, é motivado por instâncias sensíveis e intelectuais, capazes de conectar elementos singulares na formação de um todo. A coleção se sustenta em paradigmas cujo valor e poder se organizam em torno da paixão e da motivação do sujeito colecionador.

Só uma organização mais ou menos complexa de objetos que se relacionem uns com os outros constitui cada objeto em uma abstração suficiente para que ele possa ser recuperado pelo indivíduo na abstração vivida que é o sentimento de posse. Esta organização é a coleção.¹²⁹

¹²⁵ CALVINO. *Coleção de areia*, p.13.

¹²⁶ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*.

¹²⁷ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*.
BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*.

¹²⁸ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p.99.

¹²⁹ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p.95.

A relação do colecionador com seus pertences de estimação é o tema do ensaio de Benjamin, intitulado “Desempacotando minha biblioteca”¹⁹. Para Benjamin, há uma relação misteriosa que une o colecionador e sua coleção. Há, no ato de colecionar, um pólo de tensão entre a ordem e a desordem. Na relação com seus pertences, o colecionador “não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas as estuda e as ama como o palco, o cenário de seu destino.”¹³⁰ Em uma coleção, cada peça é encerrada em um “círculo mágico”¹³¹.

Em *A última foto*, é interessante observar que o processo fotográfico ativado pela artista apresentava algumas regras previamente estipuladas: a) cada fotógrafo teria direito a três cliques (incluindo os cliques de teste); b) a última foto teria como referente obrigatório o Cristo Redentor, conhecido monumento postal da cidade do Rio de Janeiro; c) após realizada a última foto, as câmeras seriam lacradas para sempre.

No ambiente expositivo, foram dispostas caixas transparentes com as câmeras, acompanhadas de suas respectivas últimas fotos (FIG. 11 e 12). Ao tempo que o exercício criativo da artista enaltece o “círculo mágico” de sua coleção, enfatizando a condição de exceção de seus elementos (as câmeras de estimação e a ideia de uma última foto), o processo fotográfico inclui o excesso e a repetição ao eleger como referente único o Cristo Redentor. O monumento possui uma acentuada dimensão simbólica, marcada pela exaustiva repetição, o que desafia a produção de imagens irredutíveis. A obra, portanto, inaugura um campo de tensões entre o único e excepcional, e o excesso – campo este ativado pela relação entre uma coleção pessoal de câmeras, a fotografia analógica, um cenário postal, distintos fotógrafos e a artista.

A obra propõe a criação de um acontecimento final para a coleção particular de Rennó. Um acontecimento que já nasce para ser emoldurado, cristalizado, em um lugar especial de existência, algo que se aproximaria da “memória feliz”, “uma recordação bem-sucedida”, da qual trata Ricouer¹³². A câmera se posiciona ao lado da última imagem que produziu, assumindo um lugar de destaque na condição de obra e co-autora, como bem pontuam André

¹⁹ Neste ensaio, são percebidos fragmentos vários que também estão dispostos em seu “capítulo-mapeamento” sobre coleção, no livro *Passagens* (2007).

¹³⁰ BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*, p.228.

¹³¹ BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*, p.228.

¹³² RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, p.46.

Brasil e Cesar Migliorin¹³³. A memória que a obra encena, no entanto, não celebra o passado de forma nostálgica, colocando-o na forma de uma recordação plena em um tempo cronológico. Em sua contemporaneidade, a obra inaugura um tempo anacrônico no qual passado e futuro irrompem em uma janela aberta pelo presente. Sobre esse aspecto, Brasil e Migliorin afirmam:

Não há traço de nostalgia nesse adeus. Não é um tempo novo e progressivo que autoriza a artista a se despedir da fotografia analógica, porque esse adeus – sua invenção – é justamente o que possibilita a imagem, o que cria as possibilidades para que ela exista, viva. Toda a exposição é atravessada por certo anacronismo e cada imagem parece amalgamar um passado (a morte da fotografia analógica, as câmeras antigas e seus designs sedutores) e um porvir (a vida da fotografia e da imagem). As câmeras antigas não fazem imagens antigas, elas são sempre nossas contemporâneas¹³⁴.

De forma distinta, a coleção participa da poética da obra *Tratado de Pintura e Paisagem* de Marilá Dardot e nos provoca a perceber a função arcônica do artista-colecionador no que diz respeito ao particular ordenamento que impõe à sua série. Nessa obra, a artista apresenta, em um ensaio fotográfico, uma peculiar organização para uma coleção de livros. Cada elemento da série fotográfica (também uma coleção) apresenta agrupamentos de volumes de uma biblioteca, acomodados em meio a florações de mesma orientação cromática (FIG.13). É dessa forma que James Joyce faz vizinhança com Marcel Proust, ou mesmo Michel Foucault é posto ao lado de Cyro dos Anjos e Guimarães Rosa. O critério desta singular organização é a cor. Os habituais critérios de ordenamento funcional de uma biblioteca são subvertidos por critérios particulares que ressignificam os elementos da série e, nesse caso específico, acentuam sua dimensão fabulativa.

¹³³ BRASIL e MIGLIORIN. *Última foto*: possibilidade da imagem.

¹³⁴ BRASIL e MIGLIORIN. *Última foto*: possibilidade da imagem, s/p.



FIGURA 11 – Fragmento da obra *A última foto* (2006) de Rosângela Rennó
Díptico composto por fotografia em cor de João Castilho e
câmera fotográfica Penguin 8-20

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/21/8>



FIGURA 12 – *A última foto* (2006) de Rosângela Rennó
Vista da exposição na Galeria Vermelho, São Paulo, SP.

Fonte: <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/exposicao/5686/rosangela-renno-ultima-foto>



FIGURA 13 – Detalhe de *Tratado de Pintura e Paisagem* (2009) de Marilá Dardot
 Fonte: <http://www.mariladardot.com/images.php?id=6#/#/2>



FIGURA 14 – *Tratado de Pintura e Paisagem* (2009) de Marilá Dardot
 Vista da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo
 Fonte: <http://www.mariladardot.com/images.php?id=6#/#/2>

Vale ainda dizer que a forma como a série fotográfica de Dardot é organizada em sua proposta expositiva também parece jogar com signos de uma suposta ordem catalográfica. A obra de Dardot nos orienta a refletir sobre o fato de que organizar implica estabelecer associações, o que dialoga com a ideia de *consignação* trabalhada por Derrida¹³⁵ a respeito da função arcôntica. No entanto, o poder de consignação da artista é um poder poético que conduz a um ordenamento polissêmico, que promove articulações desafiadoras dos princípios de catalogação de uma biblioteca tradicional.

A perspectiva da coleção como poética artística implica, portanto, reconhecer um processo de criação em que, diante de um conjunto de signos, o artista exerce um poder de consignação criativa. Assim, no espaço da arte, a atividade consignatória tende a ampliar o poder fabulativo dos elementos da série em peculiares e inventivos critérios de organização que habitam o centro da proposição da obra.

Um aspecto que parece estabelecer uma singularidade para a coleção é a própria dinâmica que se realiza entre sintagma e paradigma. Em um arquivo institucional, enaltece-se a dimensão dos paradigmas, sendo o sintagma articulado em conformidade com a pergunta que aquele que visita o arquivo carrega, delimitada pela dicção institucional com a qual os arquivistas organizam seus acervos. No caso da coleção particular, a forte relação afetiva entre o colecionador e seus pertences faz com que o eixo sintagmático seja fruto da atividade prioritária do arconte-colecionador que se antecipa em emoldurar seu conjunto de pertences em uma especial trama narrativa (em um sintagma), ambígua e polissêmica.

Retomando o relato do ensaio de Calvino¹³⁶ (2010) mencionado anteriormente, vale lembrar que o autor se depara, na inusitada exposição, com uma série de “pastas simples de papelão”, identificadas cada uma com títulos escritos por mão feminina: “ ‘Os homens que me agradam’, ‘Os homens que não me agradam’, ‘As mulheres que admiro’, (...) ‘Meus castelos’ (...) ‘Os papeis que envolviam as laranjas que eu comi’”¹³⁷ etc. A linguagem do inventário ali se instala. Inventariar é o verbo também carregado pela “valise” do arquivo.

¹³⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*.

¹³⁶ CALVINO. *Coleção de areia*.

¹³⁷ CALVINO. *Coleção de areia*, p.14.

O que nos interessa, nessa exposição de pastas de papelão – vizinha à coleção de areia, é a descrição que a dona da coleção (segundo Calvino, “uma artista de profissão”) faz:

Tento possuir e apropriar-me da vida e dos acontecimentos de que tenho notícia. Durante todo o dia, folheio, recolho, ponho em ordem, classifico, peneiro e reduzo o todo à forma de vários álbuns de coleção. Essas coleções então se tornam minha própria vida ilustrada.¹³⁸

Na fala da artista, estão dispostos verbos inerentes ao ato de colecionar: recolher, classificar, ordenar, selecionar. Nesse sentido, uma obra, ao operar a coleção como poética, carrega consigo vestígios dessas ações do artista: recolher, classificar, ordenar, selecionar.

No contexto da arte contemporânea, é como se a obra reinventasse o “círculo mágico” ao qual se refere Benjamin¹³⁹, capaz de singularizar experiências em um contexto de fluxo simbólico frenético e práticas de consumo culturais cada vez mais *comoditizadas*. Reorganizar e ressignificar signos passa a ser uma espécie de imposição para uma existência particular em um mundo seriado. É nesse contexto e sob essa demanda que se instauram os processos artísticos em que as coleções habitam a poética das obras. A arte seria, então, um espaço expressivo particular que reconfigura, em plano estético, conjuntos de signos.

Assim, decifrando o diário da melancólica (ou feliz?) colecionadora de areia, cheguei a interrogar-me sobre o que está escrito naquela areia de palavras escritas que enfileirei durante minha vida, aquela areia que agora me parece tão distante das praias e dos desertos da vida. Talvez fixando a areia como areia, as palavras como palavras, possamos chegar perto de entender como e em que medida o mundo triturado e erodido ainda possa encontrar nelas fundamento e modelo.¹⁴⁰

Se *A última foto* de Rosângela Rennó e *Tratado de Pintura e Paisagem* de Marilá Dardot nos convidam a refletir sobre processos artísticos que incorporam supostas coleções dos próprios artistas, uma terceira obra ativa alguns desdobramentos para a discussão das coleções como poética e das relações dos pertences de estimação com seus possuidores. O projeto *Willard Suitcases* do fotógrafo norte-americano Jon Crispin tem como ponto de partida a descoberta de 400 malas antigas, abandonadas no sótão de um asilo psiquiátrico, o Centro Psiquiátrico Willard, em Nova York. A instituição funcionou de 1869 até 1995. Dentro das malas

¹³⁸ CALVINO. *Coleção de areia*, p.14.

¹³⁹ BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*.

¹⁴⁰ CALVINO. *Coleção de areia*, p.15-16.

encontradas, estavam muitos objetos dos antigos internos – muitos deles passaram a maior parte da vida neste lugar. Esses objetos foram embalados e catalogadas pela equipe do Museu do Estado de Nova York, responsável por recolher os itens do antigo asilo psiquiátrico.

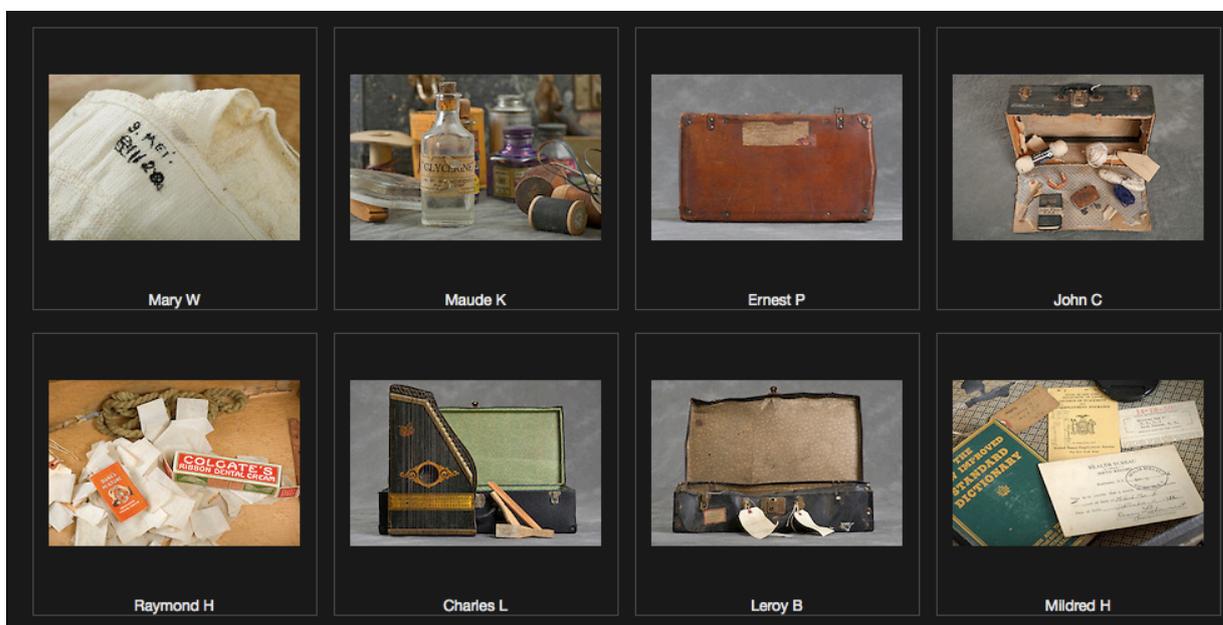


FIGURA 15 – Galeria das malas do projeto *Willard suitcases* (2011) de Jon Crispin - Detalhe do site
Fonte: [http:// www.willardsuitcases.com](http://www.willardsuitcases.com)

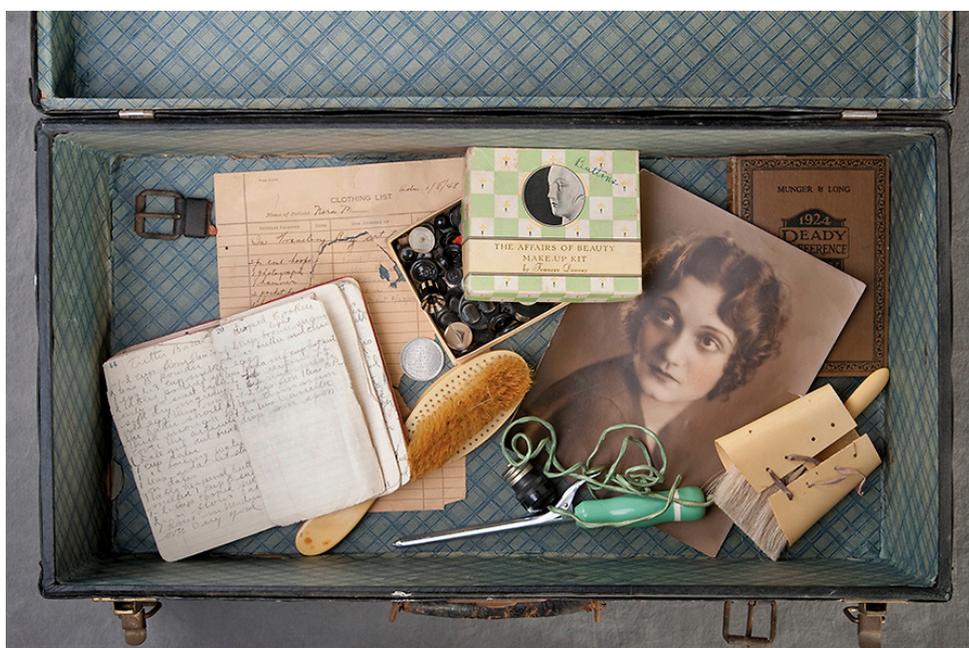


FIGURA 16 – Detalhe da maleta de Nora M. que integra o projeto *Willard suitcases* (2011) de Jon Crispin
Fonte: [http:// www.willardsuitcases.com](http://www.willardsuitcases.com)

A descoberta motivou a série fotográfica *Willard Suitcases*, disponível em site próprio do projeto²⁰. Cada mala teve seus pertences inventariados, dando acesso a fragmentos das histórias de seus possuidores. É dessa forma que somos convidados a nos lembrar da existência de Freda B., Anna G., Ernest P., Eleanor G., entre outros antigos internos da instituição (FIG.15 e 16).

Há uma memória que atravessa esses objetos que aqui podem ser aproximados do conceito de “objetos biográficos”. Eclea Bosi¹⁴¹ retoma o conceito de objetos biográficos trabalhados por Violette Morin²¹, para quem tais objetos se definem pela incorporação à vida de seu dono, envelhecendo junto com ele, materializando a memória e as lembranças desse indivíduo. Sobre os objetos, Bosi diz:

Se a mobilidade e a contingência acompanham nosso viver e nossas interações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto dos objetos que nos rodeiam. Nesse conjunto amamos a quietude, a disposição tácita mas expressiva. Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que da ordem da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal.¹⁴²

No contexto dessa obra, tal abordagem do objeto como signo da permanência e da memória individual é bastante adequada. “Cada um desses objetos representa uma experiência vivida”, diz Bosi¹⁴³. A incorporação dos objetos na poética da obra nos permite atrelá-los à noção de biografema trabalhada por Roland Barthes¹⁴⁴ no âmbito da escritura. Para o autor, fragmentos de vida, detalhes e objetos podem se comportar como metonímias de uma existência, na medida em que eles dão “acesso a um infra-saber”¹⁴⁵ e tem a potência de ativar escrituras biográficas¹⁴⁶.

Em *Willard Suitcases*, os objetos biográficos funcionam como rastros, na concepção benjaminiana dialética de serem, ao mesmo tempo, presença e ausência. “O rastro é a

²⁰ Disponível em: <http://www.willardsuitcases.com/>

¹⁴¹ BOSI. *Memória e sociedade*.

²¹ MORIN, 1969 apud BOSI, 1994.

¹⁴² BOSI. *Memória e sociedade*, p.441.

¹⁴³ BOSI. *Memória e sociedade*, p.441.

¹⁴⁴ BARTHES. *A câmara clara*.

¹⁴⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 51

¹⁴⁶ “(...) gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”. BARTHES. *A câmara clara*, p. 51.

aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou”¹⁴⁷ e, dessa forma, nos permite acessar, na rede de memória pessoais, uma memória social das instituições psiquiátricas, compondo resistências ao esquecimento social. É nesse aspecto que o projeto nos vincula também à primeira obra abordada neste capítulo, em nosso primeiro movimento constelar. *Cicatriz* de Rosângela Rennó também coloca em evidência o limbo onde algumas instituições e suas narrativas históricas abandonam seus sujeitos.

Sobre *Willard Suitcases*, vale considerar ainda a opção do fotógrafo em catalogar esses pertences, compondo um arquivo digital *on line* cujos documentos (fotografias dos objetos) se associam pela procedência do(a) dono(a) das valises e malas. Cada mala, portanto, é identificada pelo prenome de seu antigo dono, acompanhado da inicial do sobrenome, e se constitui em um álbum no site pelo qual temos acesso aos pertences nela encontrados. Não há ordem alfabética na apresentação desses álbuns. Eles estão disponíveis conforme a cronologia de suas produções e postagens. É interessante observarmos ainda a constituição de uma espécie de diário de bordo do artista, em um blog separado¹⁴⁸, onde Crispin comenta suas percepções durante o processo de realização do trabalho. Trata-se de um espaço em que o artista explicita seu posicionamento diante de algumas questões que cercam o tema da obra. Se a existência desse espaço paralelo nos permite acessar nuances do processo de criação de Crispin, nos permite também perceber uma certa intenção de neutralidade que o artista parece desejar em relação à catalogação efetivada no site específico do projeto. Manifesta-se, assim, uma espécie de herança cultural sobre a qual se exercita a crença na veracidade do arquivo ao não querer contaminá-lo com debates de ordem pessoal do artista.

Essa obra nos provoca também a considerarmos novamente a importância dos arquivos pessoais na configuração da memória coletiva, tal como evidencia Cook¹⁴⁹ a respeito das práticas arquivísticas institucionais e Marques¹⁵⁰ a respeito dos arquivos literários.

Sendo assim, podemos dizer que a coleção incorporada nos processos artísticos, ao tempo que diz de uma resistência diante do esvaziamento das coisas que a lógica de excesso do tempo presente carrega, configura-se também como gesto íntimo criador de memória. A memória diz da capacidade humana de guardar e reter acontecimentos. A memória, em sua condição de

¹⁴⁷ BENJAMIN. *Passagens*, p.490.

¹⁴⁸ Disponível em: <https://joncrispinposts.com/2011/03/>

¹⁴⁹ COOK. *Arquivos pessoais e arquivos institucionais*.

¹⁵⁰ MARQUES. *O que resta nos arquivos literários*.

discurso, está sempre à beira do esquecimento e/ou da renovação. A coleção particular é, pois, uma tentativa de recompor os acontecimentos das coisas e da vida, preenchendo as lacunas do esquecimento. Ao preencher essas fissuras, a imaginação se faz potente. Trata-se de um reordenamento possível (e sensível) do mundo, da nossa experiência no mundo, inserindo-a em um tipo de ordem provisória. Um provisório e localizado exercício de poder que busca imobilizar a ampulheta do tempo. A areia que escorre é, no entanto, parcialmente lembrada e parcialmente esquecida. Eis o mistério da coleção como poética.

2.4. Das classificações: reinvenções e ordens deslizantes

Ao abordarmos as poéticas artísticas das seis obras estimuladoras das discussões processadas neste capítulo, foi inevitável a menção às palavras ordem e classificação. O ato de classificar se encontra no cerne da atividade de consignação empreendida pelo arconte em seu arquivo. Por extensão, podemos dizer que a classificação é um componente inerente às poéticas artísticas que operam sobre os arquivos e suas derivações, na medida em que, de distintos modos, tais obras problematizam seu próprio desejo de imprimir ordens outras para o mundo. Nesse sentido, podemos então dizer que o gesto de classificar se inscreve na composição do pensamento criativo e se mostrará também nas demais obras que participam da constelação desta tese.

Em sua angulação funcional, a classificação coloca em operação princípios taxonômicos capazes de organizar o mundo, agrupando os fenômenos segundo critérios comuns. Nessa perspectiva, a classificação decreta uma ordem para o conhecimento. É em nome de uma ordem universal, por exemplo, que se desenvolveram a classificação alfabética de livros de Calímaco, a classificação numérica de Samuel Pepys no século XVII e depois a classificação de Melvil Dewey em 1873, conhecida como Sistema Dewey de Classificação Decimal, cuja premissa é: “qualquer coisa que se possa conceber pode também receber um número, de tal modo que o universo infinito pode ser abrangido por meio das combinações infinitas de dez dígitos”¹⁵¹.

¹⁵¹ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.59.

Cicatriz e *The file room*, em especial, desestabilizam qualquer noção de uma ordem universal pretendida pelos arquivos institucionais – ou seja, tipos de arquivos cuja existência, em princípio, se justifica pela promessa de uma memória histórica “genuína”. No caso da obra de Rosângela Rennó, a artista promove a reanimação de um arquivo morto, ou melhor, um conjunto de imagens que um dia se organizaram como arquivo público, segundo critérios de classificação oficiais de presidiários. Uma vez abandonados esses documentos dos arquivos, perdeu-se qualquer princípio ordenador e eles se tornaram meros aglomerados, sem qualquer cuidado ou ordem. Rennó, portanto, reconstitui o arquivo – não aquele anteriormente existente – mas um novo arquivo que passa a existir como resistência ao esquecimento social daqueles sujeitos.

A estratégia de Antoni Muntadas em *The file room* se apresenta distinta à de Rennó, porém, também enaltece a desestabilização de uma ordem institucional. Muntadas, ironicamente, configura um ambiente bastante institucionalizado em sua aparência, estabelece critérios de ordenamento ancorados na lógica tradicional do princípio de procedência dos arquivos (por exemplo: localização, data, método, razão). No entanto, ao disponibilizar o acesso a documentos de um esquecimento imposto – documentos censurados – e também permitir, pela via da colaboração, a expansão desse arquivo, a obra enfatiza suas heterogeneidades, em resposta a uma pretensa homogeneidade discursiva. Rennó e Muntadas reprogramam a classificação de arquivos institucionais em uma atitude que alinha questões ao mesmo tempo estéticas e políticas na construção da memória.

Alberto Manguel, em provocação às pretensas completude e estabilidade de uma organização universal dos saberes, observa: “Sempre que entro numa biblioteca, o que mais me impressiona é a forma pela qual uma certa visão de mundo é imposta ao leitor por meio de sua ordem e suas categorias.”¹⁵² De pronto, vale ressaltar que todo sistema de classificação é arbitrário, não apenas as classificações realizadas por artistas-arcontes ou por colecionadores diante de seus pertences de estimação. Tal assertiva encontra ecos nas formulações de Michel Foucault¹⁵³, Georges Perec¹⁵⁴, Alberto Manguel¹⁵⁵ e Maria Esther Maciel¹⁵⁶ que versam sobre sistemas classificatórios. Há ainda que se reconhecer a sinergia desse pensamento nos debates

¹⁵² MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p. 48.

¹⁵³ FOUCAULT, *As palavras e as coisas*.

¹⁵⁴ PEREC. *Pensar/ Classificar*.

¹⁵⁵ MANGUEL. *A biblioteca à noite*.

¹⁵⁶ MACIEL. *As ironias da ordem*.

empreendidos por Benjamin¹⁵⁷ e Baudrillard¹⁵⁸ a respeito das coleções particulares. Todos os autores também concordam com a instabilidade dos critérios de classificação.

Perec¹⁵⁹, buscando desmistificar os sistemas classificatórios institucionalizados, afirma que os critérios de classificação podem ser provisórios e instáveis. Ainda assim, tal é o fascínio do ato de classificar que continuamos classificando o mundo em inventários, arquivos, coleções, enciclopédias, catálogos etc. Diz o autor: “O que não está ordenado de um modo definitivamente provisório está provisoriamente definido”¹⁶⁰. Maria Esther Maciel, escritora e pesquisadora com especial interesse nas poéticas que sinalizam o “uso crítico-criativo dos sistemas de classificação”¹⁶¹ (p.11), concorda com Perec quando define o gesto de classificar como uma ordem que se estabelece diante de tantas outras possíveis.¹⁶²

O caráter provisório e arbitrário das classificações se torna evidente, por exemplo, na obra *Tratado de Pintura e Paisagem* de Marilá Dardot que oferece aos livros de sua biblioteca uma ordem cromática. Impossível não relacionar essa obra de Dardot ao ensaio de Manguel. Ao dizer do ordenamento de sua biblioteca particular, o autor esclarece seus critérios cambiantes para a organização dos livros: “Por amor à variedade, sempre mudava sua arrumação. Decidia, por exemplo, dispô-los por tamanho, de modo que cada prateleira guardasse apenas volumes da mesma altura.”¹⁶³. Mais adiante no texto, o autor revela: “Mas de vez em quando essa ordem deixava de me satisfazer, e eu reorganizava meus livros por assunto (...) E às vezes, só para variar, agrupava meus livros por língua ou por cor ou segundo meu grau de afeição.”¹⁶⁴

Se para Foucault¹⁶⁵, classificar implica oferecer códigos ordenadores tendo como princípio a menor diferença possível, a diferença se torna, pois, o desvio da classificação. A diferença, portanto, é o que impulsiona a passagem de um sistema de classificação a outro, em um processo contínuo de expansão. Ou seja, toda ordem tem, constantemente, seus limites

¹⁵⁷ BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*.

¹⁵⁸ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*.

¹⁵⁹ PEREC. *Pensar/ Classificar*.

¹⁶⁰ “Lós que no están ordenados de un modo definitivamente provisório lo están de un modo provisoriamente definido” PEREC. *Pensar/ Classificar*, p.33. (tradução minha)

¹⁶¹ MACIEL. *As ironias da ordem*, p.11.

¹⁶² MACIEL. *As ironias da ordem*, p.16.

¹⁶³ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.39-40.

¹⁶⁴ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.41.

¹⁶⁵ FOUCAULT, *As palavras e as coisas*.

desafiados pelo contato com as diferenças. Parece ser esse o caso das poéticas artísticas arquivísticas que incorporam a classificação no *modus operandi* do pensamento criativo, colocando em atividade os verbos: acolher, ressignificar e potencializar a diferença. E é a partir da diferença que podemos pensar na existência do inclassificável, ou seja, fenômenos que rivalizam com as ordens até então formuladas ou mesmo aqueles que transitam por mais de um sistema classificatório. Sobre esse aspecto, Maciel diz:

Assim, as categorias duram apenas até que, pela força das exceções, das diferenças e das descobertas, tenham que ser revistas e modificadas a partir de novos critérios e divisões. Logo que uma ordem se impõe, ela tende a caducar, como bem demonstrou Péric. Isso graças, sobretudo, ao inclassificável.¹⁶⁶

A categoria do inclassificável se constitui, portanto, como um outro vetor para o debate das performances do arquivo na arte contemporânea. Uma nova escavação será iniciada, um novo traçado em diagonal será empreendido no capítulo que se segue.

¹⁶⁶ MACIEL. *As ironias da ordem*, p.16.

C a p í t u l o

3

CLASSIFICAR:
IMAGINÁRIOS E INCLASSIFICÁVEIS
(OU ORDENS DESLIZANTES PARA *FORA*)

(...) imagem, imaginário, imaginação não designam apenas a aptidão para os fantasmas interiores, mas também o acesso à realidade própria do irreal (ao que há neste de não afirmação ilimitada, de infinita posição em sua exigência negativa) e ao mesmo tempo a medida recriadora e renovadora do real que é a abertura da irrealidade.¹⁶⁷

O princípio de consignação e a morada do arquivo se constituem em peças-chave do que Derrida¹⁶⁸ nomeia “economia arquivar”, ou seja, o processo de capitalização da memória que atravessa o arquivo. Essas duas atividades – classificar e *de-morar* – consistem, pois, nos recortes orientadores das discussões deste e do próximo capítulo, respectivamente.

Entendemos o princípio de consignação como a instância em que a atividade classificatória é concebida e exercitada. Em linhas gerais, “A consignação tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal”¹⁶⁹. Derrida aborda a atividade arquivar como estreitamente relacionada ao princípio de consignação do arquivo e nos convida a repensar, na perspectiva da psicanálise freudiana, as consequências que a intrusão do secreto e do heterogêneo desencadeiam para o princípio de consignação. Diante de tais elementos, “A ordem não está mais garantida.”¹⁷⁰

O artista-arconte, o responsável pelo arquivo, exerce sobre ele competências hermenêutico-criativas ao construir um singular ordenamento, tendo como base uma particular classificação. O movimento constelar número quatro, configurado pelas obras *Dream of graffiti* (2013) de Shamsia Hassani, *A coleção Duda Miranda* (2006) e *Biblioteca dos Enganos* (2009) de Walmor Corrêa, nos provoca a refletir sobre a construção da memória em estratégias de classificação fortemente ancoradas no imaginário – aquele espaço que nos afirma a presença de um contramundo, de um universo próprio que a obra inaugura e que provoca desvios na economia arquivar. Ao promover um tensionamento dos sistemas de classificação tradicionais, enaltecem, pois, o caráter arbitrário desses sistemas e sua potência para a

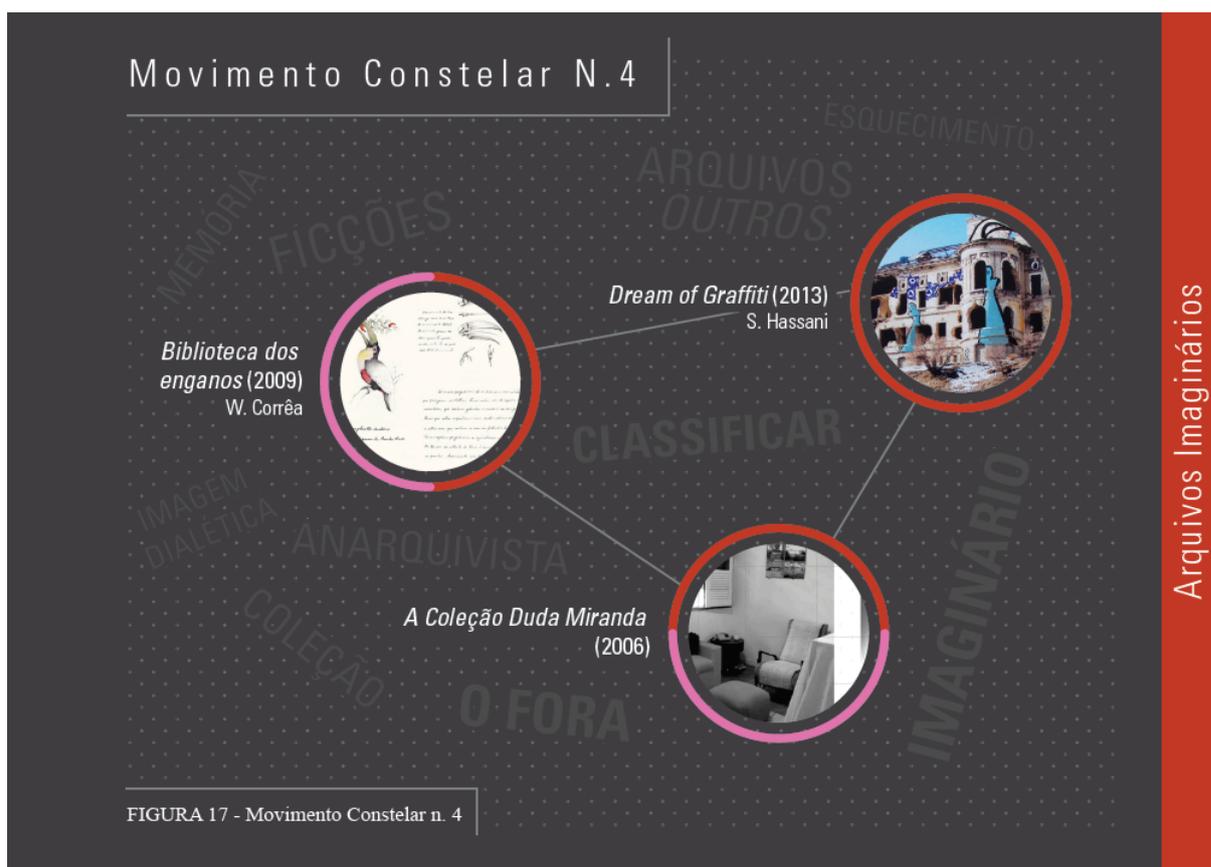
¹⁶⁷ BLANCHOT. *A conversa infinita* 3, p.66.

¹⁶⁸ DERRIDA. *Mal de Arquivo*, p.18.

¹⁶⁹ DERRIDA. *Mal de Arquivo*, p.14.

¹⁷⁰ DERRIDA. *Mal de Arquivo*, p.15.

fabulação, a qual nos apresenta “o outro de todos os mundos”¹⁷¹. Veremos que essas obras, em especial, nos provocam a compreender as competências hermenêutico-criativas dos artistas que tornam possível o exercício da alteridade em suas poéticas. Se as atividades classificatórias têm, em princípio, um propósito de impedir os deslizamentos do arquivo para fora de si, estamos aqui tratando de classificações que provocam exatamente tal deslocamento (FIG.17).



3.1. Arquivos *outros*: sobre diferenças, imaginários e ficções

Sendo a diferença uma instância desestabilizadora dos sistemas de classificação, é ela que impulsiona a emergência de novas ordens que, por sua vez, buscam abarcar uma impossibilidade. Nas palavras de Manguel, “...quase todo tipo de organização tem o mérito de abarcar o inabarcável”¹⁷². Estamos aqui tratando, sobretudo, do *impossível* que inquieta Foucault diante da irreverente inteligência que atravessa a composição de Jorge Luiz Borges

¹⁷¹ LEVY. *A experiência do fora*, p. 26.

¹⁷² MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.46.

em um texto questionador dos sistemas de classificação do mundo ocidental. Assim Foucault registra seu desconcertante encantamento diante de “O idioma analítico de John Wilkins”¹⁷³:

Esse texto cita ‘uma certa enciclopédia chinesa’ onde será escrito que ‘os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas’. No encantamento dessa taxinomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso. Que coisa, pois, é impossível pensar, e de que impossibilidade se trata?¹⁷⁴

Para Foucault, o impossível se evidencia na lacuna que permeia a particular taxinomia de Borges, “em todo o branco intersticial que separa os seres uns dos outros”¹⁷⁵, ou seja, “O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se”¹⁷⁶. A respeito desse mesmo texto de Borges, Maria Esther Maciel destaca a categoria “L”, “et cetera”, e nos propõe a seguinte questão: “seria esse *et cetera* o *topos* por excelência do inclassificável e, por extensão, a categoria que falta a todos os sistemas taxonômicos em geral?”¹⁷⁷. Tal inquietação conduz Maciel a sistematizar um pertinente pensamento sobre o que nomeia de “poéticas do inclassificável” que versa sobre hibridismos textuais na literatura contemporânea. Para a autora, o inclassificável diz tanto daquilo que não se comporta nos sistemas de classificação existentes, mas também diz de textuações que podem compartilhar, provisoriamente, de sistemas classificatórios diversos.

O inclassificável poderia também ser associado à ideia de ubiquidade. Isso porque muitas vezes chamamos de inclassificável aquilo que é passível de ser inserido (mesmo que provisoriamente) em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade muitas vezes contraditória de seus traços. Nesse caso, todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém sua incômoda diferença, sua explícita alteridade. E, nesse sentido, por transitar em vários *topoi*, não se deixa aprisionar em nenhum.¹⁷⁸

¹⁷³ BORGES. *O idioma analítico de John Wilkins*.

¹⁷⁴ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.IX.

¹⁷⁵ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.X.

¹⁷⁶ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.X.

¹⁷⁷ MACIEL. *As ironias da ordem*, p.17.

¹⁷⁸ MACIEL. *As ironias da ordem*, p.15.

Um conceito que nos auxilia a compreender a potência do *impossível* em Foucault, ou mesmo sua reformulação na perspectiva do *inclassificável* proposto por Maciel, é o *fora* – conceito elaborado por Maurice Blanchot como resposta às demandas apresentadas pela literatura do início do século XX. O *fora* em Blanchot representa a formulação de um pensamento que investiga a nova relação que se estabelece entre a literatura e o real. Para Blanchot¹⁷⁹, a literatura não representa o real, mas cria sua própria realidade. Em contraste com a linguagem corriqueira que se ancora em uma função designativa do real, a linguagem literária se realiza em sua *impossibilidade essencial*. Na perspectiva de Blanchot, “Essa realização da obra – sua possibilidade – tem como essência a sua impossibilidade”¹⁸⁰. O *fora*, nesse sentido, para além de um conceito, é uma função em si.

É com Foucault e Deleuze que o conceito do *fora* se expande do campo literário priorizado por Blanchot para outras áreas. Tatiana Salem Levy¹⁸¹ investiga os contornos do que nomeia como “experiência do *fora*” na perspectiva desses três pensadores e explora o movimento de um pensamento, por natureza, em expansão. No fragmento abaixo, a pesquisadora explicita os contornos do *fora* em Foucault e Deleuze – ambos leitores de Blanchot. A despeito das singularidades que marcam o pensamento de cada um, o *fora* está sempre relacionado a estratégias de resistência – política, estética e filosófica.

(...) Foucault analisa de que maneira o *fora* da linguagem está associado à despersonalização do sujeito e ao conseqüente surgimento do que ele chama de o ser da linguagem. Além disso, o *fora* também está relacionado a outras questões de sua obra, principalmente àquelas que dizem respeito à política, ao estudo da microfísica do poder, das formas capitalistas de aprisionamento. Nesse caso, a experiência do *fora* se dá como possibilidade de resistência ao domínio do saber e do poder, ou seja, como a criação de uma nova forma de pensamento que questiona e ultrapassa as ‘verdades’ de cada época histórica.

Mas é em Deleuze, leitor de Blanchot e Foucault, que a experiência do *fora* penetra também em outras estratégias de resistência. Por meio da literatura, do cinema, das artes plásticas, da filosofia ou da política, a experiência do *fora* é o que leva o pensamento a pensar, realçando o impensável do pensamento, o invisível da visão e o indizível da palavra.¹⁸²

¹⁷⁹ BLANCHOT. *A conversa infinita* 3.

¹⁸⁰ LEVY. *A experiência do fora*, p.22.

¹⁸¹ LEVY. *A experiência do fora*.

¹⁸² LEVY. *A experiência do fora*, p.12.

Reinaldo Marques¹⁸³ se interessa pelo fora do arquivo, sinalizando uma particular abordagem do pesquisador como anarquivista – um arquivista que rejeita a hierarquia vertical ou horizontal das proposições. Esse novo arquivista, tal como propõe Foucault, se movimenta em uma diagonal, “que tornará legível o que não podia ser apreendido de nenhum outro lugar”¹⁸⁴. Tal aspecto, já abordado no capítulo anterior, se mostra de especial pertinência para a discussão empreendida neste capítulo, na medida em que relaciona o fora com o arquivo. A heterogeneidade dos documentos do arquivo leva Marques a problematizar os restos dos arquivos, no caso de sua pesquisa, dos arquivos de escritores. Fundamentando-se no conceito de ruína de Benjamin e também nas formulações de Agamben, Marques observa:

(...) os restos dos arquivos dos escritores remeteriam à relação entre o dentro e o fora do arquivo, entre o dizível e o indizível, apontando para o fora, o devir outro. Tais restos, menos que uma sobra a ser resgatada pela memória, apontam para um hiato, uma ruptura e descontinuidade na lógica e nos procedimentos do arquivo, pondo em xeque os seus saberes. Instauram uma anomia no arquivo, uma desordem. Estancam o fluxo dos procedimentos e técnicas classificatórios, dos inventários, problematizando as descrições, as designações. Constituem-se em potência crítica do arquivo, evidenciando a não coincidência entre os fatos literários, os documentos e materiais do arquivo, e as interpretações que se fazem deles.¹⁸⁵

Nessa perspectiva, buscando uma aproximação com a figura do arquivo, podemos dizer que o impossível e o inclassificável constituem um *fora* do arquivo: o indizível, o possível vir a ser que o arquivo comporta; sua lacuna essencial, suas “casas brancas”, se buscarmos uma aproximação com a definição de ordem dada por Foucault:

A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; e é somente nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada.¹⁸⁶

O impossível, o inclassificável e o fora são formulações que se alinham, sobretudo, na particular atividade que delineiam para o imaginário, afinal, “...onde falha a classificação advém a imaginação.”¹⁸⁷ Para Castor M.M. Bartolomé Ruiz¹⁸⁸, o elemento criativo se produz

¹⁸³ MARQUES. *O que resta nos arquivos literários*.

¹⁸⁴ DELEUZE. *Foucault*, p.13-14.

¹⁸⁵ MARQUES. *O que resta nos arquivos literários*, p.122.

¹⁸⁶ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.XVI.

¹⁸⁷ MACIEL. *As ironias da ordem*, p.19.

pelo imaginário cuja natureza é insondável. Segundo o autor, imaginação e racionalidade coexistem como produtos do imaginário que, por sua vez, “constitui o *sem-fundo* inescrutável da pessoa humana”¹⁸⁹. Nesse sentido, podemos dizer que o imaginário encontra-se incrustado em toda e qualquer ordem, aguardando o momento de se irromper como enunciação que se realiza nas falhas da ordem. Podemos, portanto, associar o imaginário como vetor do inclassificável.

3.2. A paisagem trêmula do mundo fora de mim

Que uma imagem tal nos aloje ou desaloje, nos dê um sentimento de uma estadia feliz ou infeliz, nos estreite e nos abrigue, nos deposite e nos transporte, isso não significa apenas dizer que a imaginação se apodera das experiências reais ou irrealis do espaço, mas que nos aproximamos, pela imagem, do próprio espaço da imagem, desse exterior que é sua intimidade, ‘esse horrível dentro e fora que é o verdadeiro espaço’, segundo as palavras de Michaux que, tão logo apreendemos, não podemos esquecer.¹⁹⁰

A paisagem desértica cortada por formas cromáticas, organicamente dispostas sobre ruínas de um palacete, se apresenta como imagem em condição de limite que não se encerra em uma linha demarcatória, mas, pelo contrário, constitui-se em ponto de contato com uma exterioridade, com um fora, “o ser-dentro de um fora”, tal como nos coloca Agamben¹⁹¹. A imagem à qual nos referimos compõe a série *Dream of graffiti* (2013) de Shamsia Hassani, uma jovem artista, nascida em 1988 no Irã e residente no Afeganistão (FIG.18 e 19). Professora de artes plásticas, é considerada a principal artista de grafite do país, sendo a primeira artista afegã a utilizar também a técnica do grafite 3D nas ruas.

¹⁸⁸ RUIZ. *Os paradoxos do imaginário*.

¹⁸⁹ RUIZ. *Os paradoxos do imaginário*, p.32.

¹⁹⁰ BLANCHOT. *A conversa infinita* 3, p.64.

¹⁹¹ AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p.64.



FIGURA 18 – Imagem da série *Dream of Graffiti* (2013) de Shamsia Hassani
Fonte: <http://www.kabulartproject.com/artists/shamsia-hassani/>



FIGURA 19 – Imagem da série *Dream of Graffiti* (2013) de Shamsia Hassani
Fonte: <http://www.kabulartproject.com/artists/shamsia-hassani/>



FIGURA 20 – *Secret* de Shamsia Hassani
Trabalho direto nas ruas de Cabul. Ao fundo, ruínas do Palácio Darul Aman.
Fonte: <http://www.kabulartproject.com/artists/shamsia-hassani/>

A maior parte do trabalho de Hassani pode ser vista nas ruas de Cabul, cidade onde mora (FIG.20). As superfícies sobre as quais o trabalho da artista é desenvolvido sinalizam a angulação mnemônica de sua obra. A superfície é a ruína da guerra. Em sua acepção dicionarizada, a palavra *ruína* assume contornos, tais como: “Ato ou efeito de ruir; desmoronamento, destroço, destruição”, ou mesmo, “Edifício desmoronado ou escalavrado pelo tempo ou por causas naturais ou acidentais”, “Partes informes de construção que ruuiu”¹⁹². Essa rede semântica nos permite abordar a ruína como resto, destruição e desmoronamento, mas também como vestígio e rastro de uma relação temporal na qual o passado, ainda que parcialmente e reconfigurado, resiste no presente como um signo de memória. Na perspectiva de suas temporalidades, a ruína aglutina as noções, aparentemente ambíguas, tanto de resistência quanto de esquecimento. Jeanne Marie Gagnebin¹⁹³ aborda os rastros como vestígios da experiência humana, signos não intencionais, esquecidos. Para a autora, o rastro “é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência (...)”¹⁹⁴ e completa:

¹⁹² Fonte: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=ru%EDna>

¹⁹³ GAGNEBIN. *O rastro e a cicatriz*.

¹⁹⁴ GAGNEBIN. *O rastro e a cicatriz*, p.113.

O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados – como são outros signos culturais e linguísticos –, mas sim deixados ou esquecidos.¹⁹⁵

Gagnebin cita Emmanuel Levinas¹⁹⁶ para quem um rastro autêntico se realiza como uma sobre-impressão no mundo, decompondo sua ordem até então instituída. A relação da obra de Hassani com a memória é explicitada pela própria artista que afirma ser sua intenção interferir positivamente nos rastros sombrios deixados pela guerra: “se eu colorir essas más lembranças, então apago [a guerra] das mentes das pessoas. Quero tornar o Afeganistão famoso por causa de sua arte, não de sua guerra.”¹⁹⁷ O desejo de redesenhar a memória de seu país passa, portanto, pela tentativa de apagar os vestígios dos conflitos, promovendo uma espécie de invasão poética na paisagem. Nesse sentido, a pintura sobre as ruínas deixadas pelos diversos conflitos e guerras que afetam o cotidiano de seu país cria uma resistência ao mesmo tempo estética e política.

O gesto político da arte produzida por Hassani não se distrai das questões pertinentes ao feminino. Em suas pinturas, é recorrente a aparição de mulheres, muitas vezes em representações estilizadas na coloração azul, usando burqas ou mesmo hijab. As mulheres de Hassani são mulheres empoderadas e fortes, contrastantes ao padrão feminino imposto pelo Taliban. Em entrevista, a artista diz: “Não é a mulher que fica em casa. É uma nova mulher. Uma mulher que está cheia de energia, que quer começar de novo.”¹⁹⁸

O perigo iminente do trabalho na rua decorrente da vigilância do Taliban levou Hassani a inaugurar uma categoria especial, a qual nomeou *Dream of Graffiti*, uma série que reúne desenhos feitos sobre fotografias de lugares de desejadas ocupações. É o caso da imagem das ruínas do Palácio Darul Aman, mencionada no início deste tópico - a singularização de um desejo impresso em uma coleção imaginária, que se realiza em estado de devir. O fato de a série ter sido forçada pela impossibilidade da intervenção efetiva do grafite nesses espaços – sendo assim, uma potente projeção imaginada – nos faz aproximá-la de uma poética do

¹⁹⁵ GAGNEBIN. *O rastro e a cicatriz*, p.113.

¹⁹⁶ LEVINAS, 1993, apud GAGNEBIN, 2006.

¹⁹⁷ Entrevista de Shamsia Hassani. Disponível em: <http://artradarjournal.com/2013/07/19/art-is-stronger-than-war-afghanistans-first-female-street-artist-speaks-out/>

¹⁹⁸ Entrevista de Shamsia Hassani. Disponível em: <http://artradarjournal.com/2013/07/19/art-is-stronger-than-war-afghanistans-first-female-street-artist-speaks-out/>

inclassificável. Essa particular coleção de Hassani se articula sobre o impossível do grafite, sobre o fora de seu sistema expressivo prioritário de trabalho que é composto pela rua e, por isso, se constitui como obra em que o imaginário se inscreve, intencionalmente, sobre o rastro da guerra, produzindo uma resistência ao trauma, essa “ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos” de difícil elaboração no plano simbólico, tal como coloca Gagnebin¹⁹⁹, referindo-se ao trabalho de Aleida Assmann²⁰⁰. Estamos aqui, então, abordando *Dream of Graffiti* como uma coleção, uma série construída por Shamsia Hassani que salva seus *desejos-pertences* da dispersão, criando uma resistência que inaugura, pela arte, um espaço otimista para o impossível da memória já instituída sobre a guerra, seus rastros e seus traumas.

Vale lembrar que o desejo, em Freud, está atrelado às noções de recalque e repressão, duas espécies de censura problematizadas por Derrida a respeito das estruturas de arquivamento psíquicas. Derrida assim explica essa relação:

Diferentemente do recalque (*Verdrangung, repression*), que permanece inconsciente em sua operação e em seu resultado, a repressão (*Unterdrückung, supression*) opera aquilo que Freud chama uma “segunda censura” – entre o consciente e o pré-consciente – ou ainda afeta o afeto, isto é, aquilo que não pode jamais se deixar recalcar (repress) no inconsciente mas somente reprimir (suppress) e deslocar-se para um outro afeto.²⁰¹

Sendo o sonho, na perspectiva psicanalítica freudiana, a instância em que desejos reprimidos comparecem, torna-se oportuna a relação com o título da obra de Hassani, já que ela é uma resposta, por analogia, a situações de repressão. Em um comentário sobre o conceito de fora em Maurice Blanchot, Levy²⁰² nos lembra que a literatura (e podemos estender para a arte) nos apresenta um devir-imagem, “em que o mundo se encontra desvirado, refletido. Não se trata pois de um outro mundo evocado pela literatura, mas do outro de todos os mundos: o deserto, o espaço do exílio e da errância, o fora”²⁰³. Tal condição de ser “espaço de exílio” parece permear o trabalho de Hassani na medida em que suas criações geram reverberações de uma voz social oprimida pelo taliban e pelos constantes conflitos com participação de forças internacionais. As imagens criadas por sua obra produzem vibrações que nos permitem

¹⁹⁹ GAGNEBIN. *O rastro e a cicatriz*, p.110.

²⁰⁰ ASSMANN, 1999 apud GAGNEBIN, 2006.

²⁰¹ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 42-43.

²⁰² LEVY. *A experiência do fora*.

²⁰³ LEVY. *A experiência do fora*, p. 26.

pensar em uma construção do feminino que instaura um discurso que é ao mesmo tempo político e estético. Trata-se do “tremor da imagem, o estremecimento daquilo que oscila e vacila (...)”²⁰⁴, capaz de produzir um “pequeno deslocamento”. Esse pequeno deslocamento é a tensão da imagem “que nos abre à força daquilo que aparece”²⁰⁵. Abre-nos à força em resistência ao obstáculo maior que é a rigidez das certezas de nossa cultura.

A coleção que Hassani organiza em *Dream of Graffiti* produz em nós uma reverberação, na perspectiva formulada por Bachelard e discutida por Blanchot. “Trata-se de passar as imagens invividas, que a vida não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o invivido e de abrir-se a uma abertura da linguagem”²⁰⁶.

Essa obra de Hassani nos apresenta a ruína como rastro, portanto, em duas perspectivas: a ruína como índice da Guerra e superfície material desejada para o trabalho da artista, mas também nos permite aproxima-la da noção fenomenológica de rastro proposta por Ricoeur, para quem o rastro “(...) se constrói na base do *ser-afetado* pelo acontecimento do qual se torna, a posteriori, testemunho por narração.”²⁰⁷ Com *Dream of Graffiti*, portanto, Hassani singulariza uma afecção, se tornando narradora de um acontecimento, ativado pelo contramundo que a obra nos apresenta.

Não podemos deixar de destacar que o grafite, como linguagem, existe em estado de constante risco de apagamento e/ou transfiguração na medida em que se realiza pela apropriação de superfícies urbanas com pinturas em *sprays*, transformando a paisagem das cidades, ao tempo em que é transformado pela mesma cidade que lhe serve de superfície. O tempo e a ação de outros criam camadas várias que desafiam a resistência do grafite que, por sua vez, se funda como uma “voz de exílio”. Ironicamente, se os grafites de Hassani, materialmente inscritos nas ruas de Cabul, formam imagens à beira do esquecimento pelas outras camadas de inscrições ou de ruínas que podem se sobrepor, o seu “sonho de grafite” parece distante desse risco, protegido pelo “círculo mágico”²⁰⁸ desta particular coleção imaginária, em devir.

²⁰⁴ BLANCHOT. *A conversa infinita* 3, p.66.

²⁰⁵ BLANCHOT. *A conversa infinita* 3, p.61.

²⁰⁶ BLANCHOT. *A conversa infinita* 3, p.61.

²⁰⁷ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p.80.

²⁰⁸ BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*.

Nesse sentido, podemos retomar a noção da imagem como mistério, tal como propõe Blanchot. Ela abriga a potência de nos conduzir para perguntas e também para respostas possíveis. Tanto as questões que comporta quanto as reflexões que conduzem instauram-se como devir, em uma ressonância perene que vibra pela imagem.

Mas as imagens têm um inelutável devir que as faz e desfaz interminavelmente, para fazer de sua própria desaparecimento – ou de sua perda de vista temporal – o objeto de uma memória, de uma sobrevivência, de uma ‘ruminação eterna’, como se expressa Blanchot, em 1951 (...).²⁰⁹

A obra de Hassani produz imagens que geram desvios nas marcas da guerra e ao mesmo tempo acabam nos aproximando dela. É como se a invasão imaginária na paisagem produzisse um paradoxo em que o apagamento e a impossibilidade reforçam a lembrança. Ao abordar um escuro²¹⁰ do contemporâneo, essas imagens produzem memória desse tempo presente, permeada de vozes sociais que, em estado de exílio, legitimam a memória do conflito e da guerra – situações de ruína – em outra perspectiva, na perspectiva de uma resistência poética de um *outro*. *Dream of Graffiti* configura imagens que reestabelecem o próprio movimento da memória entre a lembrança e o esquecimento – não se reduzindo a um ou outro limite. Nesse movimento, há ainda que se considerar a função alucinante do imaginário desvelada pelo convite à exterioridade que essa obra nos faz, nos permitindo compreender a memória que se realiza nos limites do inclassificável.

3.3. Desordens entre fatos e ficções

Dream of Graffiti pode ser aproximada da poética do inclassificável proposta por Maria Esther Maciel por não se comportar nos sistemas tradicionais de classificação, localizando-se em uma coleção que opera sobre a “impossibilidade essencial”, tal como propõe Blanchot. No entanto, as outras duas obras componentes deste movimento constelar evidenciam uma segunda angulação do inclassificável – aquela que diz de obras híbridas, cujas poéticas parecem transitar por mais de um sistema ao mesmo tempo. Em distintas estratégias criativas, tramas heteróclitas entre o fato e a ficção são percebidas em *A Coleção Duda Miranda* e em *Biblioteca dos Enganos* de Walmor Corrêa.

²⁰⁹ DIDI-HUBERMAN. *De semelhança a semelhança*, p.30.

²¹⁰ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*

Em *A Coleção Duda Miranda*, o imaginário se realiza na composição de um sofisticado plano ficcional que se constrói em torno de uma inusitada coleção. Essa coleção reúne 34 réplicas de obras construídas por Duda Miranda, seguindo um critério bastante pessoal: a colecionadora quis possuir obras de arte que a afetaram. Na impossibilidade de ter as obras originais, decidiu por refazê-las e, dessa forma, configurou uma coleção doméstica cujos critérios curatoriais são assumidamente afetivos. Nesse sentido, Duda Miranda parece se aproximar da figura do colecionador autêntico, discutida por Benjamin, para quem “Propriedade e posse são circunscritas a uma tática. Colecionadores são pessoas de instinto prático”²¹¹. Essa aproximação com o colecionador autêntico de Benjamin será, como veremos mais adiante, contrariada no desfecho que a colecionadora resolve dar à sua coleção.

Arthur Bispo do Rosário, Roberth Smithson, Cildo Meireles, Artur Barrio, Hélio Oiticica, Joseph Beuys e Jenny Holzer estão entre os artistas representados no inusitado acervo, cuja morada é a casa desta peculiar colecionadora. Demonstrando sua consciência no que diz respeito às questões artísticas que sua coleção tensiona, Miranda evidencia que suas réplicas não podem ser consideradas apropriações – termo que sinaliza um importante paradigma de criação na arte contemporânea. O fragmento abaixo explicita tal posicionamento da colecionadora:

O termo ‘apropriação’ vem sendo usado por críticos para descrever a obra de artistas que retomam obras de outros artistas e, interferindo ou não sobre os ‘originais’, operam um deslocamento contextual que muda o sentido da obra, acrescentando ou apagando níveis de significação.

(...) Voltando à minha coleção, insisto em afirmar que não se trata de uma apropriação pelo simples motivo de que eu não sou e nem pretendo ser artista, simplesmente refaço para meu próprio prazer estético obras de outros artistas; e, diferentemente da artista Sherrie Levine, não as assino como se fossem minhas e não as concebo como ‘novos’ trabalhos (après, after fulano), bem como não as reinsiro no mercado de arte. Os trabalhos de minha coleção não tem nem aspiram ter valor de troca, seu valor é puramente de uso.²¹²

Duda Miranda é uma personagem enigmática. De início, não se tem clareza nem mesmo de seu gênero, afinal, “Duda” pode ser tomado como um nome masculino ou feminino. Seu gênero vai se delineando em algumas pistas presentes nas correspondências trocadas com

²¹¹ BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*, p.230.

²¹² MIRANDA. Entrevista. In: *A Coleção Duda Miranda*, s/p.

alguns interlocutores e publicadas no livro *A Coleção Duda Miranda*, nos permitindo inferir que se trata de uma pessoa do gênero feminino. Miranda vê o destino de sua coleção transformado com a entrada de um novo personagem nessa trama, Francisco Magalhães, diretor do Museu Mineiro, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Magalhães, sabendo da curiosa coleção, propõe à Miranda a realização de uma exposição aberta ao grande público. Após muitos debates, decidiram por manter a coleção em seu ambiente de origem, o apartamento da colecionadora, localizado nas proximidades do Museu. Para isso, Duda Miranda cederia sua casa por alguns meses para as visitas.

A colecionadora optou por não estar presente na ocasião da exposição, nem mesmo conceder entrevistas. Exilou-se no Rio de Janeiro, o que reforçou ainda mais o mistério sobre sua identidade. Quando retornou após as visitas, decidiu pôr fim à sua coleção, distribuindo suas obras. Miranda organizou um livro, lançou sua coleção ao mundo e, como ela mesma escreveu: “...espero ter iniciado uma nova coleção. A Nossa Coleção”.²¹³ Esse “fim” parece contrariar o colecionador autêntico de Benjamin cuja tendência é celebrar o homem privado e sua mágica relação com seus pertences de estimação.

O que consideramos a obra *A Coleção Duda Miranda* vai além da exposição em si. A obra se articula com base em um conjunto de estratégias discursivas que inclui: o gesto de produzir réplicas de obras de artistas emblemáticos da arte contemporânea, a configuração de uma coleção particular distribuída nos vários cômodos de uma residência, a presença/ausência de uma misteriosa colecionadora, a exposição realizada por uma instituição museológica e o livro-catálogo produzido após a exposição – um livro de artista. Todas essas estratégias se alinham como engrenagens de um mesmo jogo estético. Ao considerarmos *A Coleção Duda Miranda*, em seu conjunto de estratégias, como obra, já estamos comungando com seu estatuto de farsa, ou melhor, com seu estatuto de uma grande ficção testemunhada e credibilizada por instituições e atores reais. Quando dizemos de atores reais, nos referimos a personagens cujas identidades são socialmente conhecidas, ao contrário da colecionadora que permanece como enigma. A presença dessas personagens reais, como testemunhas diretas dos acontecimentos, é fundamental para a construção poética da obra.

²¹³ MIRANDA. Carta a um jovem colecionador. In: *A Coleção Duda Miranda*, s/p.

O livro *A Coleção Duda Miranda* possui uma função arquivística na medida em que se apresenta como um catálogo póstumo à exposição que nos dá acesso àquela coleção que não existe mais. Ao tempo em que constrói a memória de um processo artístico que coloca a coleção em situação de performance, o livro também compõe essa performance. Em sua estrutura catalográfica, o livro se inicia com um breve prefácio, intitulado “Carta a um jovem colecionador”, assinado por Duda Miranda. O texto introdutório por si só esclarece o emitente e o destinatário da instância discursiva e introduz a composição de uma cena enunciativa. Quem fala é Duda Miranda, dirigindo-se a um leitor, um potencial jovem colecionador, no intuito assumido da autora de “provocar a multiplicação” desse gesto de colecionar.

Após a carta introdutória, o livro apresenta o inventário das 34 obras que compõem a Coleção. A primeira obra disposta na catalogação do livro é a réplica de *Um Carvalho* de Michael Craig-Martin, 1972 (por Duda Miranda, 2006). A obra ocupa duas páginas do livro, sendo uma da fotografia de um copo de água em uma prateleira de vidro com suporte de metal e a outra página destinada à reprodução do texto componente da obra (FIG.21).

P: Para começar, você poderia descrever este trabalho?
R: Sim, claro. O que fiz foi transformar um copo d'água em um carvalho adulto sem alterar os acidentes do copo d'água.
P: Os acidentes?
R: Sim. A cor, a textura, o peso, o tamanho...
P: Você quer dizer que o copo d'água é um símbolo de um carvalho?
R: Não. Isto não é um símbolo. Eu transformei a substância física do copo d'água naquela de um carvalho.
P: Parece um copo d'água.
R: É claro que parece. Eu não mudei sua aparência. Mas isto não é um copo d'água, é um carvalho.
P: Você pode provar o que afirma ter feito?
R: Bem, sim e não. Eu afirmo ter mantido a forma física do copo d'água, e, como você pode ver, eu o fiz. No entanto, como normalmente se procura a evidência de mudança física em termos de forma alterada, tal prova não existe.
P: Você não simplesmente chamou este copo d'água de carvalho?
R: De jeito nenhum. Isso não é mais um copo d'água. Eu mudei sua real substância. Seria impreciso chamá-lo de um copo d'água. Pode-se dar o nome que se quiser, mas isto não alteraria o fato de que é um carvalho...
P: Não é só um caso como o das roupas novas do imperador?
R: Não. No caso das roupas novas do imperador, as pessoas afirmavam ver algo que não estava lá porque sentiam que deveriam. Eu me surpreenderia muito se me dissessem ter visto um carvalho.
P: Foi difícil efetuar a mudança?
R: Esforço algum. Mas antes de me dar conta de que poderia fazê-lo isto me tomou anos de trabalho.
P: Exatamente quando o copo d'água se tornou um carvalho?
R: Quando pus a água no copo.
P: Isso acontece toda vez que você enche um copo com água?
R: Não, claro que não. Só quando eu intenciono transformá-lo em um carvalho.
P: Então a intenção causa a mudança?

R: Eu diria que ela precipita a mudança.
P: Você não sabe como você a fez?
R: Ela contradiz o que penso saber sobre causa e efeito.
P: Me parece que você afirma ter feito um milagre. Não é este o caso?
R: Fico lisonjeado que você ache isso.
P: Mas você não é a única pessoa que pode fazer algo como isso?
R: Como eu poderia saber?
P: Você poderia ensinar os outros a fazer isso?
R: Não, não é algo que se possa ensinar.
P: Você considera que transformar o copo d'água em um carvalho constitui uma obra de arte?
R: Sim.
P: O que é precisamente a obra de arte? O copo d'água?
R: Não há mais copo d'água.
P: O processo da mudança?
R: Não há processo envolvido na mudança.
P: O carvalho?
R: Sim. O carvalho.
P: Mas o carvalho só existe na mente.
R: Não. O carvalho real está fisicamente presente, mas na forma do copo d'água. Como o copo d'água era um copo d'água particular, o carvalho também é um carvalho particular. Conocer a categoria "carvalho" ou imaginar um carvalho particular não é entender e experimentar o que parece ser um copo d'água como um carvalho. Assim como é imperceptível, é também inconcebível.
P: O carvalho particular já existia em algum lugar antes de tomar a forma de um copo d'água?
R: Não. Este carvalho particular não existia previamente. Eu deveria ainda apontar que ele não tem nem terá outra forma que não a de um copo d'água.
P: Por quanto tempo ele continuará a ser um carvalho?
R: Até que eu o mude.



FIGURA 21 - *Um Carvalho*, de Michael Craig-Martin, 1972, por Duda Miranda, 2006
Texto impresso em papel sulfite sobre vidro com suporte em metal. Excerto do livro.
Fonte: MIRANDA, 2007, s/p.

Alguns fragmentos do texto componente da obra *Um Carvalho* (1972) encontram-se grifados abaixo e nos permitem fazer uma analogia com o imaginário na arte conceitual, uma questão que parece reverberar também na obra *A Coleção Duda Miranda*.

(...)

P: Você considera que transformar o copo d'água em um carvalho constitui uma obra de arte?

R: Sim.

P: O que é precisamente a obra de arte? O copo d'água?

R: Não há mais copo d'água.

P: O processo da mudança?

R: Não há processo envolvido na mudança.

P: O carvalho?

R: Sim. O carvalho.

P: Mas o carvalho só existe na mente.

R: Não. O carvalho real está fisicamente presente, mas na forma do copo d'água. Como o copo d'água era um copo d'água particular, o carvalho também é um carvalho particular. Conceber a categoria “carvalho” ou imaginar um carvalho particular não é entender e experimentar o que parece ser um copo d'água como um carvalho. Assim como é imperceptível, é também inconcebível.

P: O carvalho particular já existia em algum lugar antes de tomar a forma de um copo d'água?

R: Não. Este carvalho particular não existia previamente. Eu deveria ainda apontar que ele não tem nem terá outra forma que não a de um copo d'água.

P: Por quanto tempo ele continuará a ser um carvalho?

R: Até que eu o mude²¹⁴.

A imaginação que interessa à memória liga-se à fabulação – não no sentido da mera ficção, mas no sentido de uma espécie de *função alucinante* necessária à crença da experiência vivida. Em *A Coleção Duda Miranda*, tal função alucinante é fruto da colaboração de todas as estratégias que edificam a obra e que a tornam assimilável como fato. No livro, há uma seção que mostra fotografias das obras, em meio as quais o espaço expositivo – a casa – se revela (FIG.22). O livro traz ainda: um texto crítico-analítico da pesquisadora Maria Angélica Melendi, da Universidade Federal de Minas Gerais; uma entrevista de Duda Miranda concedida à Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta; uma sequência de correspondências trocadas com curadores, artistas e pesquisadores, identificados por seus nomes e minicurrículos comprobatórios de suas existências reais. São eles: Clarisse Alvarenga, Lisette Lagnado, Marilá Dardot, Milton Machado e Rodrigo Moura. Por meio dessas correspondências publicadas, temos acesso às questões que permearam o projeto da

²¹⁴ CRAIG-MARTIN, 1972 apud MIRANDA, 2007, s/p.

exposição. Os interlocutores de Duda Miranda assumem uma condição de provocadores em relação ao destino de seu acervo, à relevância de torná-lo público e às intenções que cercam o gesto de reproduzir obras já existentes, mas são, sobretudo, peças indispensáveis para tornar essa grande ficção um fato. Há que se destacar também o trabalho de assessoria de imprensa feito na ocasião da exposição, o que rendeu uma pequena resenha em um jornal importante e uma matéria em outro, conforme informa Melendi.

Ao final do livro, são apresentadas fichas técnicas da exposição e da publicação, confirmando seus vínculos institucionais, tais como: benefícios da Lei Municipal de inventivo à Cultura de Belo Horizonte, o apoio da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, da Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais, entre outros. A composição de atores e instituições reais nessa trama imprime a credibilidade que o princípio de procedência realiza nos arquivos. E esse aspecto compõe a linguagem ficcional desta obra porque ela demanda que acreditemos, como leitores-espectadores, na realidade desta ficção.

A linguagem da ficção – seu elemento real – coloca o leitor em contato com a irreabilidade da obra, com esse mundo imaginário que toda narrativa evoca. E é por isso que a palavra literária, em vez de *representar* o mundo, *apresenta* o que Blanchot denomina ‘o outro de todos os mundos’²¹⁵.

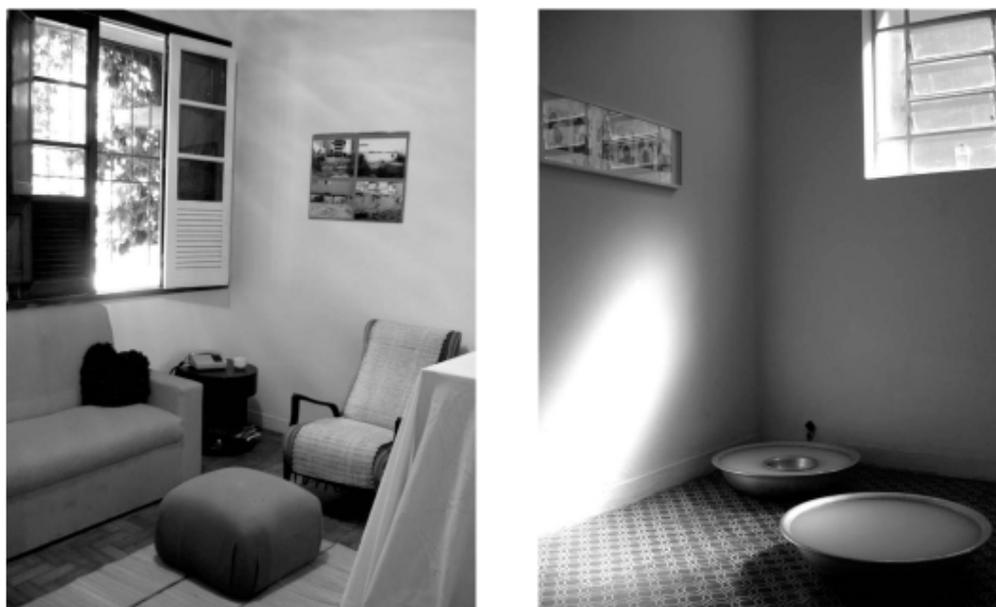


FIGURA 22 – *Exposição A Coleção Duda Miranda, 2006*
Fonte: MIRANDA, 2007, s/p.

²¹⁵ LEVY. *A experiência do fora*, p.20.

Decerto que, como bem discute Melendi, *A Coleção Duda Miranda* inaugura um espaço de reflexões que provoca tensionamentos sobre o mercado da arte, as noções de originalidade e de autoria. Melendi também esclarece a particular relação da colecionadora com os pertences de sua coleção. No entanto, nos interessa, nessa investigação em especial, o trânsito que se estabelece entre o real e o ficcional cuja estratégia primordial é fazer com que o público acesse *A Coleção de Duda Miranda* como um fato, com local, data e testemunhas de seu acontecimento. É essa dimensão híbrida do fato e da ficção que nos permite aproximar a obra da categoria do inclassificável, da emergência de uma ordem que a todo instante parece deslizar para o fora.

Em seu texto no livro-catálogo, é Melendi quem dá sinais para “desmascarar” a farsa ao sugerir uma autoria para a “criatura” Duda Miranda. Inquieta-nos a presença de um fragmento de seu texto que coloca a colecionadora como “filho espúrio de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta”. Melendi cita uma declaração de Dardot que diz:

(...) é um heterônimo, uma gestalte e também um conhecido. É heterônimo porque tem personalidade, história e obra própria, independente de nós. Mas também é uma gestalte, ou seja, só aparece quando eu e Matheus nos juntamos, mesmo que não fisicamente. Explicando melhor: o Duda pode aparecer para mim sozinha, mas sempre traz junto com ele o ‘espírito’ do Matheus.

(...) Não é exatamente um amigo, mas um conhecido admirado e respeitado.²¹⁶

Essa pista, intencionalmente deixada nos entremeios do volume livro, pode passar despercebida por muitos leitores, pois o livro é um componente fulcral nesta ficção transformada em fato. O livro é o principal instrumento de memória desse fato fictício, pois ele organiza supostos indícios que proporcionam a crença na ficção criada.

O entrelaçamento de fato e ficção também se faz evidente na obra *Biblioteca dos Enganos* de Walmor Corrêa. Em *A Coleção Duda Miranda*, a ficção fez-se fato; já em *Biblioteca dos Enganos*, como veremos, opera-se um movimento contrário: o fato faz-se ficção.

²¹⁶ MELENDI. Ocupações raras: coleção Duda Miranda, s/p.

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o naturalista alemão Hermann Von Ihering (1850-1930) produziu uma rigorosa catalogação de espécies da fauna e da flora brasileiras. Em seus estudos repletos de minuciosas descrições, Von Ihering buscava corrigir os equívocos de cientistas que o precederam, “fato habitual no desenrolar moderno da história da ciência”, como observa Zielinsky, ao contextualizar a obra de Corrêa apresentada na 7ª Bienal do Mercosul. No Brasil, Von Ihering foi naturalista-viajante do Museu Nacional do Rio de Janeiro, mas seu trabalho mais notável foi realizado quando esteve à frente do Museu Paulista – posto que ocupou por mais de duas décadas (de 1894 a 1916), sendo um dos responsáveis pela formação da maior coleção zoológica da América Latina.

O trabalho de Von Ihering, que tem um fundo memorialístico já em sua natureza catalográfico-arquivística, é o ponto de partida da obra *Biblioteca dos enganos* de Walmor Corrêa. A obra é composta por 25 livros que fazem alusão, em sua encadernação, aos tradicionais e solenes livros científicos. Em cada livro componente da obra de Corrêa intercala-se um primoroso trabalho de ilustração das espécies de mamíferos e aves catalogadas por Von Ihering, acompanhado de trechos das descrições pormenorizadas do naturalista, transcritos em um singular exercício caligráfico. Cada página configura uma composição verbo-visual preciosa que nos remete aos remotos livros de zoologia e botânica – geralmente disponíveis em acervos especiais de grandes bibliotecas. Walmor Corrêa nos apresenta sua coleção de livros em uma grande estante, onde os volumes são acondicionados abertos, expondo duplas de páginas em vitrines de vidro. Uma escada acoplada ao mobiliário permite ao visitante acessar os volumes mais altos (FIG.23 e 24).

No pensamento criativo de Corrêa que atravessa a obra, vemos a construção de uma poética inclassificável que aglutina saber científico e saber artístico, que concilia o conhecimento “universal” da ciência com as deturpações que o imaginário aciona ao tentar corrigir supostos “enganos” de Von Ihering. No entanto, esses supostos equívocos, em momento algum, ficam claros para o público e esse aspecto ativa a dúvida que se instaura sobre a realidade e/ou a ficção de tais documentos. Corrêa afirma ter escolhido, para as suas ilustrações, as descrições mais exóticas realizadas pelo naturalista alemão, aquelas que produzem possibilidades de leituras mais abertas e fantasiosas. O artista ressalta: “Entretanto, procurarei, nesses desenhos, ser absolutamente fiel ao que os textos apregoam. E o espectador também terá a oportunidade de, a partir da leitura desses fragmentos, imaginar as espécies descritas, confirmando, ou não,

as minhas imagens”²¹⁷. Temos aqui, portanto, o trabalho de Corrêa que, partindo das diferenças, das “lacunas brancas”²¹⁸ deixadas pelas descrições de Von Ihering que desalinham certas espécies animais de suas taxonomias tradicionais hoje reconhecidas, concebe traduções visuais que são da ordem do inclassificável. Parafraseando Blanchot²¹⁹, podemos dizer que *Biblioteca dos Enganos* assume sua atitude recriadora do real, abrindo-se para a irrealidade que a obra sutilmente comporta. Dizemos “sutilmente” porque não há demarcações claras entre o fato científico e o fato artístico transformador. Como nos diz Zielinsky sobre a obra de Corrêa,

Ao descobrir as incoerências de muitas das abordagens da natureza registradas por Hermann von Ihering, o artista dedica-se a imaginá-las. Andorinhas que hibernam, tatus dotados de caudas curtas ou aves de anatomias impossíveis se materializam, apesar de todos os enganos que carregam, em meticulosas ilustrações de desenhos a lápis de cor e grafite, entremeadas nos manuscritos de Hermann von Ihering, delicadamente transcritos pelo artista em letra cursiva. Walmor Corrêa idealiza, no processo de representar este mundo dúbio e ao mesmo tempo fantástico, as incorreções do cientista e as apresenta em seus grandes livros científicos (ou artísticos?), como verdades da ciência. Este vem a ser o mote fundamental da *Biblioteca dos Enganos*, ao oferecer a representação de 25 enganos, a partir das sedutoras descrições do naturalista germânico sobre a fauna brasileira, apropriadas na obra.²²⁰

Ao ter como ponto de partida o arquivo zoológico de Von Ihering para configurar sua própria taxonomia ficcional, *Biblioteca dos enganos* nos aproxima de uma outra derivação do arquivo que merece aqui ser mencionada. Estamos falando dos bestiários, “catálogos descritivos de animais reais e fantásticos”²²¹, foco de estudos recentes de Maria Esther Maciel no âmbito do que se nomeia zooliteratura. Segundo Maciel, em meio à produção literária contemporânea,

(...) podemos encontrar desde a sondagem fantasiosa e erudita do comportamento e dos traços constitutivos dos bichos de várias espécies, realidades e irrealidades, até discussões éticas em torno das controversas relações de poder que os homens tem mantido com eles ao longo dos tempos.²²²

²¹⁷ CORRÊA apud ZIELINSKY, s/d, p.4 Disponível em: <http://www.walmorcorrea.com.br/texto/ficcoes-de-arquivos-a-arte-na-biblioteca-dos-enganos/>

²¹⁸ FOUCAULT. As palavras e as coisas.

²¹⁹ BLANCHOT. A conversa infinita 3.

²²⁰ ZIELINSKY. *Ficções de arquivos*, p.3.

²²¹ MACIEL. *As ironias da ordem*, p.95.

²²² MACIEL. *As ironias da ordem*, p.98.



FIGURA 23 – *Biblioteca dos Enganos* (2009) de Walmor Corrêa
Vista da exposição. Bial do Mercosul, Porto Alegre, RS.

Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/biblioteca-dos-enganos/nggallery/page/2>



FIGURA 24 – Detalhe da obra *Biblioteca dos Enganos* (2009) de Walmor Corrêa
Páginas em exposição.

Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/biblioteca-dos-enganos/nggallery/page/2>

Estendendo essa breve nota sobre os bestiários na literatura ao campo da arte, podemos dizer que a obra de Walmor Corrêa opera com a “sondagem fantasiosa” de seus bichos, construindo uma especial relação com as descrições eruditas que o lugar de cientista assegura a Von Ihering. Em suas anatomias e hábitos impossíveis, os seres que a obra de Corrêa nos apresenta são fantasiosos, ainda que não saibamos ao certo em que medida e onde exatamente o imaginário ali se inscreveu. A dúvida é, pois, parte do fascínio que a obra produz, “esta maneira que tem a imagem de manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob seu poder de assombração”, como observa Didi Huberman²²³ sobre o fascínio em Blanchot. E completa: “Ora, estar fascinado não é estar enganado: não é submeter-se à aparência enganadora das coisas, mas sofrer verdadeiramente sua aparição que retorna. É olhar ‘a impossibilidade que se faz ver’”²²⁴.

Dream of Graffiti, *A Coleção Duda Miranda* e *Biblioteca dos Enganos* nos lançam ordens provisoriamente definidas para um contramundo, que, segundo Blanchot, “talvez seja o imaginário”²²⁵. Cada obra ao seu modo coloca em evidência o espaço das diferenças e, com isso, as obras ativam profícuas discussões sobre a necessidade da arte de promover classificações outras, desvelar alteridades e relações de poder a partir da apresentação desses contramundos – suas particulares realidades. O imaginário, portanto, se inscreve nessas obras ativando o componente do fora nos arquivos e em suas derivações, produzindo imagens que são enigmas, mistérios, e como tais, são ao mesmo tempo perguntas e respostas.

Nesse instante, enigma, ela coloca enigmas; ela não perde sua riqueza, seu mistério, sua verdade; ao contrário, ela solicita, por seu ar de pergunta, toda nossa aptidão a responder, fazendo valer as garantias de nossa cultura assim como os interesses de nossa sensibilidade. Pergunta, ela não é mais simples, mas ela é, também, resposta, e ela repercute em nós como aquilo que extrai de nós a resposta que ela nos exorta a ser. Esse desdobramento parece então ser seu desígnio e sua natureza: ela é essencialmente dupla, não apenas signo e significado, mas figura do não figurável, forma do informal, simplicidade ambígua que se dirige àquilo que há de duplo em nós e reanima a

²²³ DIDI-HUBERMAN. *De semelhança a semelhança*, p.29.

²²⁴ DIDI-HUBERMAN. *De semelhança a semelhança*, p.29.

²²⁵ BLANCHOT. *A conversa infinita 3*, p.65.

duplicidade em que nós nos dividimos, em que nós nos juntamos indefinidamente.²²⁶

Tomemos, então, essa trilha aberta pelo fora como recorte de um debate que coloca em conexão obras cujas atividades de consignação dos artistas-arcontes parecem enaltecer o impossível e o inclassificável em suas provisórias ordens. Trata-se de obras que se realizam na sua “impossibilidade essencial”, tal como coloca Blanchot acerca da literatura. Como vimos, o imaginário é um vetor do inclassificável.

Ricouer²²⁷ comenta a imaginação em Sartre como um ato mágico, um encantamento que nos permite tomar posse do objeto desejado, anulando a distância que nos separa dele. “ ‘É uma maneira de *encenar* a satisfação...’ O ‘não estar ali’ do objeto imaginado é recoberto pela quase-presença induzida pela operação mágica.”²²⁸

Em *Dream of Graffiti*, vemos que o poder de imaginar é um tipo de resistência. Em *Biblioteca dos Enganos*, o imaginário parece embaralhar os fatos científicos, os documentos e suas interpretações. Em *A Coleção Duda Miranda*, vemos a própria arte (como instituição, como prática e como mercado) se tornar a protagonista de uma performance, pois a coleção de réplicas se comporta em uma relação metonímica com a arte pela via da ficção.

As três obras são singularizações que desvelam a intrínseca relação que se estabelece entre imagem, imaginação e imaginário. A força recriadora e renovadora dessas obras produz imagens provocadoras, questionadoras e fascinantes. Nesse contexto, é na dimensão do fascínio que as obras que operam sob a lógica do inclassificável perduram como configuradoras de memória, na medida em que reconstituem experiências de uma temporalidade heterogênea, pela via da afecção e da sensibilidade estética. As imagens fascinantes nos afetam pelo estranhamento, pelas particulares fricções que criam entre o mundo das experiências vividas e o mundo das experiências do fora. Para Blanchot, o que se vê no fascínio não é a coisa, mas sua distância, seu fora: “toda vez que o que está em questão é a imagem, o que buscamos entender é a questão, mas não ainda a imagem, na qual desponta o neutro”²²⁹.

²²⁶ BLANCHOT. *A conversa infinita 3*, p.65.

²²⁷ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, p.69.

²²⁸ SARTRE, 1986 apud RICOUER, 2007, p.69.

²²⁹ BLANCHOT. *A conversa infinita 3*, p.66.

C a p í t u l o



DE-MORAR:
O LUGAR DO ARQUIVO
NO PENSAMENTO CRIATIVO

Nunca teria amado tanto Michel se ele não tivesse aquele magnífico apartamento. Como acreditar no que é, sem dúvida, a verdade?²³⁰

Para Derrida, não há arquivo sem suporte e residência. A morada do arquivo, “este lugar onde se de-moravam”²³¹, o autor caracteriza como domicialização, uma função arcôntica que permite a passagem institucional do privado para o coletivo, sendo parte constituinte da economia arquivada. Em outros termos, o lugar onde o arquivo se inscreve participa do processo de capitalização da memória que o atravessa, construindo, pois, sua condição topomológica. Como exemplo, Derrida faz referência à casa de Freud que foi transformada em museu e, dessa forma, detém todos os poderes da economia do arquivo. Para o autor, “No cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domicialização torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível”²³².

Nessa orientação, Derrida considera a espacialidade e a memória como instâncias articuladas na função árquica. O autor enfatiza: “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior”²³³. A importância do lugar onde as coisas se *de-moram* dialoga ainda com o movimento de escavação da memória tal como propõe Benjamin, em sua concepção dialética revisitada por Didi-Huberman, que vale aqui recuperar: “... o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos”²³⁴.

O inclassificável, abordado no capítulo anterior, se inscreve nas poéticas artísticas pela via da atividade de consignação realizada pelo artista em seus arquivos e coleções, e sofre também interferência direta do lugar em que essa inscrição é realizada. O mesmo podemos dizer das outras ordens evidenciadas nesta tese. Uma chave de leitura que Derrida nos oferece no que diz respeito às dimensões topo e nomológica dos arquivos está na ideia de inscrição propriamente dita, a qual “deixa uma marca na superfície ou na espessura do suporte”²³⁵. O suporte, pois, torna-se lugar de consignação e Derrida o reconhece em duas faces: o suporte

²³⁰ LINDON. *O que amar quer dizer*.

²³¹ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.13.

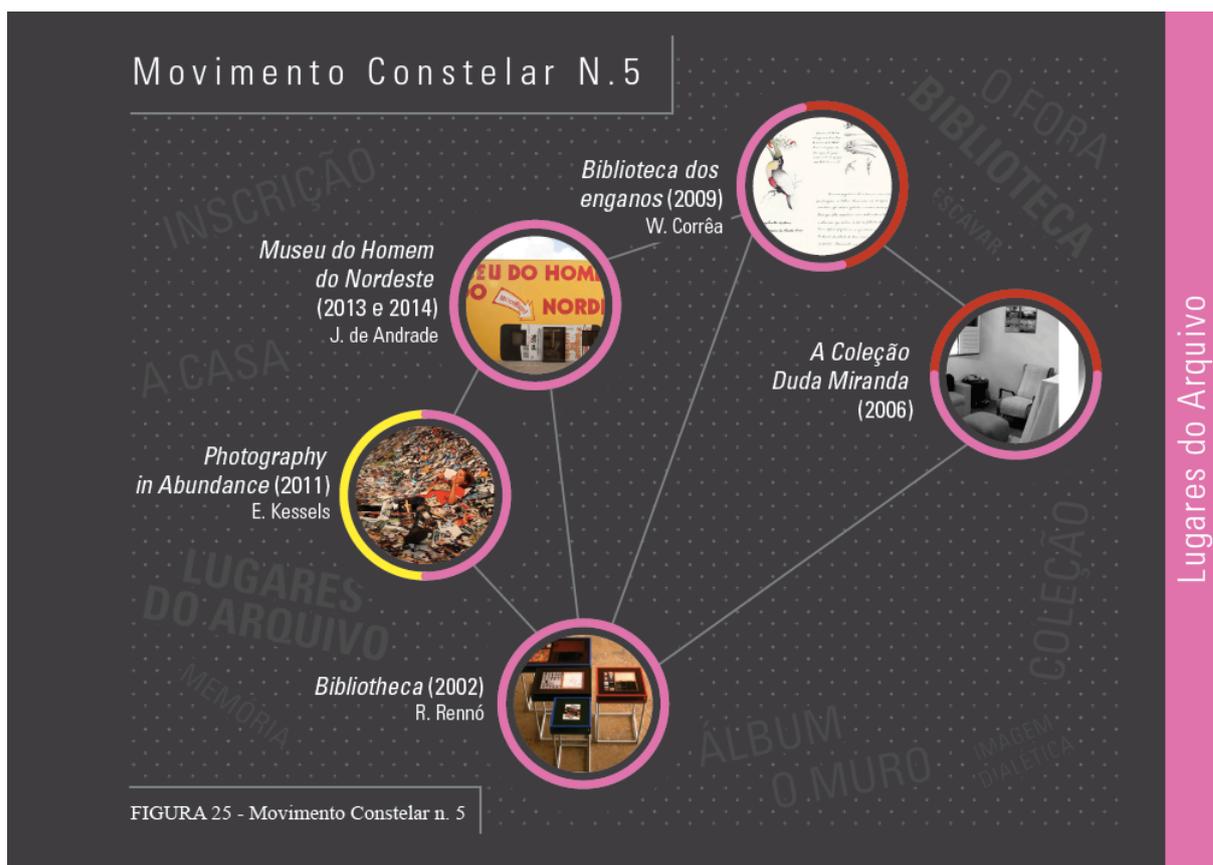
²³² DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.13.

²³³ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.22.

²³⁴ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p.174.

²³⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.41.

externo (que nomeia tipográfico) e as marcas íntimas e secretas (que relaciona à circuncisão). O que desejamos grifar aqui é a estreita relação estabelecida entre as ordens que atravessam o gesto de classificar e o lugar onde elas se fixam, se movimentam e mesmo se fundam. Dito isso, há que se observar a interrelação estabelecida entre o movimento constelar número cinco que será abordado a seguir e aqueles que o precederam (FIG.25).



O conjunto de obras discutidas neste capítulo, portanto, apresenta questões disparadoras de uma reflexão sobre a dimensão espacial que participa da economia arquivada posta em performance em suas poéticas. Trata-se de obras que enaltecem e geram tensionamentos no lugar de consignação dos arquivos. São elas: *Photography in Abundance* (2011) de Eric Kessels, *Biblioteca dos enganos* (2009) de Walmor Corrêa, *A Coleção Duda Miranda* (2006), *Museu do Homem do Nordeste* (2013, 2014) de Jonathas de Andrade e *Bibliotheca* (2002) de Rosângela Rennó. Essas obras nos apresentam distintas rotas de investigação sobre as moradas dos arquivos.

Photography in Abundance (2011) e *Museu do homem do nordeste* (2013, 2014) nos permitem observar os museus como lugares do arquivo. *A Coleção Duda Miranda* (2006), por sua vez, instiga o debate em torno dos trânsitos entre o museu e a casa. *Biblioteca dos enganos* (2009) e *Bibliotheca* (2002) já anunciam, em seus títulos, a centralidade da biblioteca nesta discussão. Vale ressaltar ainda que *Bibliotheca* de Rosângela Rennó nos permite também localizar o álbum de fotografia como um outro lugar de morada dos arquivos. Nesse momento, o museu, a casa, a biblioteca e o álbum comparecem, em nossa discussão, como singulares moradas do arquivo, espaços que participam diretamente da configuração das redes de memória, onde as coisas, em seu tempo, se *de-moram*.

4.1. O Museu

O museu é um espaço de percepção entre o passado e o presente que tem instalada, em sua própria natureza, a ambiguidade de ser um espaço de representação. Como espaço de representação, ele é capaz de revelar a ausência pela presença material de objetos e documentos. Ulpiano Meneses de Bezerra²³⁶, ao problematizar as relações entre museu e conhecimento, enfatiza que a relação entre o museu e a vida não se dá por mera reprodução. Para o autor, o museu é um espaço de ficção e, como tal, o museu deve ser um espaço “que precisamente cria a distância necessária para se perceber da vida tudo que a existência cotidiana vai embaçando e diluindo, ou tudo aquilo que não cabe nos limites da minha experiência pessoal”²³⁷.

A fruição estética, o deleite afetivo, a busca de informação, a condição de ser espaço para o devaneio e o lazer estão entre as múltiplas funções que Meneses delinea para os museus. Ainda que o autor não esteja falando especificamente do museu de arte, é possível localizar em sua fala uma angulação que coloca o museu no campo da experiência, fazendo contraste à perspectiva do mero acesso a coisas passivamente dispostas. Para o autor, a fruição estética está atrelada à percepção sensorial que cria “condições eficazes para aprofundar esse trânsito que pode existir entre o ‘eu’ e o ‘mundo fora de mim’”²³⁸. Essa função reforça a abordagem do museu como espaço de ficção. O deleite afetivo, por sua vez, se refere às relações de

²³⁶ MENESES. *O museu e o problema do conhecimento*.

²³⁷ MENESES. *O museu e o problema do conhecimento*, p.23.

²³⁸ MENESES. *O museu e o problema do conhecimento*, p.18.

subjetividade que se configuram entre nós e as coisas – instância marcada pelos referenciais espaço-temporais que, por exemplo, fundam nossa memória. O museu pode ainda oportunizar a ampliação de algumas funções psíquicas como o sonho, os devaneios e o imaginário. Sobre esse aspecto, o autor diz: “são funções psíquicas extremamente importantes para prover equilíbrios, liberar tensões, assumir conflitos, desenvolver capacidade crítica, reforçar e alimentar energias, projetar o futuro, e assim por diante”²³⁹. Em sua função informativa, o museu se abre como espaço que viabiliza o acesso a dados, mas, sobretudo, viabiliza investigações empíricas dos objetos. Há ainda sua função de lazer e diversão que diz respeito a uma possibilidade de desvio da repetição cotidiana, uma fuga ainda que temporária da rotina.

Ficção, portanto, não se opõe à verdade: designa as figuras (palavra da mesma família) que modelamos, para darmos conta da complexidade e vastidão infinitas do mundo. O museu é um espaço extraordinário de ficção, pois mobiliza formas para representar o mundo e assim permitir que dele possamos dizer alguma coisa. Longe de se opor a conhecimento, portanto, a ficção é seu instrumento extraordinariamente eficaz. O museu, pela mesma razão, é um instrumento excepcional de conhecimento, ou, dito de outra maneira, o museu é, por excelência, um espaço de ficção. Mas um espaço de ficção em que o conhecimento científico pode ser acoplado ao poético, fecundando-se mutuamente.²⁴⁰

O que é relevante destacar no pensamento de Meneses é o reconhecimento de competências pluriformes no espaço museológico. Nesse sentido, uma função não exclui a outra, sendo a colaboração entre essas multifunções um caminho promissor para o museu contemporâneo. Podemos estender a discussão de Meneses, acrescentando ao museu uma função primordial: arquivar. A função de arquivar coloca em evidência a oportuna relação espaço-temporal que o museu evoca. Ele armazena representações, fazendo-as existir dentro de contornos espaciais capazes de articular o passado em um presente, mas sempre tendo como promessa a potência de resistir para um futuro. Entendemos aqui, portanto, o museu como um lugar do arquivo e, como tal, um espaço que configura em nós uma experiência de memória. Nessa perspectiva, as funções atribuídas por Meneses ao museu (fruição estética, deleite afetivo, informação, devaneio e lazer), podem ser tomadas como modos de agenciamento²⁴¹ que tal espaço do

²³⁹ MENESES. *O museu e o problema do conhecimento*, p.19.

²⁴⁰ MENESES. *O museu e o problema do conhecimento*, p.25.

²⁴¹ Os lugares do arquivo instauram agenciamentos. Para Deleuze e Guattari, agenciamentos são criados pela territorialidade que os envolve e inauguram uma particular relação entre conteúdo e expressão. Além de incorporarem essa ambivalência do conteúdo e da expressão, eles também acionam um campo relacional entre territorialidade e desterritorialização, esta última vinculada às multiplicidades inerentes aos territórios que os

arquivo catalisa; trata-se de estratégias que fazem com que as representações ali dispostas permaneçam e reverberem em nós.

As transformações nas relações arquivísticas estabelecidas entre a prática da arte moderna, o museu de arte e a história da arte são discutidas por Hal Foster²⁴² que nos apresenta uma “dialética do olhar” atrelada ao que denomina “estrutura-memória”. O autor problematiza as transformações do espaço museológico em sinergia com os deslocamentos das práticas arquivísticas, em um percurso que vai da metade do século XIX até a metade do século XX. A discussão de Foster, no entanto, caminha para fomentar bases de pensamento para as relações arquivísticas estabelecidas entre a produção artística contemporânea e seus museus. Foster tem como ponto de partida a abordagem de arquivo elaborada por Foucault como o sistema que “estrutura expressões particulares de um período específico”²⁴³, sendo responsável, pois, por delimitar os termos de um discurso em uma dada época e um dado lugar.

Foster nos permite compreender alguns deslocamentos nas percepções que foram sendo tecidas em torno dos museus como lugares do arquivo. O que se discute nas formulações de Foster é tanto a dimensão arquivística do museu em relação ao passado da produção artística que a história da arte consolida quanto as provocações que a própria produção artística moderna colocou para o seu arquivamento. Foster, por exemplo, vê em Charles Baudelaire (1821-1867), Marcel Proust (1871-1922) e Erwin Panofsky (1892-1968) a projeção de totalidades para a arte; ao passo que em Édouard Manet (1832-1883), Paul Valéry (1871-1945) e Walter Benjamin (1892-1940) o que se observa é a projeção da arte como constituída por fragmentos²⁴⁴. Observa-se, portanto, na articulação que Foster realiza entre as produções desses distintos pensadores, artistas e escritores, dois vetores de pensamento que atravessam a produção da arte moderna. Assim o autor sintetiza seu percurso analítico:

Até agora, foram postuladas três diferentes relações arquivais entre a prática

impelem a expandir, estabelecendo outros agenciamentos. Podemos, nessa perspectiva dizer, que os lugares do arquivo são territorialidades que produzem singulares agenciamentos, fundantes de nossa experiência de memória. Cf. DELEUZE e GUATTARI. *Mil Platôs*. Vol.5, p.190-195.

²⁴² FOSTER. *Archivos de arte moderno*, p.65-82.

²⁴³ “estructura las expresiones particulares de un periodo particular”. FOSTER. *Archivos de arte moderno*, p.65. (tradução nossa)

²⁴⁴ Particularmente em Benjamin, temos que a fragmentação da arte é produto da reprodutibilidade técnica, o que faz com que o valor de culto da obra seja suplantado pelo seu valor de exposição. Cf. FOSTER. *Archivos de arte moderno*.

artística moderna, o museu de arte e a história da arte em três momentos históricos diferentes: o primeiro associado a Baudelaire e Manet no meio do século 19, o segundo a Proust e Valéry na virada do século 20, o terceiro a Panofsky e Benjamin às vésperas da Segunda Guerra Mundial. De distintas maneiras, a primeira figura de cada dupla projeta uma totalidade da arte, enquanto a segunda figura revela, conscientemente ou não, que a arte é constituída apenas por fragmentos²⁴⁵.

De um lado, portanto, há formulações que colocam para a história da arte a função de consolidar uma unidade para o percurso das práticas artísticas, unidade esta que coloca ao museu o papel de corporificar tal unicidade pela via da reanimação do passado. Em outra perspectiva, vemos também um panorama de criações e pensamentos que subvertem e desestabilizam qualquer sistema de unidade, pois enaltecem a lógica do fragmento, legando aos museus o atributo da reificação. Tem-se, então, instaurada a dialética reanimação e reificação, que Foster atualiza e relativiza, reconhecendo como imposição à história da arte a habilidade de promover um projeto restaurador diante da crise que se instala pela perspectiva da fragmentação e da reificação.

Ainda que, como no caso de Benjamin, a questão da fragmentação advinda da reprodutibilidade técnica venha acompanhada de um pensamento crítico e de uma reflexão política sobre a arte, essa via nos permite acessar as complexas tramas do arquivamento do museu contemporâneo. Foster introduz nessa discussão Malraux e seu “museu imaginário”. Segundo Foster, Malraux percebeu a mesma transformação arquivística que Benjamin, mas extraiu conclusões diferentes.

Em síntese, onde Benjamin via uma ruptura definitiva do museu forçada pela reprodutibilidade técnica, Malraux via sua expansão indefinitiva. Onde para Benjamin a reprodutibilidade técnica destrói a tradição e liquida a aura, para Malraux provê meios de reorganizar os pedaços quebrados da tradição em uma metatradução de estilos globais: um novo museu sem paredes cujo tema é a família do homem. De fato, para Malraux é exatamente o fluxo de uma aura liquidada que permitiria a todos os fragmentos desaguar juntos no rio da história, ou o que ele chama de “vida persistente de certas formas, emergindo sempre como espectros do passado.”²⁴⁶

²⁴⁵ “Hasta ahora he postulado tres relaciones archiviales diferentes entre la práctica del arte moderno, el museo de arte y la historia del arte, en tres momentos históricos distintos: la primera asociada con Baudelaire e Manet en el siglo XIX, la segunda con Proust y Valéry en el paso al siglo XX, la tercera con Panofsky e Benjamin en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. De diferentes modos, la primera figura de cada pareja proyecta una totalidad del arte de la que la segunda figura revela, conscientemente o no, que está constituida sólo por fragmentos”. FOSTER. *Archivos de arte moderno*, p.76. (tradução nossa)

²⁴⁶ “En una palabra, donde Benjamin veía una ruptura definitiva del museo forzada por la reproducción mecánica, Malraux veía su expansión indefinida. Donde para Benjamin la reproducción mecánica destruye la tradición y liquida el aura, para Malraux provee los medios para reunir los pedazos rotos de la tradición em una

De acordo com Foster, a discussão de Benjamin se concentra na materialidade da obra de arte, ao passo que Malraux se concentra no discurso. O museu imaginário de Malraux trabalha para recompor as crises locais em continuidades globais, propõe transformar o caos imagético em ordem museológica. Nesse sentido, o museu tem como base as ideias e as representações. Essa é uma trilha de pensamento que se intensifica, para Foster, na emergência possível de um outro momento, aquele marcado pelo uso das tecnologias digitais e pelo fluxo das redes sociotécnicas que marcam a nossa contemporaneidade.

Foster assume a existência de um cenário em que as dúvidas prevalecem no que diz respeito às relações entre o museu, a obra de arte e a memória, mas afirma que a dialética da reificação e da reanimação permanece mais intensa do que nunca. Essa percepção encontra diálogo nos comentários de Groys a respeito da promessa de uma “permanência secular”²⁴⁷ que os espaços dos museus, das bibliotecas e dos arquivos representavam para a arte. O autor reconhece que hoje o que marca o funcionamento dos museus são as exposições temporárias em detrimento de seus acervos permanentes. Para Groys,

(...) a mudança permanente das tendências culturais e modas torna improvável qualquer promessa de um futuro estável para uma obra de arte ou para um projeto político. E o passado também é permanentemente reescrito – nomes e eventos aparecem, desaparecem, reaparecem e desaparecem outra vez.²⁴⁸

Foster sinaliza ainda para a emergência de um contexto em que a função mnemônica de retenção do museu se desloca para o arquivo digital e o museu passa a se concentrar no espetáculo e no capital cultural. Estendendo esse pensamento do autor, podemos dizer que as obras tornadas simulacros nos arquivos digitais permitem a configuração sim de uma memória pelo acesso. No entanto, o que nos interessa compreender especialmente são os deslocamentos do museu que parece, a cada dia, ganhar contornos que o faz existir como território de uma experiência – experiência esta que também produz memória. E, nesse ponto, voltamos à proposta de Meneses²⁴⁹, apresentada no início deste tópico, de abordar o museu

meta- tradición de estilos globales: un nuevo Museo sin Muros cuyo sujeto es la Familia del Hombre. De hecho, para Malraux es el mismo fluir de un aura liquidada lo que permite a todos los fragmentos correr juntos en el Rio de la Historia (...). FOSTER. *Archivos de arte moderno*, p.78. (tradução nossa)

²⁴⁷ GROYS. *Camaradas do tempo*, p.121.

²⁴⁸ GROYS. *Camaradas do tempo*, p.122.

²⁴⁹ MENESES. *O museu e o problema do conhecimento*.

como espaço de ficção, cuja potência existe na incorporação de múltiplas funções que se operam, em parte, pela via tanto da fruição estética quanto da suspensão que realiza do fluxo da vida cotidiana, pela via da fabulação. De toda forma, como veremos nas obras analisadas a seguir, os museus contemporâneos não se apresentam de forma cômoda, pelo contrário, eles enfatizam a problemática que se estabelece na configuração dialética entre a reanimação da tradição e a reificação dos fragmentos.

A instalação de Eric Kessels, *Photography in Abundance*, analisada na perspectiva dos arquivos digitais em tensionamento no capítulo dois, contribui para uma reflexão sobre o museu, na medida em que a obra se realiza como uma resposta possível a questão-título que norteia a curadoria da exposição: *What's next?*. O eixo curatorial da mostra versava sobre o futuro da fotografia e, também, sobre o futuro dos museus de fotografia diante de um contexto marcado pela inflação de imagens e pela intensa capacidade de armazenamento, reprodução e circulação de signos culturais. Essa condição parece dialogar com Foster²⁵⁰ quando ele trata do deslocamento da função mnemônica do museu para o arquivo digital. Kessels transforma o acervo imaterial nas redes digitais em acervo material e o distribui no espaço físico da galeria, produzindo uma experiência que retira esse excesso do âmbito da nossa experiência cotidiana de navegar entre tantos dados e imagens, nos permitindo um exercício contemplativo que se realiza no embate entre duas posturas aparentemente contraditórias: a experiência de vertigem atrelada à constante solicitação que tais contextos fazem à atividade de selecionar. Tal como diz Meneses²⁵¹, cria-se uma distância necessária para que consigamos apreender o que o nosso ritmo cotidiano não nos permite notar, tampouco contemplar – pelo menos no que diz respeito à contemplação idealizada na arte pré-modernista.

Photography in Abundance nos provoca a pensar em um ato de contemplação em *loop*, tal como aponta Groys sobre um espectador que existe apenas em movimento. Para o autor, “todo o propósito de ver uma exposição de arte com base no tempo é dar uma olhada nela e depois dar outra olhada – mas não a ver na sua totalidade. Aqui, pode-se dizer que o próprio ato da contemplação é colocado em *loop*”²⁵². O museu abordado em *Photography in abundance* incorpora, portanto, a ideia de um espaço que instaura uma experiência de memória descontínua, construída na suspensão que cria para os nossos “sonhos de pilhagem”,

²⁵⁰ FOSTER. *Archivos de arte moderno*.

²⁵¹ MENESES. *O museu e o problema do conhecimento*, p.23.

²⁵² GROYS. *Camaradas do tempo*, p.127.

os quais se materializam e desmaterializam em um presente constante. Tal aspecto nos permite estender o pensamento de Manguel sobre a biblioteca – um outro lugar do arquivo – para o contexto dessa obra.

Em nossos dias, destituídos de sonhos épicos – que substituímos por sonhos de pilhagem –, a ilusão de imortalidade é criada pela tecnologia. A *Web* e sua promessa de voz e espaço para todos é o nosso equivalente para o *mare incognitum*, o mar desconhecido que seduzia os navegantes antigos com a tentação da descoberta. Imateriais como a água, vastas demais para a apreensão mortal, as extraordinárias qualidades da *Web* permitem-nos confundir o inapreensível com o eterno. Como o mar, a *Web* é volátil: 70% de seus conteúdos duram menos de quatro meses. Sua virtude (sua virtualidade) produz um presente constante – o que para os pensadores medievais era uma das definições do inferno.²⁵³

Photography in Abundance, abordada no capítulo dois na perspectiva dos arquivos digitais em tensionamento, se reapresenta aqui colaborando para reflexões pertinentes à articulação entre a memória, os arquivos e seus lugares de consignação. Estamos, neste caso, nos referindo a um tipo de performance no qual o espaço se articula como prolongamento da experiência de uma vertiginosa sobreposição de imagens que marca o fluxo do presente. No entanto, uma outra rota de abordagem sobre o museu como lugar do arquivo se delinea no contato com a obra *Museu do Homem do Nordeste* (2013 e 2014) de Jonathas de Andrade. Nessa obra, é o museu a se colocar como protagonista de uma performance que provoca a restauração de comportamento da própria instituição museológica.

A relação que se instaura entre o museu e o conhecimento, pela colaboração entre o saber artístico e o saber antropológico, permeia o projeto *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade – uma obra em permanente construção cujos fundos memorialísticos se fazem evidentes. O artista cria sua própria versão do Museu do Homem do Nordeste, um projeto de Gilberto Freyre, de 1979, voltado a preservar o patrimônio cultural do nordeste brasileiro. O Museu “original” está localizado na cidade de Recife e é vinculado à Fundação Joaquim Nabuco/ Ministério da Educação²⁵⁴. Seu acervo de mais de 15 mil itens reflete, sobretudo, a diversidade da cultura brasileira com objetos e documentos referentes às culturas indígenas, negras e brancas, bem como suas misturas, desde o período colonial no Brasil. Nesse espaço institucional, narrativas sobre a identidade cultural do povo brasileiro são apresentadas, tanto em exposições de natureza etnográfica quanto em exposições de arte.

²⁵³ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.32.

²⁵⁴ Disponível em: http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&id=250&Itemid=238

Ao contrário do Museu “original”, o Museu de Jonathas de Andrade não possui um endereço fixo e se vê em permanente transformação em sua dinâmica itinerante. Sua “inauguração” se deu em 2013 quando ocupou a Galeria Vermelho em São Paulo, por ocasião da terceira exposição individual do artista²⁵⁵. Entre o final de 2014 e início de 2015, migrou para o Museu de Arte do Rio (Mar), no Rio de Janeiro, incorporando em seu acervo novas obras. Nesse sentido, Jonathas de Andrade transforma uma mostra individual em um projeto artístico, o qual se realiza em uma singular proposta museológica. Em outras palavras, o *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade é, ao mesmo tempo, uma obra e uma exposição individual cujo denominador comum se instala em sua condição primeira de projeto museológico.

O projeto museológico de Andrade, sua obra, comporta 18 trabalhos de sua autoria e 74 peças do acervo do Museu do Homem do Nordeste de Recife, emprestados pela Fundação Joaquim Nabuco. Objetos e documentos de diversas naturezas, fotografias, pinturas, vídeos e instalações integram o acervo do Museu de Jonathas de Andrade e inauguram uma atmosfera crítico-criativa em que contradições brasileiras são desveladas e uma voz social altamente politizada emerge. O imaginário atravessa o museu configurado por Andrade, construindo sua dimensão do fora em sinergia com o pensamento de Foucault²⁵⁶ que toma tal noção como uma resistência às verdades dominantes de cada época. Jonathas de Andrade nos apresenta outras narrativas da nossa cultura e da nossa história e não se distrai do homem comum de hoje e dos impactos que os vícios e preconceitos historicamente produzidos acarretam em sua vida.

O artista realiza uma perspicaz ocupação da “instituição Museu”, promovendo articulações entre as realidades e as ficções, o que nos permite vislumbrar a presença de todas as funções diretamente atribuídas por Meneses a essa categoria espacial do arquivo: fruição estética, o deleite afetivo, o devaneio e o lazer e, sobretudo, a condição de ser espaço de construção de conhecimento.

Além da composição de seu acervo, há uma evidente preocupação com a identidade visual do *Museu do Homem do Nordeste* de Andrade. Em sua inauguração, a Galeria Vermelho em São Paulo teve sua fachada transformada por proposição visual em diálogo com as produções dos

²⁵⁵ Disponível em: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>

²⁵⁶ FOUCAUL. *As palavras e as coisas*.

pintores letristas. Esta galeria, em especial, trabalha com a abertura de sua fachada às intervenções dos artistas que nela expõem. Andrade utiliza essa abertura de modo a inscrever seu projeto museológico em uma estética do ordinário e do comum – aqui temos uma relação direta com a inscrição tipográfica elaborada por Derrida²⁵⁷ a respeito dos lugares de inscrição dos arquivos. A inscrição tipográfica, para Derrida, é a marca sobre um suporte externo que acomoda o conteúdo arquivado.

A dimensão tipográfica aparece na obra de Andrade literalmente. Um letreiro de madeira, propositalmente sem acabamento ou revestimento, foi produzido e suas peças tipográficas distribuídas no chão, logo após a entrada. A porta da galeria se emoldura pela rústica pintura de uma garrafa de conhaque de alcatrão, indicando a entrada pela seta com a inscrição “Aqui tem milagre!”. Pode ser o anúncio de uma promessa, de uma satisfação, de uma graça concedida a quem entrar/ beber daquele museu (FIG.26 e 27).

Em sua segunda exposição, no Museu de Arte do Rio (Mar), os letreiros e a ocupação da fachada se comportaram de forma diferente à da Galeria Vermelho em São Paulo. O elaborado prédio do Mar recebeu em sua fachada, logo abaixo de seu letreiro institucional, uma placa rústica de concreto com a inscrição “Museu do Homem do Nordeste”. Já os elementos tipográficos antes distribuídos embaralhados no chão por ocasião da exposição em São Paulo, agora aparecem ordenados, tendo ao fundo uma parede de concreto finalizada em chapisco. Abaixo, uma placa de concreto, nos moldes daquela posta na fachada do museu, com os seguintes dizeres: “Sou um homem do nordeste. O museu é meu” (FIG. 28 e 29).

O uso da primeira pessoa, a afirmação de um caráter identitário, seguido de uma assertiva com um pronome possessivo, parecem nos dizer tanto do “eu-narrador-artista-arconte” que assume a guarda desse acervo e desse conhecimento, mas também pode representar a voz do leitor/visitante, um convite para que o homem comum nordestino se sinta dono daquele espaço e daquele conhecimento. Temos aqui uma ambiguidade que o texto nos traz sobre a posse/autoridade do acervo, mas também um discurso que pode se transformar em uma inscrição democrática de que o museu – e, por extensão, o conhecimento – é de cada um que ali entrar. Aqui observam-se, portanto, estratégias que anunciam o museu como espaço de ficção que inaugura um espaço relacional entre autor e leitor na composição dessa trama.

²⁵⁷ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.18 e 28.



FIGURA 26 – Fachada do *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade
Galeria Vermelho, São Paulo, SP (2013)
Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>



FIGURA 27 – Letreiro do *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade
Galeria Vermelho, São Paulo, SP (2013)
Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>



FIGURA 28 – Fachada do *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade no MAR Museu de Arte do Rio (Mar), Rio de Janeiro, RJ (2014)

Fotografia: Eduardo Ortega

Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>



FIGURA 29 – Letreiro do *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade no MAR Museu de Arte do Rio (Mar), Rio de Janeiro, RJ (2014)

Fotografia: Eduardo Ortega

Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>

Adentrando o espaço desse singular museu, o visitante tem acesso a representações das mais diversas sobre a cultura brasileira como um todo e a cultura nordestina em particular. Obras do acervo do museu “original” de Gilberto Freyre são recuperadas por Jonathas de Andrade e postas em contato com proposições do próprio artista, inaugurando um espaço de reflexão crítica que pode ser percebido como uma resposta possível ao otimismo de muitas elaborações discursivas que enxergam uma aparente democracia racial na cultura brasileira²⁵⁸.

Dessa forma, no acervo do Museu de Andrade, encontramos, por exemplo, os desenhos de nanquim sobre papel de Luís Jardim, datados de 1957, realizados como estudos de identidade gráfica para a revista *Brasil Açucareiro*. Esses desenhos intitulados “Cana de açúcar. Abecedário. Brasil Açucareiro” foram cedidos pelo acervo do CEHIBRA / Fundação Joaquim Nabuco.

“Casa Grande e Senzala” (1933), célebre obra de Gilberto Freyre, idealizador do Museu do Homem do Nordeste “original”, compõe o acervo do museu de Jonathas de Andrade que nos apresenta a ilustração de Cícero Dias e o encarte do livro, acompanhados do esboço que o próprio Freyre realizou para orientar o processo criativo de Dias. Esses materiais foram cedidos pela Fundação Gilberto Freyre - FGF para este Museu contemporâneo do Homem do Nordeste. O fundo documental do acervo de Andrade também se faz evidente na seção intitulada Sudene, uma menção direta à Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, criada em 1959, momento em que se tem acesso a documentos e fotos da fachada da sua sede na cidade de Recife (FIG.30 e 31).

²⁵⁸ Este é, alias, um recorrente ponto de crítica à célebre obra de Gilberto Freyre “Casa Grande e Senzala”, de 1933. Conforme consta no site de Jonathas de Andrade, “Neste livro, Freire analisa as raízes da cultura miscigenada brasileira, descrevendo as relações entre colonizadores europeus, escravos africanos e índios nativos como o nascimento do Brasil mulato. É a primeira teoria local para a gênese da brasilidade, sendo contundente até hoje, embora sempre polêmica, acusada de ser otimista em naturalizar relações históricas perversas ao descrever uma espécie de democracia racial”. Disponível em: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/cartazes-para-o-museu>

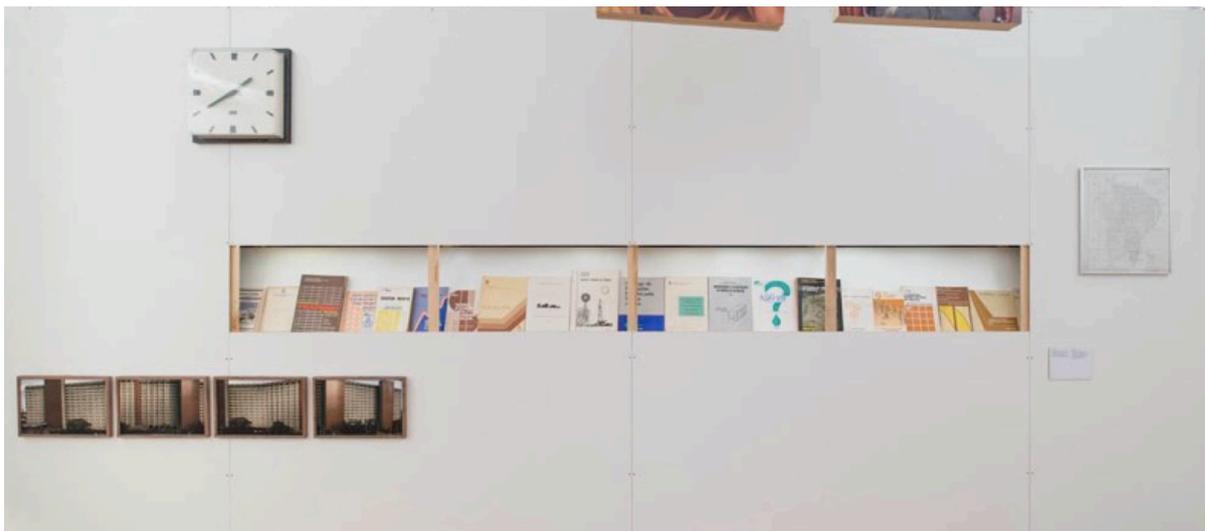


FIGURA 30 – Seção *SUDENE* do *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade
 Documentos e fotografias da fachada da sede da Superintendência de Desenvolvimento
 do Nordeste. Fotografia: Eduardo Ortega

Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>



FIGURA 31 – Esboço e encarte do livro *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre.
 Esboço feito por Gilberto Freyre para Cícero Dias, como orientação para
 a criação da ilustração da capa do livro (1933).

Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>

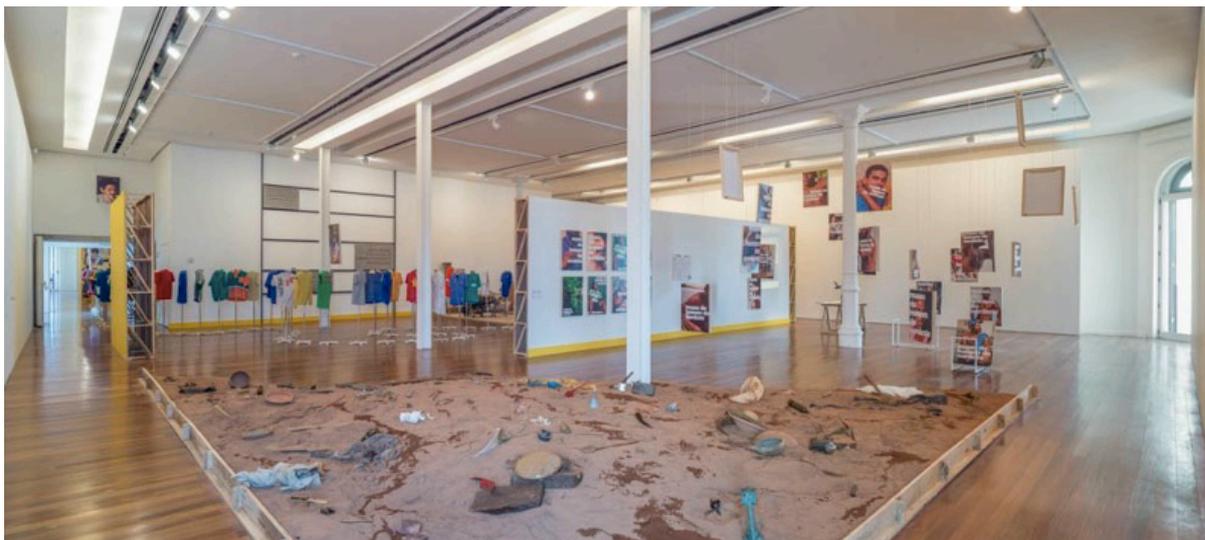


FIGURA 32 – *Batalha de Tejucupapo*

Instalação criada com objetos cedidos pelo Muhne / Fundação Joaquim Nabuco para o *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade. Fotografia: Eduardo Ortega

Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>

Por vezes, componentes dos acervos cedidos para o Museu do Homem do Nordeste de Jonathas de Andrade são ressignificados pela via de singulares performances, inaugurando e potencializando narrativas outras para suas existências. Esse o caso da instalação *Batalha Tejucupapo*²⁵⁹ que apresenta, em uma composição instalativa, inúmeros objetos do acervo do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco encravados na terra, em uma menção aos corpos encontrados por ocasião do histórico conflito, ocorrido em 1646, no distrito pernambucano de Tejucupapo. 600 soldados holandeses foram vencidos por um grupo local liderado prioritariamente por mulheres, que se utilizou das armas que tinha em mãos: facas, pedras, objetos domésticos de toda natureza, além de banha fervendo. Andrade constrói uma “cena de pós-guerra”, “protagonizada por objetos gentilmente cedidos pelo Museu do Homem do Nordeste - Muhne / Fundação Joaquim Nabuco para o Museu do Homem Nordeste”²⁶⁰ (FIG.32).

Os 74 objetos oriundos do acervo do museu “original” são avizinados por 18 obras de Jonathas de Andrade, entre as quais destacamos: *40 nego bom é 1 real* (2013), *Suar a camisa*,

²⁵⁹ Batalha de Tejucupapo: ambiente realizado com a colaboração e a supervisão da museóloga Maria Fernanda Pinheiro, tendo sua cenografia sido realizada em colaboração com Esdras Bezerra De Andrade, Luiz Henrique e Yasmin Assade. Disponível em: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/cartazes-para-o-museu>

²⁶⁰ Disponível em: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade>

Cartazes para Museu do Homem do Nordeste e O que sobrou da 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife.

40 nego bom é 1 real faz alusão a uma frase corriqueira em mercados locais na oferta de um típico doce nordestino, feito à base de banana, o “Nego Bom”.

“Nego Bom” é o nome de um doce popular no Nordeste brasileiro feito de banana queimada. O uso coloquial da palavra “nego” geralmente é usado com carinho e intimidade, mas linguisticamente não deixa de carregar conotações racistas e pós-coloniais em seus lastros históricos.

Nos mercados locais, existe um frase popular para venda do doce que se pode escutar alto “40 nego bom por um real !...” Esta chamada oferece título para o projeto.²⁶¹

Duas camadas narrativas compõem essa obra. Na primeira, a receita do doce é encenada em 16 serigrafias sobre madeira, acompanhadas do “passo a passo” de sua produção. A segunda camada narrativa se realiza na explicitação de uma singular contabilidade presente no acerto de contas dos 40 trabalhadores que participam da linha de produção do doce, da fábrica fictícia encenada por Andrade. Nesse momento, observa-se que “o cálculo do pagamento passa pela medida da amizade, dos favores, e das relações pessoais de todo tipo”²⁶² (FIG.33 e 34).

Em *Suar a camisa*, Jonathas de Andrade apresenta uma coleção de camisas suadas, dispostas em uma grande fila. As camisas desta coleção foram compradas, trocadas ou doadas, no final dos expedientes de trabalho, e são oriundas de trabalhadores de todos os tipos que circulam pela cidade. Como ressalta Andrade em seu site, a respeito dos trabalhadores que se encaminham para o descanso após sua jornada, “São corpos que - prontos ou não - estarão amanhã de pé para uma nova jornada”²⁶³ (FIG. 35).

²⁶¹ Disponível em <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/40-nego-bom>

²⁶² Disponível em <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/40-nego-bom>

²⁶³ Disponível em: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>

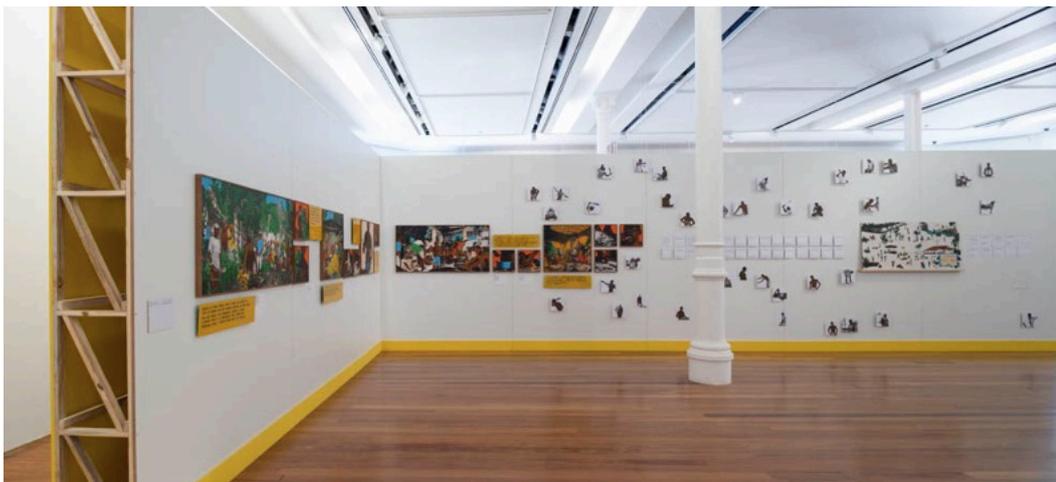


FIGURA 33 – 40 nego bom é 1 real (2013)

Obra que integra o acervo do *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade. Fotografia: Eduardo Ortega

Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>



FIGURA 34 – Detalhe da obra 40 nego bom é 1 real (2013)

Obra que integra o acervo do *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade. Fotografia: Eduardo Ortega

Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>

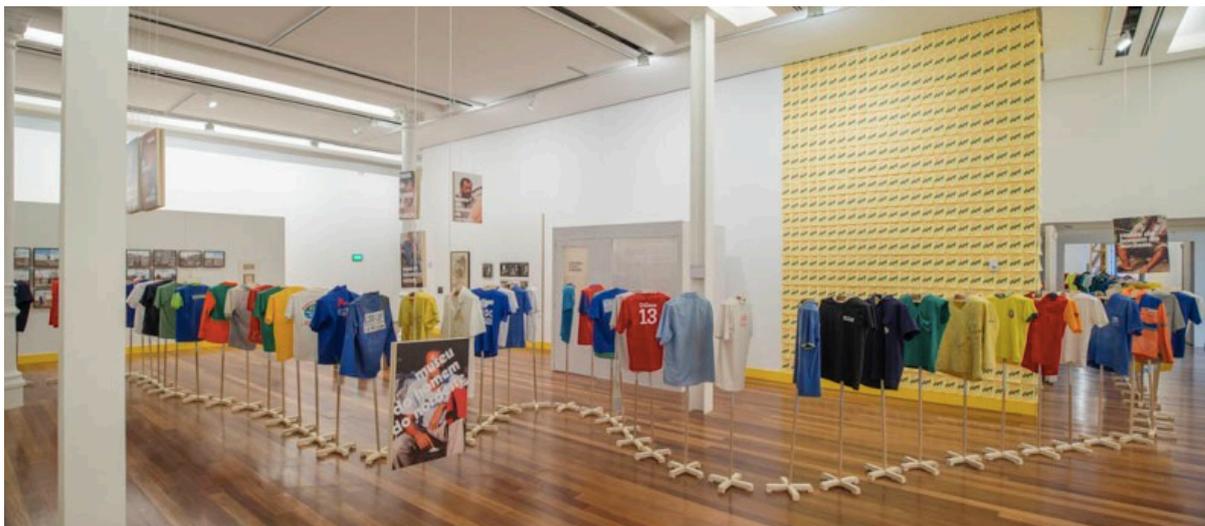


FIGURA 35 – *Suar a camisa*

Obra que integra o acervo do *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade.

Fotografia: Eduardo Ortega

Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>

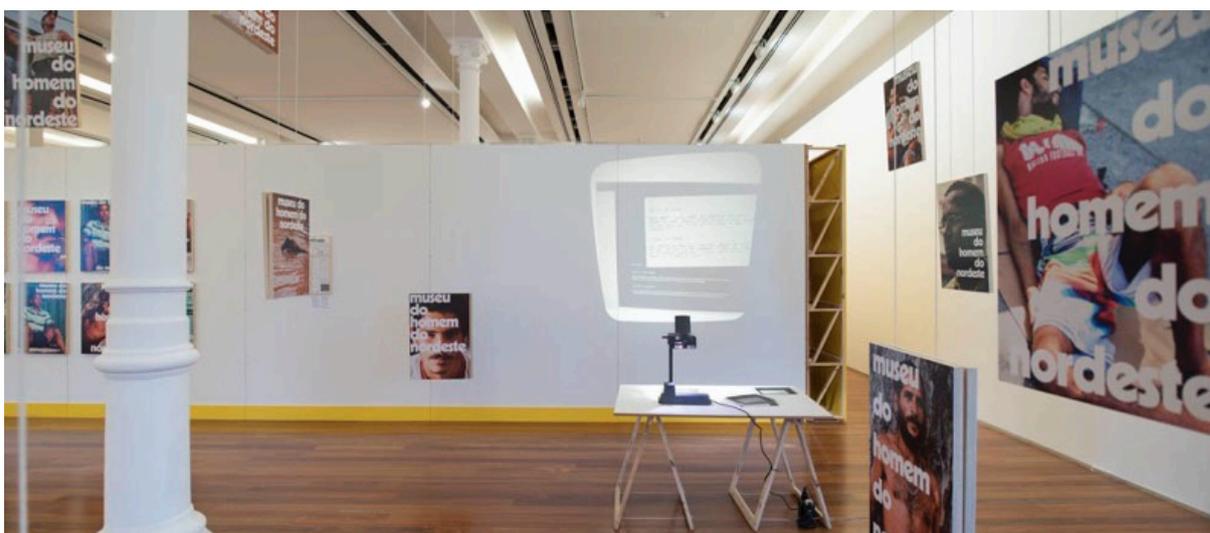


FIGURA 36 – *Cartazes para Museu do Homem do Nordeste*

Na projeção, anotações de telefonemas e registros dos encontros com os homens participantes. Fotografia: Eduardo Ortega.

Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>

A obra *Cartazes para Museu do Homem do Nordeste* (2013) é composta por um conjunto de 77 cartazes em que trabalhadores nordestinos posaram para fotos. O chamamento desses trabalhadores se deu por anúncios na seção de classificados de um jornal popular de Recife, entre os anos de 2012 e 2013. Além dos cartazes produzidos a partir dos homens que aderiram

ao chamado dos classificados, a obra comporta registros das conversas telefônicas e dos encontros com os trabalhadores-modelos. A instalação incorpora seis dessas situações de registro, permitindo-nos acesso ao processo de desenvolvimento do trabalho (FIG. 36).

Vários telefonemas em resposta ao anúncio davam início a conversas em torno da convocação e de como cada um se imaginava representando a região a partir de seu próprio repertório de vida. Além dos telefonemas, fotografias eram feitas diante de situações de trabalho encontradas na rua, ao acaso. Cada encontro e conversa foram documentados em anotações das quais seis são mostradas na instalação final. Os 77 cartazes da instalação variam de acordo com a temperatura de cada encontro, em uma laboriosa construção de identidade - do homem, da imagem do museu - baseada numa ambivalente, antropofágica e erotizante relação.²⁶⁴

O que sobrou da 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife (2014) é uma espécie de instalação documental que remonta, de forma crítica, o processo artístico realizado por Jonathas de Andrade por ocasião de um outro projeto de sua autoria intitulado *O Levante*. A obra *O Levante* é um processo que se inicia na articulação demandada para a realização da “1ª Corrida de Carroças do Centro de Recife”. O olhar de Andrade, neste projeto, se voltava para a invisibilidade de uma especial categoria de trabalhadores – os carroceiros – a cada dia mais alijados dos fluxos das ruas e empreendimentos imobiliários das grandes cidades. A corrida propriamente dita se realiza tendo como justificativa fornecida pelo artista para obter as autorizações necessárias a gravação de um suposto filme. A obra *O Levante* inclui todo o processo burocrático de sua viabilidade junto aos órgãos oficiais da cidade (FIG.37 e 38).

Todo esse processo envolto na obra *O Levante*, por sua vez, é base de criação da obra *O que sobrou da 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife*, componente do acervo do *Museu do Homem do Nordeste*. O que temos aqui é uma série de documentos de processo gerados no percurso da criação-acontecimento da corrida de cavalos, justapostos a signos outros capazes de produzir relações com uma crise que permeia todo o Brasil. Dito isso, “Imagens vigorosas da corrida de carroças emprestam força dramática para uma série de tragédias nacionais alarmadas por trechos de notícia e documentação contextual”²⁶⁵. Uma organização cronológica de notícias de jornais e documentos, bem como sua descrição em um índice, nos permitem acessar esse cenário em crise apresentado por Jonathas de Andrade, que se posiciona com veemência acerca de questões atuais de ordem política no Brasil.

²⁶⁴ Disponível em: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/cartazes-para-o-museu>

²⁶⁵ Disponível em: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-que-sobrou-da-corrída>

No próprio site do artista, podemos nos certificar de que muitas dessas obras componentes do seu *Museu do Homem do Nordeste* possuem uma existência também autônoma, já tendo sido apresentadas separadamente em exposições e galerias, nacionais e internacionais. É o caso, por exemplo, de *Nego Bom é 1 real*, *Cartazes para Museu do Homem do Nordeste (2013)*, *O que sobrou da 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife 2014*. Cada uma dessas obras possui suas questões e, em todas elas, observamos um gesto de criar ancorado na apropriação de objetos e documentos ordinários que ora configuram coleções que parecem reunir objetos/homens dispersos no cotidiano, ora compõem acervos documentais, com uma clara preocupação de constituir narrativas mnemônicas que subvertam as memórias culturalmente instituídas sobre a nossa cultura e o nosso contexto.

No entanto, nos interessa destacar nesse museu de Jonathas de Andrade a ênfase que ele dá à fragmentação, promovendo uma reificação de nossa cultura o que traduz um contraste com o que seria uma mera reanimação do passado em um museu tradicionalmente ancorado em uma versão oficial da memória nacional do Brasil. O museu de Andrade tensiona as certezas de nossa memória oficial e aciona as heterogeneidades dos fatos e as desigualdades da história.

Andrade, portanto, inaugura um contemporâneo Museu do Homem do Nordeste em que o passado – na forma das narrativas historicamente constituídas – é posto em tensão no nosso presente, desvelando relações de poder que atravessam a sociedade brasileira ao longo dos tempos até a atualidade. Uma colaboração se realiza entre o saber antropológico e o saber artístico-poético e é pela via dessa colaboração que o Museu se realiza como arquivo vivo, desencadeador de múltiplas funções: museu como espaço para a experiência estética, museu como espaço para a fabulação, museu como espaço de conhecimento e acesso a documentos, museu em que fragmentos são reificados e ressignificados em uma narrativa que desestabiliza qualquer tentativa de uma leitura unívoca.



FIGURA 37 – *O que sobrou da 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife*
 A documentação da 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife é entremeadada por fragmentos textuais que remetem a recentes crises no cenário sociopolítico do Brasil.
 Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>



FIGURA 38 – Fragmento de *O que sobrou da 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife*
 A documentação da 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife é entremeadada por fragmentos textuais que remetem a recentes crises no cenário sociopolítico do Brasil.
 Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>

O campo de ficção e de reflexão que o Museu de Andrade nos proporciona se dá pelos contrastes, pelas fricções e pela presença efetiva de um outro que ali se vê projetado. Nessa obra, Jonathas de Andrade se aproxima da figura paradigmática do artista-etnólogo formulada

por Foster²⁶⁶. Tal concepção possui um funcionamento análogo à noção de “autor como produtor” anunciada por Benjamin, no sentido de identificar uma força de contestação na prática autoral questionadora das instituições da arte capitalista-burguesa. Foster, no entanto, anuncia: “Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta”²⁶⁷. Aqui temos uma noção de sujeito que se define mais em função da identidade cultural do que em função da relação econômica propriamente dita. Oportuna relação com a atitude da obra de Andrade sobre o museu na condição de instituição e também sobre as narrativas excludentes que tais instituições promovem acerca da identidade cultural brasileira.

Ainda que Foster problematize a emergência do artista-etnólogo, considerando os riscos de transformarem as supostas alterizações em práticas redutoras e tradutoras de novas ideologias de poder, há que se considerar a potência que formula para a expressão no que nomeia como “virada etnográfica na arte contemporânea”²⁶⁸. E na orientação desse debate que, inicialmente, se estabelece entre o fazer artístico e o fazer antropológico, o autor considera de extrema relevância os desdobramentos de investigações que figuraram no interior da própria arte, sobretudo da arte minimalista e da arte conceitual, que culminou em um esgotamento das definições de arte e artista até então consideradas. “Em pouco tempo, a instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu etc.); era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades”²⁶⁹. Nesse contexto em que atrelamos a obra de Jonathas de Andrade ao museu, podemos enxergar a constituição, portanto, do museu como espaço que irrompe uma rede discursiva interdisciplinar e múltipla que aqui aproximamos do arquivo em sua potência de configurar memórias outras.

4.2. A casa do lado de *fora*: entre moradas

A abordagem do museu como espaço de ficção ganha ênfase na obra *A Coleção Duda Miranda* (2006), analisada no capítulo anterior na perspectiva das poéticas do inclassificável que permeiam a competência de consignação do artista-arconte na constituição de uma trama

²⁶⁶ FOSTER. *O artista como etnógrafo*.

²⁶⁷ FOSTER. *O artista como etnógrafo*, p.161.

²⁶⁸ FOSTER. *O artista como etnógrafo*, p.173.

²⁶⁹ FOSTER. *O artista como etnógrafo*, p.173-174.

ficcional. A obra se articula em torno de uma suposta coleção particular, composta por réplicas de diversas obras de arte conceitual produzidas pela própria colecionadora. Dessa forma, Duda Miranda, a colecionadora, inscreve, dentro de sua casa, o imaginário da posse de objetos impossíveis. Como afirma Maciel,

Enquanto recurso taxonômico, a coleção tende a criar suas próprias regras e princípios, de acordo com as inquietações e obsessões do colecionador, sobretudo, quando o valor afetivo ou estético predomina. Neste caso, ela é, como afirmou Susan Stewart, ‘uma forma de arte como jogo’, já que sua função deixa de ser ‘a restauração de um contexto de origem para ser a criação de um novo contexto’, por um processo de deslocamento.²⁷⁰

A categoria espacial, nessa obra, assume funções elementares para a crença na ficção criada e envolve dois espaços que se retroalimentam: o museu e a casa. De um lado, temos o Museu Mineiro como espaço expositivo público que pactua com a farsa criada, sendo dela partícipe. Trata-se de um importante “fiador” da exposição, respondendo pela construção da rede discursiva posta em circulação sobre a mostra de trabalhos de uma suposta artista e sua suposta coleção. De outro lado, temos a casa da colecionadora – ambiente privado transformado, ainda que temporariamente, em espaço de visitação pública. O controle da posse da chave para que os visitantes entrassem no apartamento de Duda Miranda ficara a cargo do Museu (FIG.39).

A experiência do visitante de acesso a essa coleção se dá, portanto, no *locus* original da existência de seus objetos, e anuncia um certo privilégio de acesso àquilo que antes se posicionava na instância do privado e da intimidade do colecionador. Nesse sentido, o espaço participa diretamente da criação de uma imagem dialética que se projeta de modo a, ironicamente, revestir as réplicas de certa aura, tornando-as irredutíveis na sua própria redutibilidade. Em outros termos: se temos por hábito tratarmos as cópias de obras artísticas como reduções cerceadoras da dimensão aurática das obras originais, as réplicas de Duda Miranda em seu contexto doméstico de origem, para o qual a instituição museu sanciona nosso acesso, nos provocam a tomá-las como irredutíveis. Apesar de composta por reproduções, essa coleção se cerca de uma singularidade que só podemos experienciar no seu preciso lugar de existência, no exato aqui agora do gesto de escavar ao qual o museu nos dá acesso.

²⁷⁰ MACIEL. As ironias da ordem, p.27.

A exposição

FIGURA 39 – Fachada do prédio de Duda Miranda, o lugar da exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda*
Fonte: MIRANDA, 2007, s/p.



FIGURA 40 – Vista da exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda*
Fonte: MIRANDA, 2007, s/p.

O que dizer, então, das obras de arte conceitual, em réplicas, representações de representações, dispostas no quarto, na sala, na copa, na cozinha? Pela casa, uma presença humana se anuncia nesta espacialidade que é morada, abrigo e também espaço privilegiado de fabulação (FIG.40). A *Coleção Duda Miranda* materializa a dimensão fabulativa da casa, convidando o visitante a escava-la oniricamente²⁷¹. A dimensão fabulativa que se faz presente na casa é discutida por Bachelard, ao se referir à casa natal como casa de lembrança. Para o autor, “A casa da lembrança, a casa *natal*, é construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Nós nos ‘perdemos’ nela. Há nela um infinito”²⁷². Ainda que este apartamento não seja a casa natal de Duda Miranda, pois os registros do processo sugerem um apartamento de estudante, há nesta morada, acolhedora de uma singular coleção, um gesto de apego e profundidade, uma resistência que se fixa pela existência desses objetos (re)produzidos e colecionados.

O ato de habitar reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece (...) Para além das impressões claras e das satisfações grosseiras do instinto de proprietário, há sonhos mais profundos, sonhos que querem enraizar-se.²⁷³

Podemos então pensar que a relação entre a casa e o museu, nesta obra, intensifica o trânsito entre o particular e o coletivo, entre o íntimo e o público, embaçando as fronteiras entre a ficção e o fato – ambos instâncias fabuladas.

Distantes do espaço sagrado da modernidade, afastados do cubo branco e espalhados pelos cômodos, entre as coisas de uso cotidiano de um apartamento de estudante, esses objetos – cópias, réplicas, simulacros, hronir – ganham uma outra vida. Sua aparência discreta, silenciosa, lhes permite escamotear-se, quase desaparecer dentro desses cômodos despretensiosos, quase austeros.²⁷⁴

A obra não nos permite decifra-la pela via da mera reanimação mnemônica de obras em réplica que celebram a tradição tampouco não comporta abordagens apenas de sua atitude reificadora de fragmentos – fruto sobretudo da provocação de Benjamin referente à reprodutibilidade técnica. Reanimação e reificação, tal como a proposta dialética de Foster, parecem funcionar conjuntamente, ora se complementando, ora se contrariando. No círculo

²⁷¹ BACHELARD, G. *A Terra e os Devaneios do Repouso*.

²⁷² BACHELARD, G. *A Terra e os Devaneios do Repouso*, p. 77

²⁷³ BACHELARD, G. *A Terra e os Devaneios do Repouso*, p. 92.

²⁷⁴ MELENDI. *Ocupações raras: a Coleção Duda Miranda*. In: *A Coleção Duda Miranda*, s/p.

dessa coleção especial, decerto que as obras se reanimam, em uma unificação que só o abrigo seguro da casa poderia lhe dar. No entanto, a presença institucional do Museu bem como dos atores sociais engendrados na rede ficcional criada desestabiliza a unidade íntima da coleção e, nesse momento, podemos ver exercida a reificação de seus fragmentos em uma nova unidade capaz de reanima-los. Esta nova unidade – cara à credibilidade da ficção – é determinada pela ordem museológica que ali se instala.

Compõe a trama o fato de essa nova ordem provocar o fim da coleção. A dimensão pública representada pelo museu desestabiliza o particular jogo da colecionadora com seus pertences de estimação, quebra-lhe o segredo. Após a exposição, os objetos – retirados da coleção – são doados como fragmentos em um convite para que outros o possuam e configurem suas próprias coleções. No entanto, *A Coleção Duda Miranda* não mais existe e o que imaginamos é a casa vazia de seus pertences, ou mesmo, uma casa que se reconstitui na lembrança como casa onírica, tal como coloca Bachelard.

O mundo real apaga-se de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança. De que valem as casas da rua quando se evoca a casa natal, a casa da intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentido da intimidade? Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos. Então, ela é mais do que uma lembrança. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica²⁷⁵.

O que resta da obra *A Coleção Duda Miranda* é a memória produzida em quem pôde tomar a chave na portaria do Museu, adentrar os espaços do apartamento da colecionadora e visitar o acervo desta coleção agora inexistente. Restam também pistas e registros no livro postumamente produzido; a narrativa de uma memória que nos atesta uma existência concreta e passada para a Coleção. O livro, como suporte de inscrição, reanima aquele conjunto de réplicas outrora aberto à visita. Ele assume o papel de promover uma documentação da arte e, ao fazer isso, assim como a casa, constitui um contramundo, tendo, assim, íntima relação com a ficção criada.

Seriam precisas longas páginas para expor, em todos os seus caracteres e com todos os seus panos de fundo, a *consciência de estar abrigado*. São inumeráveis as impressões claras. (...) Coordenando todas essas impressões e classificando todos esses valores de proteção, perceberíamos que a casa constitui, por assim dizer, um contra-universo ou um universo do *contra*.

²⁷⁵BACHELARD. *A Terra e os Devaneios do Repouso*, p. 75.

Mas é talvez nas mais frágeis proteções que sentiremos a contribuição dos sonhos de intimidade.²⁷⁶

Em *A Coleção Duda Miranda*, os trânsitos criados entre a casa e o museu respondem por funções prioritariamente voltadas à fruição estética, ao deleite afetivo, ao devaneio e ao lazer, se retomarmos as múltiplas funções do Museu mapeadas por Meneses²⁷⁷. No entanto, a obra ativa, sobretudo, um processo de reflexão sobre a própria arte e sobre o papel das instituições museológicas na construção dos discursos sobre a arte e o artista (FIG.41).

Ficha técnica **Exposição** **A de Arte – A Coleção Duda Miranda**

A exposição foi realizada no período de 14 de maio a 21 de agosto de 2006 no apartamento 11 do edifício Duval de Barros, Rua Sergipe, 250, centro de Belo Horizonte.

Bruna Finellis e Rafael Perpétuo foram **monitores da exposição**.

Contou com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, da Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais, do Museu Mineiro e da Associação dos Amigos do Museu Mineiro.

Foi realizada com os benefícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.

Agradecimentos

Maria Letícia Nelson de Senna, Francisco Magalhães,
Marilá Dardot, Matheus Rocha Pitta,
Clarisse Alvarenga, Guga Barros, Cinthia Marcelle,
Sara Ramo, Cristiano Rennó, Laís Myrrha,
Leonardo Dutra, Fabio Morais, Santana Dardot.

FIGURA 41 – Ficha técnica da exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda*
Fonte: MIRANDA, 2007, s/p.

²⁷⁶ BACHELARD. *A Terra e os Devaneios do Repouso*, p. 87.

²⁷⁷ MENESES. *O museu e o problema do conhecimento*.

4.3. A Biblioteca

Podemos vagar pelas estantes abarrotadas da Biblioteca de Alexandria, onde toda a imaginação e todo o conhecimento estão reunidos; podemos reconhecer em sua destruição a advertência de que tudo o que juntamos há de perder-se – mas também que boa parte do que perdemos pode ser reunido novamente; podemos aprender de sua ambição esplêndida que a experiência de um homem pode, pela alquimia das palavras, tornar-se a experiência de todos, e como essa experiência, destilada mais uma vez em palavras, pode servir a cada leitor em particular para algum propósito secreto e particular²⁷⁸.

Museu e biblioteca se alinham como categorias espaciais “irmãs”. Ambos têm suas origens atreladas ao colecionismo e aos trânsitos que são capazes de efetivar entre o privado e o público na promessa de configurar memórias do mundo. Não por acaso, discussões anteriores processadas nesta tese já anunciavam uma reflexão sobre as bibliotecas. Tais discussões se localizam, especialmente, na análise da obra *Tratado de Pintura e Paisagem* de Marilá Dardot no capítulo dois – momento em que se discute a coleção inserida nas poéticas artísticas – e também no preâmbulo conceitual do capítulo três, que versa sobre sistemas classificatórios ancorados no imaginário. Nesses momentos, Alberto Manguel e Walter Benjamin se apresentaram como especiais interlocutores e terão algumas de suas formulações retomadas neste tópico, por solicitação das obras que serão aqui abordadas: *Biblioteca dos enganos* (2009) de Walmor Corrêa e, especialmente, *Bibliotheca* (2002) de Rosângela Rennó.

Além de se constituir explicitamente como espaço onde se arquiva conhecimento, Manguel reconhece nas bibliotecas a presença de um estado de ordem, ainda que essas ordens possam ser bastante pessoais. De todo modo, há uma estrutura física que comunica e delimita a ordem ali instalada, seja por uma instituição, seja por uma pessoa: prateleiras compondo “uma trama de linhas retas, destinadas a guiar e não a extraviar” ou mesmo “uma geografia que obedece um sumário prévio”²⁷⁹. Tais ordens que atravessam a biblioteca, no entanto, comportam o crescimento e seu estado de constante expansão. “Bibliotecas são entidades em crescimento constante; parecem multiplicar-se por si sós, reproduzem por aquisição, furto, empréstimo,

²⁷⁸ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.37.

²⁷⁹ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.20.

doação, por lacunas associativas ou pelos mais variados esforços de completude”²⁸⁰, afirma Manguel.

A discussão de Manguel que mais nos interessa neste tópico diz da *biblioteca à noite*, uma oportuna metáfora para a biblioteca cuja experiência se instaura à margem de toda regra ou sistema de classificação universal. “À noite, a ordem decretada pelos catálogos é meramente convencional; ela não mantém seu prestígio diante das sombras”²⁸¹, diz o autor. E completa:

Livre das restrições cotidianas, sem ninguém que os vigie nessas altas horas, meus olhos e minhas mãos correm à solta pelas fileiras ordeiras, restaurando o caos. Um livro clama inesperadamente por outro, criando alianças entre séculos e culturas diferentes. (...) Se a biblioteca pela manhã sugere um eco da ordem severa e passavelmente ilusória do universo, à noite ela parece deleitar-se na alegre e essencial mixórdia do mundo.²⁸²

Buscando uma relação com o lugar do arquivo, podemos dizer que a biblioteca noturna de Manguel oportuniza o deslocamento diagonal no arquivo, tal como propõe Foucault²⁸³. Trata-se de produzir heterogeneidades no seu acervo, tensioná-lo a produzir outros discursos nas várias conexões possíveis entre seus itens. A organização catalográfica previamente imposta é atravessada.

Biblioteca dos enganos de Walmor Corrêa, obra abordada com mais ênfase no capítulo três, assume a biblioteca em sua singular disposição formal, provocando o visitante a envolver o próprio corpo na consulta aos exemplares ali dispostos. A escada acoplada à estante estimula o leitor ao deslocamento vertical, rumo às alturas, na busca por um conhecimento raro. Ali, o livro – protegido sob a vitrine de vidro – se oferece à contemplação visual e é celebrado como relíquia na raridade e na artesanaria de suas páginas, características dos minuciosos registros zoológicos de outrora, feitos à mão.

Nesse sentido, a biblioteca na obra de Corrêa é evocada como espaço de conhecimento que, nas ambiguidades sutis das páginas expostas criadas, configura também um espaço privilegiado para o imaginário. Tal como o museu, a biblioteca é, ao mesmo tempo, espaço de

²⁸⁰ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.56.

²⁸¹ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.20.

²⁸² MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.20.

²⁸³ DELEUZE. *Foucault*.

conhecimento e espaço de ficção, cuja promessa já anunciada desde a primordial Biblioteca de Babel, é abarcar a memória do mundo, ou seja, “abarcar o inabarcável”²⁸⁴.

Uma certa institucionalização do espaço, portanto, se apresenta na biblioteca de Walmor Corrêa como que confirmando a biblioteca em seu “estado diurno”, para retomarmos a metáfora de Manguel. E é esta sua principal subversão: camuflar, pela solene camada institucional que forja, a fantasia que se revela no conteúdo das páginas expostas, seu lado noturno (FIG.23).

A obra *Bibliotheca* de Rosângela Rennó nos coloca um *contramundo* distinto. Ao contrário da *Bibliotheca dos Enganos* de Corrêa, na obra de Rennó, a configuração espacial se estabelece na sua horizontalidade e no convite que faz ao visitante a buscar conexões entre quatro conjuntos de elementos que compõem a instalação: 37 mesas-vitrines contendo álbuns de fotografia, um mapa mundi fixado na parede, próximo a um arquivo-fichário e um livro com título homônimo à obra (FIG.42). O visitante, portanto, percorre o espaço em diagonal ou em linhas sinuosas, construindo traçados de indas e vindas entre os objetos expostos e os instrumentos de catalogação ali dispostos. As duas bibliotecas também se distinguem quanto à natureza de seus itens: de um lado, livros-relíquias; de outro, álbuns domésticos, ordinários – estes últimos, componentes do que Benjamin nomeia como “criaturas de regiões fronteiriças” a comporem as “orlas prismáticas de uma biblioteca”²⁸⁵.

As mesas-vitrines organizam uma coleção de cem álbuns de família que, no entanto, não estão ao alcance das mãos do visitante. Eles se encontram lacrados pela vitrine de acrílico e apenas suas lombadas podem ser avistadas pelas laterais transparentes do mobiliário. No entanto, na parte superior da mesa-vitrine, temos a fotografia, em tamanho real, das capas dos álbuns armazenados, impressas em cor laminada sobre a superfície de acrílico. As imagens das capas são posicionadas com precisão de modo a representar a vista de cima dos álbuns ali reunidos (FIG.43).

²⁸⁴ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.46.

²⁸⁵ BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*, p. 234.



FIGURA 42 – *Bibliotheca* (2002) de Rosângela Rennó
Vista da exposição

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/13/1>



FIGURA 43 – Vitruines onde se guardam os álbuns em *Bibliotheca* (2002) de Rosângela Rennó

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/13/1>

Os cem álbuns antigos de família foram adquiridos em mercados e feiras livres e de antiguidades, em viagens realizadas ao longo dos anos pela artista. Decerto que esses álbuns guardam memórias de famílias e, por algum motivo, tiveram como parte de seu destino a oferta para venda – um tipo de esquecimento que os expurga de suas origens e de seus territórios de afetividade. Armando Silva²⁸⁶ investiga os álbuns de família como lugar em que se inscrevem visualmente desejos e imaginários grupais. Para o autor, o álbum possui uma evidente vocação narrativa, o que torna plausível tratá-lo como fato literário. Silva sinaliza três condições de existência do álbum que, por sua vez, asseguram sua condição narrativa: a família (os sujeitos representados), a fotografia como meio visual de registro e o álbum em si, que implica uma técnica arquivística própria, instituída por seus possuidores ao longo dos tempos. Tem-se aqui explicitadas as dimensões topológica e nomológica dos álbuns de família. O álbum é, portanto, lugar de arquivo, lugar de memória que desvela relações sociais, culturais e afetivas.

O álbum é um sobrevivente de um tipo de arquivo que requer uma impressão e um lugar para depositá-lo; ou seja, o álbum é, ainda, um objeto que se guarda e, portanto, pode ser colocado ao lado dos objetos que Derrida considera de (efetiva) impressão, como a publicação impressa ou a carta manuscrita, bem como a fotografia.²⁸⁷

Na instalação de Rosângela Rennó, a impossibilidade de percorrer as páginas dos álbuns e acessar os conteúdos ali impressos – registros da vida privada de desconhecidos – pode gerar um certo incômodo ao visitante que vê sua curiosidade provocada. A vocação mnemônica do álbum, em um primeiro momento, parece comprometida. Segundo Silva, o álbum de família imprime aquilo que se deseja perpetuar sobre um dado grupo, o que faz com que o álbum seja um espaço em que vestígios selecionados do passado são conformados para um futuro, “uma memória pensada para frente, para o futuro”²⁸⁸. Essa atividade de selecionar carrega aquilo que deve ser lembrado, que deve resistir ao esquecimento, mas também carrega o não-dito – aspecto que conduz Silva a concluir: “o álbum não é apenas memória; é também ruína”²⁸⁹.

Atenta tanto à memória quanto ao esquecimento – sua ruína – podemos dizer que Rosângela Rennó toma para si a condição de reescrever essas memórias abandonadas, criando camadas outras que produzem ordens deslizantes para esses pertences que outrora foram de outros.

²⁸⁶ SILVA. *Álbum de família*.

²⁸⁷ SILVA. *Álbum de família*, p.52.

²⁸⁸ SILVA. *Álbum de família*, p.48.

²⁸⁹ SILVA. *Álbum de família*, p.49.

Silva nos fala do álbum como palimpsesto, aquele arquivo que vai sofrendo, ao longo dos anos, reordenações, acréscimos e supressões. Para o autor,

(...) o álbum é usado para reescrever. O que ali se mostra é reescrito pelos futuros sobreviventes, comportando-se como palimpsesto. Muda-se a ordem, outras mensagens são escritas, enfim, mudamos os propósitos originais. Então, o álbum vive se reconstruindo com permanente elucidação derridiana.²⁹⁰

Rennó, portanto, reescreve esses cem álbuns, lacrando-os e acrescentando camadas, pistas (ficcionalis ou não-ficcionalis, nunca se saberá), que nos permitem algum acesso às suas supostas procedências. Assim, temos algumas diagonais traçadas pelos exercícios de classificação e catalogação empreendidos pela artista. Os álbuns estão enumerados. Cada vitrine possui uma indicação cromática que nos permite localizar, no mapa, os referenciais geográficos desses arquivos pessoais – os lugares onde as fotografias supostamente foram tiradas e os lugares onde os álbuns foram adquiridos. Por exemplo: a cor vermelha indica que a aquisição foi realizada na Europa; em marrom, na Ásia; em verde, na Oceania; a cor laranja sinaliza álbuns provenientes da África; em azul-escuro da América do Norte e Central; o azul-claro indica a América do Sul (FIG.44).

A dimensão catalográfica da obra se faz evidente também na presença de um fichário, similar aos utilizados em bibliotecas, que armazena fichas enumeradas de cada um dos cem álbuns. Essas fichas apresentam textos descritivos dos volumes, informações de procedência e das imagens neles contidas (FIG.45). Tal como diz Eliane Mey e Naira Silveira²⁹¹ sobre a catalogação que um bibliotecário realiza, o registro oferece materialidade ao conhecimento, ainda que este seja da ordem da subjetividade. Rennó, portanto, assume uma condição de bibliotecária na medida em que organiza, trata, cria representações de conhecimentos e concebe um contexto para sua disseminação, ofertando-os a diferentes “usuários”. Considerando a biblioteca como um tipo de morada dos arquivos, o bibliotecário se alinha, pois, à figura do arconte. Nesse sentido, vale dizer que a atividade de consignação empreendida por Rosângela Rennó – tanto no âmbito da dimensão classificatória com a qual organiza os itens de sua biblioteca quanto na espacialidade que propõe à experiência de acesso ao seu acervo, tende a ampliar a atuação do visitante pela via das lacunas que enaltece para a existência desses cem álbuns, o que acentua as discontinuidades desses arquivos

²⁹⁰ SILVA. *Álbum de família*, p.75.

²⁹¹ MEY e SILVEIRA. *Catalogação no plural*, p.1-16.

privados. Essa ampliação do espaço de fabulação é comentada por Moacir dos Anjos, no fragmento abaixo que discorre sobre essa obra específica e sua relação com a memória.

Essa vontade de resgatar um sentido mnemônico para o meio fotográfico que Rosângela Rennó expressa é asseverada, de maneiras diferentes, por dois outros elementos da *Bibliotheca*. Um deles é uma caixa-arquivo com fichas catalográficas para cada um dos cem álbuns, onde se podem ler descrições de suas características físicas e de seu conteúdo iconográfico (suspeito ou comprovado), além de indicações renovadas sobre a procedência geográfica das imagens que eles encerram e de sua localização quando foram encontrados. Uma vez mais, há aqui o confronto entre o texto e a fotografia como meios diversos de acercar-se de um fato. Mesmo a consulta mais cuidadosa a tais fichas não iguala, entretanto, a experiência de olhar as cenas contidas nos álbuns lacrados a que remetem. Não somente porque o que está nelas escrito é incapaz de descrever por completo mesmo as imagens mais simples, mas também porque o texto, justamente por sua incompletude descritiva, requer a imaginação do leitor para recriá-las, o que faz escorrer, para o campo dessa re-encenação pensada, a rememoração também das histórias que aquele viveu um dia. O que está contido nas fichas situa-se, portanto, simultaneamente aquém e além do poder narrativo das fotografias não vistas²⁹².

A classificação concebida por Rennó se embaralha e radicaliza a descontinuidade dos seus arquivos pela ação do quarto elemento componente da instalação: o livro *Bibliotheca*. O livro não possui textos. Traz fotografias extraídas dos álbuns da coleção sem qualquer menção às legendas classificatórias que geram as associações entre os álbuns, o mapa e o fichário. Em outros termos, as fotografias são extraídas de seus contextos de origem e agora se avizinham criando uma rede de memória aberta, uma memória possível, fabulada, imaginária. Fabular é cercar uma imagem de mundos. Parece ser a fabulação a peça elementar da construção da memória nesta obra de Rennó. Novamente, recorremos aqui a um comentário de Moacir dos Anjos a este respeito.

E ao separar essas imagens dos suportes que amparam suas impressões originais e lhes conferem sentido social – os próprios álbuns fechados nas vitrines –, a artista as libera, uma outra vez, da função de ser testemunhas da construção de histórias singulares inscritas em um tempo histórico dado, tornando-se, por isso, somente ruínas do curso de vidas passadas. De modo análogo ao que o fazem as organizadas descrições discursivas dos álbuns encontráveis nas fichas catalográficas, a apresentação desordenada e anônima de imagens daqueles extraídas oferece, a quem manuseia casualmente o livro, a possibilidade de recuperar e projetar, sobre esse novo e vago arquivo de memórias alheias perdidas, as próprias lembranças, por

²⁹² DOS ANJOS. *Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda*, p.8.

vezes já quase também decompostas.²⁹³

Se, como nos diz Manguel, “...toda biblioteca é um espelho do universo, então todo catálogo será espelho de um espelho”²⁹⁴. A biblioteca de Rennó se desdobra, pois, em uma metafórica “sala de espelhos” em que as mesas-vitrines são catálogos catalogados no fichário que, por sua vez, estão também refletidos no mapa mundi e numa outra ordem dispostos no livro. Tal jogo especular produz projeções fragmentadas da memória, lançadas em múltiplas direções a ponto de, vertiginosamente, o visitante, de súbito, se ver ali também refletido pela mediação desses *outros* que habitam as ruínas da existência seladas pela artista.

²⁹³ DOS ANJOS. *Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda*, p.8-9.

²⁹⁴ MANGUEL. *A biblioteca à noite*, p.52.



FIGURA 44 – Detalhe do mapa *mundi* que integra a obra *Bibliotheca* (2002) de Rosângela Rennó
Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/13/1>



FIGURA 45 – Detalhe do arquivo-fichário que integra a obra *Bibliotheca* (2002) de Rosângela Rennó
Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/13/1>

C a p í t u l o



OS ARQUIVOS DE CRIAÇÃO
E A MEMÓRIA DOS PROCESSOS:
UMA POÉTICA DOS RASTROS, LAMPEJOS,
INSIGHTS E VACILAÇÕES

Talvez seja preciso tentar pensar o texto como *um possível necessário*, como uma das realizações de um processo que permanece sempre virtualmente presente em segundo plano e constitui uma terceira dimensão do escrito. Nesse espaço aberto (ou entreaberto), o destino da obra é decidido entre ímpetos e esgotamentos, tartamudez e vazios, rupturas e inacabamentos que nos confundem²⁹⁵.

Algumas obras analisadas nos capítulos anteriores já anunciam uma outra rota de leitura para a incorporação de arquivos nas poéticas artísticas contemporâneas. Podemos citar *Willard Suitcases*, discutida no capítulo dois, cujo artista Jon Crispin produz, paralelamente ao seu projeto, uma espécie de diário de bordo *on line* em que fornece pistas sobre sua particular elaboração acerca do conteúdo das malas encontradas no sótão de um antigo asilo psiquiátrico dos Estados Unidos. Há ainda o livro de artista que compõe a obra *A Coleção Duda Miranda* – analisada nos capítulos três e quatro – que reúne correspondências e informações diversas sobre o suposto percurso de elaboração da exposição, assumindo um papel decisivo na constituição de um campo ficcional. *O que sobrou da 1ª Corrida de Carroças do Centro de Recife* e *Cartazes para Museu do Homem do Nordeste*, ambas obras integrantes do projeto museológico de Jonathas de Andrade abordado no capítulo quatro, introduzem documentos e registros de seus processos de criação como partícipes de suas organizações em plano estético.

Esse ponto de confluência, aparentemente sutil, que se estabelece entre algumas obras nos permite um diálogo com o que Groys nomeia como o “tempo excedente” na arte contemporânea²⁹⁶. Trata-se de reconhecer o interesse da produção artística em incorporar o tempo mesmo em que a obra se desenvolve, um tempo não-histórico cuja aparição seria impensável no contexto da arte moderna, por exemplo, um momento em que se valorizava sobremaneira a obra “pronta” ou o projeto concluído. Sobre esse aspecto, Groys diz:

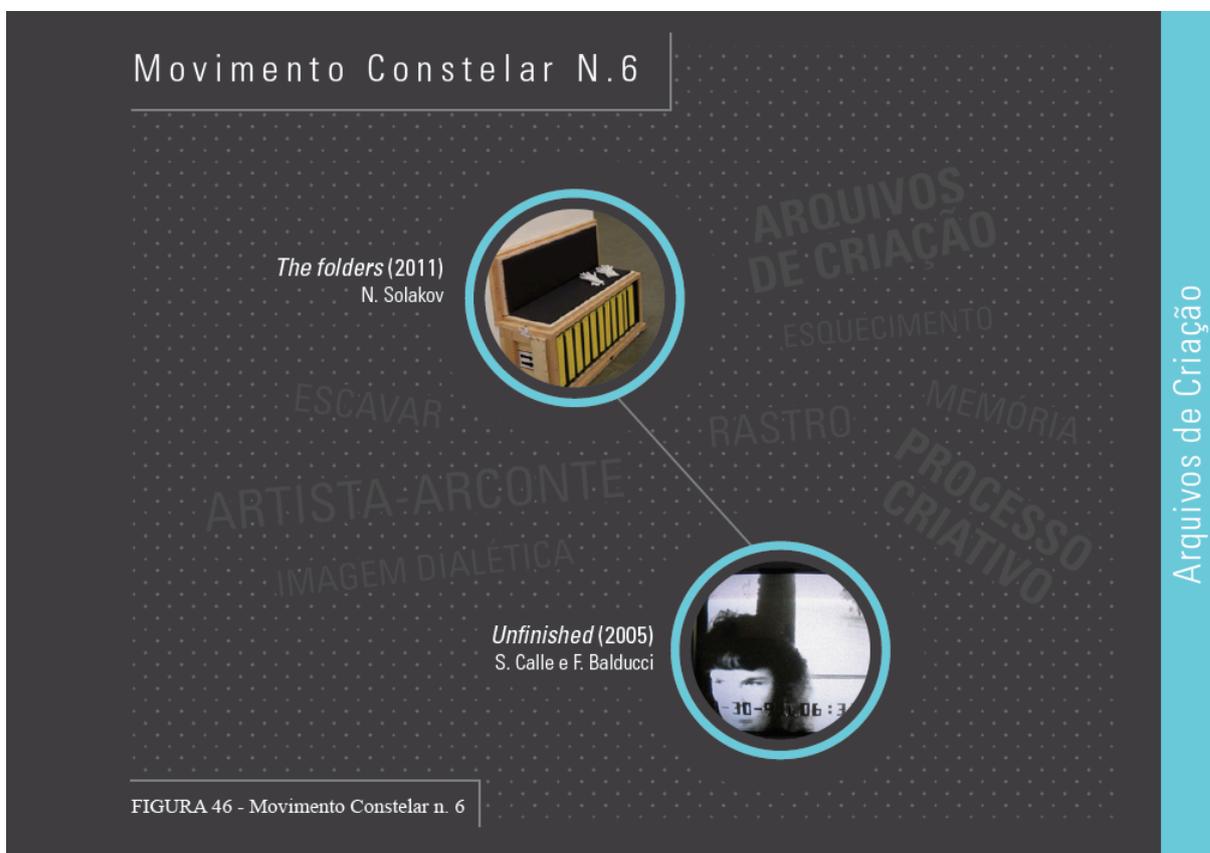
Não conseguimos abandonar completamente nossa orientação voltada para o futuro. Mas conseguimos desviar nossa atenção do produto ou do resultado de nossos planos ou projetos para o tempo que gastamos tentando produzir esses produtos ou resultados. Eu argumentaria que é exatamente isso que a

²⁹⁵ HAY. “*O texto não existe*”, p.44.

²⁹⁶ Cf. Capítulo um.

arte contemporânea está fazendo: o modo de existência baseado em planos e projetos não é negado ou ignorado, mas analisado.²⁹⁷

Nessa perspectiva, Groys identifica, nos museus e em outros espaços de arte, a presença não apenas de obras, mas também e a cada dia mais, de documentações da arte²⁹⁸. Se tais documentações, uma vez socializadas ao lado das obras, se apresentam como potenciais artifícios que a arte insere em seus circuitos de exposição como um convite ao pensamento sobre si mesma, o que acontece quando o que está em jogo em uma obra é a memória de seu próprio processo criativo? Em outros termos, vislumbramos duas relações da arte com suas documentações: uma que insere tais documentos nos espaços expositivos como parceiros complementares e outra em que tais documentos se enraízam nas próprias poéticas artísticas, sendo, pois, fundantes da obra. Essa segunda via é a provocação central que nos traz o sexto e último movimento constelar (FIG.46), composto pelas obras *Unfinished* (2005) de Sophie Calle, com colaboração de Fabio Balducci, e *The Folders* (2011) de Nedko Solakov. As duas obras, de distintas formas, colocam em performance um tipo particular de arquivo: os arquivos de criação.



²⁹⁷ GROYS. *Sinais fortes/ sinais fracos*, p.108.

²⁹⁸ GROYS. *Camaradas do tempo*, p.125.

Nomeamos arquivos de criação o conjunto de anotações, registros, rascunhos e esboços produzidos pelos artistas ao longo de seus processos criativos. Esses materiais podem desvelar as referências estéticas utilizadas, as tramas intertextuais, as experimentações, as decisões e vacilações de um dado movimento criador. Trata-se, portanto, de algumas janelas de acesso à obra em construção. Esse tipo de arquivo assume uma dupla função de ser espaço de armazenamento e espaço em que as experimentações conceituais, técnicas e estéticas se inscrevem²⁹⁹.

O processo criativo pode ser entendido como um percurso, ao mesmo tempo sensível e intelectual, intuitivo e racional³⁰⁰, empreendido para a produção de objetos de naturezas artística, mercadológica e/ou científica. A abordagem processual requer compreender um campo de incertezas e dúvidas que atravessam o percurso de criação em sua configuração ramificada, não linear e repleta de inversões de trajetos. “O ato criativo não é, necessariamente, um processo contínuo. Renova-se sempre e admite *feed-backs* alimentados pela atividade experimentadora e pelas ideias criadoras”³⁰¹.

Em um processo criativo, há um momento disparador que se configura como o próprio estímulo para criar: uma dúvida, uma questão, um problema que merece ser resolvido. As atividades de pesquisa e preparação, por sua vez, são fundamentais para os *insights*, que dizem respeito à formulação de hipóteses para a questão que se persegue. Os *insights*, no entanto, não são promessas de desfecho para o desafio criativo que se impõe. Eles, em verdade, fornecem rotas possíveis de experimentação que podem confirmar ou não as hipóteses ali levantadas. Apesar de, habitualmente, serem compreendidos como processos altamente intuitivos, os *insights* dependem do arsenal de referências com os quais nos alimentamos e das associações que são produzidas, conscientemente e inconscientemente. Fayga Ostrower fala da importância das associações no nosso mundo imaginativo:

(...) as associações compõem a essência do nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjeturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um

²⁹⁹ CIRILLO. *Arqueologias da criação*, p.22.

³⁰⁰ OSTROWER. *Criatividade e processos de criação*.

³⁰¹ PLAZA e TAVARES. *Processos criativos com os meios eletrônicos*, p.73.

sentimento de vida. [...] Apesar de espontâneo, há mais do que certa coincidência no associar. Há coerência.”³⁰²

Os chamados arquivos de criação, portanto, se configuram como privilegiados espaços em que redes de associação, pesquisas, desafios, *insights* e experimentações deixam suas marcas, seus vestígios, ainda que parciais. Podemos inferir que esses materiais nos permitem acessar nuances dos vários momentos da criação, criação entendida como a passagem de um campo de potencialidades ao ato³⁰³. Há um campo de estudos, a crítica genética, que tem como objeto de investigação justamente os arquivos de criação, os quais são nomeados nessa perspectiva disciplinar, de documentos de processo ou documentos genéticos. Trata-se de “documentos memoriais da criação”³⁰⁴ que incorporam um pensamento em movimento, marcado por um caráter dinâmico, enfatizando sua natureza em construção. Sobre esse aspecto, Cecília de Almeida Salles destaca: “Nada é, mas está sendo. A forma nominal associada a processos é o gerúndio.”³⁰⁵

Antes, portanto, de nos atermos às obras – intercessores da discussão proposta para o capítulo – faz-se necessário prosseguirmos com a reflexão sobre os arquivos de criação no intuito de discutirmos algumas de suas particularidades. No tópico a seguir, abordaremos o campo de estudos que possui como objeto de investigação os documentos de processo, na tentativa de provocar uma aproximação com as teorias dos arquivos e, conseqüentemente, com a memória.

5.1. As teorias do arquivo e a crítica do processo criativo: uma aproximação pela via da memória

No final dos anos de 1960, nascia na França a chamada crítica genética, campo teórico destinado a investigar a obra literária a partir de sua construção, ou seja, a partir de seu percurso criativo. Inicialmente, o objeto empírico sobre o qual o crítico genético se debruçava era constituído pelos manuscritos²², repletos de rasuras, rabiscos, anotações à margem,

³⁰² OSTROWER. *Criatividade e processos de criação*, p.20.

³⁰³ PLAZA e TAVARES. *Processos criativos com os meios eletrônicos*, p.68.

³⁰⁴ CIRILLO. *Arqueologias da criação*, p.19.

³⁰⁵ SALLES. *Redes da criação*, p. 36.

²² O momento considerado inaugural para a crítica genética é o ano de 1968, na França, quando Louis Hay encabeça a formação de um grupo de pesquisadores para organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich

apagamentos, supressões etc. Tais elementos são, então, tomados como rastros do movimento escritural de um determinado autor na medida em que permitem o reconhecimento de decisões, vacilações, transformações e novas associações que se desencadeiam em uma criação em processo.

Se há um texto-obra que resulta de um dado processo criativo, o conjunto de materiais sobre o qual o crítico genético se debruça é nomeado de prototexto. Almuth Grésillon assim explica o trabalho do geneticista:

Do traço fixo, isolado e frequentemente distanciada da mão que escreve, ele remonta às operações sistemáticas da escritura – escrever, acrescentar, suprimir, substituir, permutar – pelas quais identifica os fenômenos percebidos. A partir dessas redes de operações, ele forma conjeturas sobre as atividades mentais subjacentes. Ele constrói, e é nesse ponto que se encontra sua segunda tarefa, hipóteses sobre os caminhos percorridos pela escritura e sobre as significações possíveis desse processo de criação que Proust, seguindo de Leonardo da Vinci, qualificou de *cosa mentale*. (...) E é aí também, nesse espaço largamente inexplorado, que reside a possibilidade de descobertas: o que é escrever? Como escrevemos? Como analisar a língua escrita quando o documento empilha o paradigmático sobre o sintagmático? O que é a escrita literária? Qual é o estatuto teórico desses prototextos? Fazem eles parte da literatura? Há ‘eventos’ na escritura que marcam a invenção?³⁰⁶

Para Grésillon, os prototextos são espaços de pulsão, proteiformes e emaranhados, que sinalizam uma escritura em atividade, em ato. Dito isso, os prototextos compõem “páginas-paisagens” que subvertem uma leitura linear, nos conduzindo a uma leitura tabular que considera as margens, os rabiscos, os grafismos, as garatujas e uma infinidade de inscrições que saltam dos registros verbais em sequência. O fascínio e a curiosidade que esses materiais despertam muito são motivados por uma estética da produção que ali se instaura. É como se estivéssemos diante de um labirinto formado por um emaranhado de ideias que, ainda que parcialmente, nos permitem acesso à pré-história de uma obra. E isso é fascinante.

Isso significa, aprender a olhar o acaso, a pluma que se equivoca, a lista de palavras que não leva a lugar nenhum, as garatujas por nada, o traço desregrado e, também, a interrupção fulgurante de um verso (...), a inscrição de um esquema e de um ritmo de frase (...), a presença de um número

Heine, doados pela Biblioteca Nacional da França. No Brasil, a crítica genética chegou, oficialmente, quase duas décadas depois, em 1985. Cf. SALLES. *Gesto inacabado*.

³⁰⁶ GRÉSILLON. *Elementos de crítica genética*, p.29-30.

relativamente elevado de variantes (...) na escrita ‘automática’ dos Campos magnéticos.³⁰⁷

É importante ressaltar que a crítica genética rapidamente se expandiu dos manuscritos literários, fazendo-se também presente na análise de processos criativos das artes. Nesses casos, a heterogeneidade das inscrições é enfatizada na medida em que seus documentos de processo ampliam o espaço das composições verbo-visuais. Além disso, as transformações tecnológicas e a consequente multiplicação de instrumentos de registro, impressão e reprodução motivaram deslocamentos na própria percepção do que seria o objeto de estudo do crítico genético. Esse objeto “Passa, agora, por registros audiovisuais, obras que são processo, e chega a registros na internet e a obras *on-line*”³⁰⁸, desafiando as materialidades até então consideradas na forma de livros, cadernos, diários e páginas.

(...) estou me referindo a uma abordagem crítica que privilegia o percurso de construção, não em detrimento da obra entregue ao público, pois esta é vista como um momento do processo. Com esse interesse, a crítica integra à obra a documentação do processo deixada pelo artista. Uso o termo ‘documentos de processo’ para designar todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação.³⁰⁹

Nesse interim, acontece também uma transformação nominal. A palavra “genética”, por sua acepção orientada a uma gênese, passa a ser problematizada. Ao compreender a criação como “processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores”³¹⁰, há também uma compreensão da impossibilidade de uma leitura totalizante dos documentos de processo e, assim, de uma gênese de fato. “A origem é, em tudo, imaginária”, já dizia Valéry³¹¹. Reside aí o reconhecimento de que o campo de estudos da crítica genética trabalha sobre o campo de probabilidades, não de certezas, uma vez que os dossiês genéticos são objetos assumidamente lacunares e labirínticos. Eles conservam alguns rastros do movimento escritural, não todos, e nos permitem promover leituras em múltiplas direções. A expressão “crítica de processo”, portanto, se mostra mais acolhedora dessa dinâmica processual, colocando-se, pois, como uma oportuna derivação da denominação “crítica genética”.

³⁰⁷ GRÉSILON. *Elementos de crítica genética*, p.34.

³⁰⁸ SALLES. *Redes da criação*, p. 15.

³⁰⁹ SALLES. *Redes da criação*, p. 14-15.

³¹⁰ SALLES. *Redes da criação*, p. 17.

³¹¹ VALÉRY, 1957-1961 apud GRESILLON, 2007, p.41.

Ao atuar sobre os documentos gerados em um processo de criação, para o crítico de processo, “O que está em jogo em todos esses casos é o conceito de inacabamento³¹², ou seja, qualquer obra é uma possível versão daquilo que pode vir a ser modificado.”³¹³ Para Salles, uma arqueologia da criação implica em extrair dos arquivos e colocar em movimento os rastros deixados pelo artista. Sobre a leitura que o crítico de processo deve produzir diante dos documentos de criação, a autora explica:

Queremos entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência dos eventos ou das ações do artista. Estes eventos, por sua vez, não podem ser tomados como etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos da rede, que podem ser retomados a qualquer momento pelo artista. Nossa leitura deve ser capaz de interconectar esses pontos e localiza-los em um corpo teórico formado por conceitos organicamente interrelacionados (...). Esse movimento do olhar do crítico deve reverter em uma maior compreensão sobre os modos de desenvolvimento de obras e, conseqüentemente, sobre os procedimentos de um pensamento em criação.³¹⁴

Vale ressaltar que Salles enaltece o processo de criação como rede que resiste a uma leitura linear dos seus acontecimentos. A noção de rede nos permite compreender que a análise de documentos de processo deve buscar as associações, conexões, ramificações e mesmo as simultaneidades que atravessam o pensamento criador.

É nessa perspectiva que se pode estabelecer uma profícua relação entre os documentos de processo e a teoria dos arquivos, convergência aqui nomeada de arquivos de criação e entendida como uma figura de memória. De modo geral, os arquivos de criação são capazes de construir memória em um alinhamento temporal bastante peculiar: os vestígios do passado ali se imprimem em camadas sinalizando as escrituras *sendo*, em processo de feitura. Esse caráter “em construção” aproxima passado e presente. Na medida em que tais arquivos comportam esboços e projetos, eles se antecipam em nos apresentar um futuro: a obra existe, pois, no devir desses documentos.

³¹² O inacabamento aqui deve ser entendido como inerente àquilo que se encontra em estado de construção, em processo. Não se trata, pois, do inacabamento intencional trabalhado como estética de uma dada obra, tampouco o inacabamento fruto da interrupção do percurso criativo em função de eventos externos como doença e morte do artista. Cf. SALLES, 2006, p.20.

³¹³ SALLES. *Arquivos de criação*, p.17.

³¹⁴ SALLES. *Redes da criação*, p. 37.

Destacaremos essas convergências entre os arquivos de criação, a teoria dos arquivos e a memória a partir da abordagem de duas obras: *Unfinished* (2005) de Sophie Calle e Fabio Balducci e *The folders* (2011) de Nedko Solakov. Não é nosso intuito promover uma análise genética das obras e sim discutir como elas articulam, em suas poéticas, arquivos de criação e como a apropriação desses tipos de arquivos constroem memória.

5.2. O sendo e o sido

Em 1988, Sophie Calle recebeu de um banco americano um arquivo de imagens gravadas pelo circuito interno de vigilância de caixas eletrônicos. Trata-se de imagens tecnicamente precárias, porosas, que revelam instigantes e diversas expressões faciais que se formam pelo o que, supostamente, se visualiza no monitor do caixa eletrônico. Calle, em voz *off*, assim descreve suas primeiras percepções das imagens:

Uma série de três tomadas mostrava uma mulher. Ela pára o carro em frente à máquina e apresenta um cheque. Dois minutos e dezoito segundos mais tarde, ela parece nervosa. Um minuto e dezoito segundos passam. A transação é aceita, seu rosto se ilumina. Era um cheque roubado com uma assinatura falsa.

(...) Eu não sabia o que fazer com essas imagens. Elas diziam algo, mas o que? Eram sobre vigilância, dinheiro, solidão? Eu queria pensar melhor sobre elas³¹⁵.

As imagens dos caixas eletrônicos deram início ao percurso criativo de Sophie Calle que configurou, em parceria com Fabio Balducci, o vídeo *Unfinished* (2005). O trecho demonstra a fase em que se apresenta o estímulo inicial para se criar, um momento em que existe a noção, ainda que lacunar, de que há algo a ser executado. Inscreve-se, pois, uma dúvida³¹⁶ (FIG.47).

O vídeo, de natureza ensaística, transforma a busca criativa em seu próprio tema e se apresenta como um testemunho metalinguístico de um processo de criação específico que problematiza, no próprio nome, sua natureza inconclusa e processual. O vídeo, portanto, já se apresenta em um duplo movimento: ser obra audiovisual e ser dossiê de criação. O caráter testemunhal é enfatizado já na condução narrativa da obra: em voz *off*, Calle relata sua

³¹⁵ CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)

³¹⁶ PLAZA e TAVARES. *Processos criativos com os meios eletrônicos*, p.74.

experiência criadora, em seus vários estágios. O vídeo recupera e enfatiza uma cronologia da criação que se inicia em 1988 e se estende até 2003, desvelando 15 anos de trabalho sobre as séries de imagens dos caixas eletrônicos. Tal aspecto nos permite aproximá-lo dos documentos de processos contemporâneos que, tal como coloca Salles, não estão mais circunscritos aos manuscritos literários. Paralelamente, subvertendo a concepção genuína dos documentos de processo – os quais, em princípio, não se dirigem intencionalmente a um espectador – o vídeo existe como obra artística, organização semiótica autônoma que se realiza em plano estético.



FIGURA 47 – Fragmento do vídeo *Unfinished* (2005) de Sophie Calle, com colaboração de Fabio Balducci
Fonte: <http://media.rhizome.org/blog/migrate/2008/05/newmo.jpg>

A incorporação do arquivo como figura de memória no contexto da obra também parece seguir esse duplo movimento, revelando-se em duas facetas: o arquivo das imagens do banco como matéria-tema de criação e o vídeo em si, um documento que tematiza a memória da criação em processo, ou seja, um tipo contemporâneo de documento genético.

Na primeira perspectiva, ou seja, naquela que trata o arquivo de imagens como tema-estimulador do processo criativo documentado, Calle tenta acessar a memória das imagens. Nesse ponto, podemos discutir a relação entre o arquivo e a manutenção da memória vendo-se acentuada diante do atual contexto sociotécnico. Fausto Colombo³¹⁷, em sintonia com Jacques Derrida, propõe quatro categorias iniciais a partir das quais as práticas arquivísticas se revelariam: a *gravação*, o *arquivamento*, o *arquivamento da gravação* e a *gravação do arquivamento*. Enquanto a *gravação* diz do modo de fixar um acontecimento na condição de signo através de um suporte, o *arquivamento* se refere a uma tradução do acontecimento, o qual passa a pertencer a um sistema específico, conformando-se segundo suas leis e códigos e sendo ali localizável. As duas últimas categorias de Colombo são originadas do intercâmbio das duas primeiras e têm central importância para a compreensão da obra aqui analisada:

Em terceiro lugar, o *arquivamento da gravação*, que é a tradução de uma imagem-recordação, de um ícone mnemônico em um signo arquivístico e localizável no sistema.

E por fim, a *gravação do arquivamento*, isto é, a produção de cópias dos signos já arquivados a fim de evitar-se um possível esquecimento.³¹⁸

As imagens gravadas em circuitos internos de vigilância carregam consigo as lógicas da gravação e do arquivamento, bem como de seus desdobramentos. Elas são produzidas sob uma lógica do poder da vigilância, articulando uma polêmica gravação de vidas privadas que circulam em ambientes públicos. São também frutos de uma inflação simbólica que produz aglomerados de imagens.

Sophie Calle, em *Unfinished*, anuncia-se portadora de um conjunto de imagens silenciosas, observadoras de flagrantes, testemunhos e, ao mesmo tempo, cúmplices dos fluxos nas cabines dos caixas eletrônicos, “vigilantes apáticas”, como se evidencia no trecho a seguir.

Segunda série de 4 imagens. 26 de Agosto de 1983. 21:54:05. Uma mulher retira algum dinheiro. 21:54:09. Um homem aparece na tela. O homem atinge a mulher que cai inconsciente. (...) É como se a câmera admitisse que não há nada que ela possa fazer. Ela só está lá pelo dinheiro.

Eu queria ver mais. Eu via as fitas de vigilância. As câmeras escondidas que miram os clientes noite e dia, os revelam para nós quando pensam estar sozinhos com seus dinheiros.³¹⁹

³¹⁷ COLOMBO. *Arquivos imperfeitos*.

³¹⁸ COLOMBO. *Arquivos imperfeitos*, p.18.

³¹⁹ CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)

A existência em si das imagens dos circuitos internos de vigilância não produz, “automaticamente”, memória, uma vez que essa não se constrói apenas pela posse do rememorado, tal como coloca Benjamin³²⁰. Nesse sentido, a mera gravação é apenas posse. Ao receber as imagens do banco, os artistas tornam-se uma espécie de arconte, referência aos “primeiros guardiões” do arquivo. Derrida³²¹ esclarece que, mais do que guardar e proteger o lugar do depósito, os arcontes exercitam, sobretudo, a competência de interpretação dos arquivos. Eis o desafio posto a Calle e Balducci, a tarefa de projetar significados para esse conjunto de imagens e, dessa forma, construir uma memória para elas.

Unfinished também nos convida a contextualizar a noção contemporânea de banco de dados na perspectiva da lógica arquivística, tal como sinaliza Colombo:

[...] a tecnologia informática e telemática, ao menos enquanto utilizada para a constituição de banco de dados, parece basear-se no *arquivamento*: não só porque este traduz cada fragmento em unidade de linguagem binária, mas também porque ‘literaliza’ cada possível aspecto do mundo em informação legível em caracteres alfanuméricos³²².

Nesse momento, é válido estabelecermos uma aproximação com *Unfinished*: as imagens gravadas pelas câmeras de vigilância e armazenadas são componentes de um banco de dados que foi disponibilizado para os artistas; a atividade de Calle e Balducci em seu processo criativo seria, então, construir um percurso expressivo para os elementos desse banco de dados, interpretando-os, ressignificando-os, fornecendo uma nova organização para eles. Nesse sentido, a memória se realiza como narrativa.

Voltar aos milhares de rostos na tela. Fotografa-los. Vamos recapitular”. “Se cada uma das 3 fitas grava 8 dias e noites, então temos 108 mil imagens por hora, vezes 24 horas, vezes 8 dias, vezes 3 fitas. Mais ou menos 62 milhões duzentas e oito mil imagens... e nenhuma história. Agora sei porque as tenho visto por quase 10 anos. Elas eram bonitas ao menos? Ou eram inúteis? Eu imaginei um quarto vazio. Um retrato único. Um homem olhando para o seu dinheiro.³²³

Decerto que o banco de dados, potencialmente, se aproxima da categoria do arquivo. No entanto, essa aproximação se dá não pela simples disponibilidade de um aglomerado de

³²⁰ BENJAMIN. *Passagens*, p.504.

³²¹ DERRIDA. *Mal de arquivo*.

³²² COLOMBO. *Arquivos imperfeitos*, p.18.

³²³ CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)

imagens, mas no fato de a figura do arquivo já possuir incorporadas, pela via de sua particular organização realizada pelo arconte, rotas não lineares que anunciam possibilidades de múltiplas narrativas. São rastros possíveis que se concretizam mediante a pergunta que cada um de nós faz ao arquivo e, dessa forma, constroem-se discursos. É fato que o conteúdo arquivável em um banco de dados pode ser organizado por categorias e filtros que habitam um determinado sistema eletrônico, por exemplo, baseado em processos de inteligência artificial. No entanto, na ausência desse ordenamento, um banco de dados seria apenas a estocagem de imagens gravadas, sem a ação hermenêutica inerente ao arquivo. Parece ser esse tipo de banco de imagens aquele recebido inicialmente por Calle.

O vídeo-obra *Unfinished* sobrepõe a esse conjunto de imagens do banco de dados um tipo especial de arquivo, os arquivos de criação dos artistas que recuperam experimentações, notas e interlocuções que fizeram parte de seu percurso criativo. Considerando a obra videográfica, Calle e Balducci parecem se portar como “geneticistas-arcontes”. Ainda que o trabalho do geneticista não se resuma a oferecer apenas uma cronologia para os acontecimentos de um percurso criativo, há no vídeo de Calle e Balducci um interessante deslocamento crítico que os artistas elaboram entre a dimensão material, a dimensão cultural e a dimensão do conhecimento – o que nos permite aproximar o funcionamento do vídeo da lógica dos manuscritos discutida por Gresillon.

(...) transformar o objeto-manuscrito em objeto de conhecimento não é, no fim das contas, nada além do que a reconstrução dos momentos sucessivos da gênese escrita, é enriquecer a obra com a dimensão do seu devir no tempo, é dotá-la da densidade do ato da escritura com toda a gama de possibilidades, com suas alternativas não resolvidas assim como com seus extravios.³²⁴

Parece ser exatamente esse o esforço de Calle e Balducci ao transformarem resíduos de suas experimentações e o próprio movimento criador em tema da obra. Tal como coloca Grésillon, o geneticista “reúne, classifica, decifra, transcreve e edita dossiês”³²⁵ de criação, dando a ver um mecanismo criativo de uma determinada obra. O vídeo de Calle e Balducci, nesse sentido, coloca seus autores na condição de geneticistas em primeira pessoa.

³²⁴ GRÉSILON. *Elementos de crítica genética*, p.55.

³²⁵ GRÉSILON. *Elementos de crítica genética*, p.29.

Vasto reservatório de ideias que vêm no curso da escritura e acham-se assim ‘inseridas em memória’, lugar também para acolher reescrituras quando o espaço interlinear já está todo preenchido e, enfim, parte de um espaço dialógico entre discurso e metadiscurso (‘mostrar que...’, ‘dividir em dois’), entre sujeito biográfico e narrador, entre situação de enunciação (este ‘eu-aqui-agora’ sempre em fuga na comunicação escrita) e enunciado (...).³²⁶

Ao tempo em que o vídeo nos apresenta uma cronologia, ou seja, um acesso linear do processo criativo, cada momento organizado se ramifica em intervenções e interstícios, corporificando a “estética da produção” que caracteriza os documentos genéticos e enfatiza sua condição de “espaço de pulsão”.³²⁷

Tais aspectos são observados ao longo de toda a obra. Destacamos alguns momentos que ilustram as ramificações e as vacilações que atravessam o processo de criação de Calle e Balducci. Como primeira tentativa de trabalho a partir das imagens, Calle produz uma série de fotografias de sacos de dinheiro. A artista não vê potência nessa rota de trabalho e desiste. “Eu tinha que encontrar uma ideia para prosseguir com estes rostos”, diz. Resolve, então, pedir aos funcionários do banco que dissessem quanto dinheiro suas mãos tocavam diariamente e, em seguida, eles forneceriam uma sequência com dez associações para a palavra. O resultado é uma série de imagens de “mãos institucionais”. É interessante notar que as vozes institucionais dos bancos serão sempre representadas, ao longo do vídeo, com o plano de detalhe de mãos sobre as mesas de escritório.

No que diz respeito ao pedido feito para que relacionassem palavras-chave, foram mencionadas: dinheiro, prataria, apartamento, família, trabalho, feriado, alegria, amor, efêmero, morte. Contraindo essa rede, tem-se “dinheiro-morte”, como bem ressalta Calle³²⁸. Com base nessas associações, a artista cria uma sobreposição verbo-visual entre as quantias mencionadas e as palavras citadas. “Eu fotografei essas mãos que tocavam 5 mil ou 5 milhões de dinheiro-poder, dinheiro-si, dinheiro-paraíso, dinheiro-dívida, dinheiro-amor. Sim, mas e depois?”³²⁹. A artista reconhece uma certa poesia nas associações e uma certa beleza nas imagens das mãos abertas, mas se questiona: “Simples? Simples demais?”³³⁰ E não se satisfaz com tal solução criativa.

³²⁶ GRÉSILON. *Elementos de crítica genética*, p.80.

³²⁷ GRÉSILON. *Elementos de crítica genética*.

³²⁸ CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)

³²⁹ CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)

³³⁰ CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)

Uma outra rota criativa se orientou pela descoberta de que os policiais treinavam tiro em fotos de presos insignificantes, que cometeram pequenos delitos. O resultado era um conjunto impactante de pôsteres perfurados nos rostos dos sujeitos. Calle resolve pesquisar os crimes cometidos por essas pessoas e se elas haviam sido alvo de tiros reais. Essa busca, porém, não teve frutos. Todos foram penalizados com penas brandas e estavam vivos. “Eles tinham se esquivado dos tiros”³³¹, ironicamente observa. De todo jeito, a sequência de detalhes dos rostos perfurados com tiros é valorizada na edição do vídeo que projetou essas fotografias com um silêncio enfático e inquietante.

De fato, o vídeo aglutina incertezas, *insights*, experimentações, decisões e vacilações de um longo processo criativo. O vídeo nos permite acessar picos de uma rede de criação extremamente ramificada. A profusão de *insights*, hipóteses criativas experimentadas pelos artistas ao longo de 15 anos e o insucesso dessas verificações, origina sempre novas associações desencadeadoras de novos processos. Em cada nó de destaque dessa rede, podemos observar em funcionamento etapas várias de um processo de criação. E o mais interessante é perceber o caráter espiralar e ramificado que tais momentos assumem, corroborando com a ideia de que o percurso de criação não pode ser lido de forma linear.

Ao organizar o vídeo em módulos de datas, as estratégias criativas adotadas se tornam assimiláveis, inclusive fazendo transparecer os exercícios de retorno a ideias antes abandonadas. Por exemplo, em um dado momento do vídeo, Calle se confessa em um “beco sem saída”. Resolve então pedir a Jean Baudrillard que escrevesse tópicos para as fotos. Ele redige quatro páginas de textos, comparando os caixas eletrônicos a uma urna, a um urinol, a um confessionário. Calle constata: “Agora eu tinha um texto escrito por outra pessoa, e imagens feitas por uma máquina. Qual era o meu papel nisso tudo?”³³² Desiste dos caminhos apontados pela interlocução com Baudrillard. Quatro anos depois, após tentar outras vias, recupera o rastro de Baudrillard quando compara as máquinas a um confessionário. Pediu às pessoas que lhe enviassem seus segredos, oferecendo 20 dólares por uma história simples e 200 dólares por verdadeiras confissões. Conseguiu dois bons segredos, de graça. Dos segredos, passou aos conjuntos. “Achar um casal e fazer com que cada um deles me contasse um segredo”, trancar seus segredos em um cofre, guardar as chaves. “Eles teriam que viver

³³¹ CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)

³³² CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)

para olhar os segredos um do outro”³³³. Chega à conclusão que isso não tem nada a ver com as fotos do banco. “Uma Aventura muito distante”. “Guardar isso para depois”³³⁴, diz, como que tomando uma nota.

A todo tempo, o vídeo nos lembra que é a obra em si – uma narrativa que, apesar de conservar gestos de espontaneidade da mente criadora, é uma organização criativa editada por seus autores para um público. Ainda que haja o trabalho de edição, fica evidente, na obra de Calle e Balducci, o exercício dialético entre arte e pensamento. Existe um olhar analítico dos artistas sobre seus próprios processos, o que nos conduz a ideia de Groys³³⁵ anunciada no início do capítulo que diz do interesse da arte contemporânea em configurar espaços em que seus projetos são analisados. Em *Unfinished*, há uma espécie de fusão entre o escrito (a obra) e a escritura (aquela que guarda seu mecanismo de produção). Sobre a escritura e sua relação com o sujeito criador, Louis Hay diz:

Ao abordar a escritura, situada entre o vivido e a folha em branco, e que executa nesse espaço de tensões os percursos cujos vestígios a pena vai fixando. Traço incompleto, imperfeito, mas que basta para nos revelar a complexidade do ato de escrever e para nos confrontar com suas contradições. Contraditório, em virtude de suas pulsões que tendem alternadamente (e às vezes simultaneamente) para a comunicação e para o recalçamento, ele (o sujeito) o é também no seu próprio trabalho, onde os mecanismos do imaginário estão implicados do mesmo modo que os cálculos do pensamento.³³⁶

Essa obra, abordada como um arquivo de criação organizado em plano estético, pode revelar-se de interesse do crítico de processo na medida em que ela produz uma memória de si mesma. Ela incrusta uma particular temporalidade que se revela no *continuum* da criação, enaltecendo seu estado de inacabamento, como o próprio título já anuncia. Sobre os esforços do crítico de processo, Salles diz:

Buscamos a compreensão dessas tendências (o que os artistas querem de suas obras) e seus modos de ação (como vão manuseando e amoldando seus desejos e seus materiais). Na contínua transformação, uma coisa passa a ser outra. Olhando para o processo em uma perspectiva ampla, que tipo de movimento está sendo estabelecido? Do que são feitas as tendências desse movimento?³³⁷

³³³ CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)

³³⁴ CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)

³³⁵ GROYS. *Camaradas do tempo*.

³³⁶ HAY. “*O texto não existe*”: reflexões sobre a crítica genética, p.42.

³³⁷ SALLES. *Redes da criação*, p.37.

Para além de outros temas caros à contemporaneidade que se relacionam na obra – tais como vigilância, dinheiro, valor e arte – seu tema central é sua própria dinâmica de criação. *Unfinished* tenta nos revelar as camadas temporais e associativas que vão sendo tecidas quando da incursão em um trabalho de criação, em um movimento análogo àquele realizado pelo crítico de processo. Abaixo, apresenta-se um fragmento em que Cirillo evidencia o trabalho sobre o oscilante sistema que caracteriza os documentos de processo e faz todo o sentido aproximar tal reflexão do exercício de pensamento que atravessa a obra *Unfinished*.

Estudar os documentos de processo nas artes visuais é certamente olha-los a partir de sua dinâmica, pois são como um sistema oscilante cujas regras de funcionamento regem o movimento criador. Este, em sua instabilidade, estabelece padrões e fluxos; leis e movimentos em descoberta. É a busca pela origem da turbulência e da coerência da mente criadora. É seguir uma ação não estável, a dinâmica da não-estabilidade. É buscar construir loci de coerência. É o projeto poético de uma determinada obra ganhando contornos. É estabilidade no caos: ilhas de estrutura.³³⁸

Em *Unfinished*, assumidamente, os artistas “resolvem” o desafio criativo concentrando-se nas falhas. Em um momento final do vídeo, em voz *off*, Calle explicita esse aspecto.

Falar da falha porque a falta é tudo sobre o que posso falar. Voltar à minha pequena pilha de ideias. Mostrar as mãos, os rostos, os alvos humanos. Parar de questiona-los. Durante 15 anos isso tem se arrastado. Livrar-me dessas pessoas. Larga-los na parede, lado a lado. Deixa-los. Terminar com isso. Faze-los pagar.³³⁹

Passado, presente e futuro se alinham na construção dessa rede de memória, memória costurada pelo desejo de conservar e dar sentido tanto às soluções criativas (aquilo que, normalmente, se aproxima da categoria da lembrança) quanto também, e sobretudo, dar sentido às lacunas e vacilações (aquilo que geralmente habita a categoria do “esquecimento” em um trabalho de criação findo). Os arquivos de criação, em geral, e o vídeo *Unfinished*, em particular, nos evidenciam que a memória se realiza entre o lembrar e o esquecer. A falha, a lacuna e o apagamento abrem espaço para a potência fabulativa daquele que “manuseia” documentos de processo. Uma operação análoga a anamnese – que nos permite preencher os vazios que o tempo deixou.

³³⁸ CIRILLO. *Arqueologias da criação*, p.16.

³³⁹ CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)



FIGURA 48 – *The folders* (2011) de Nedko Solakov no espaço expositivo

Fonte: <https://www.serralves.pt>

Por ocasião da exposição retrospectiva *All in Order, with Exceptions* (2011), o artista húngaro Nedko Solakov concebeu a obra *The Folders* (2011), uma espécie de biblioteca escultural, composta por três bancos-estantes, cada um representando uma década de seu trabalho (FIG.48). Em cada banco-estante, organizou uma série de pastas contendo documentos de seus processos de criação, acrescidos de notas e comentários que evidenciam nuances de sua carreira ao longo dos 30 anos de produção. O resultado é um trabalho extenso, com 1353 lâminas, aberto à consulta do visitante que, no entanto, se vê na remota possibilidade temporal de percorrer todos os documentos ali dispostos. Yacy-Ara Froner demonstra a inviabilidade de um acesso completo aos documentos componentes dessa obra: “A impossibilidade do tempo: se cada espectador demorasse 10 segundos por cada um dos 1353 cartões, gastaria 225 horas, o que implicaria em uma permanência de 28 dias de oito horas de exposição, sem contar o deslocamento de percurso, apenas para visualizar *The Folders*.”³⁴⁰

Tal condição que a obra apresenta, de pronto, nos permite reconhecer uma certa economia arquivística em sua poética. O *modus operandi* da obra está em oferecer ao público um conteúdo arquivável composto por documentos referentes aos projetos artísticos de Solakov desenvolvidos em três décadas de trabalho. Esses documentos são organizados em 36 pastas (12 por década) e classificados por critérios cronológicos, com demarcações cromáticas sinalizadoras de instituições e galerias em que as obras foram exibidas: pastas amarelas para

³⁴⁰ FRONER. *Excessos e Exceções*, p.3992.

Ikon, pastas azuis para S.M.A.K., pastas vermelhas para Serralves e pastas cinzas para Galleria Civica de Trento. Existe, pois, a organização de um conhecimento que busca oferecer ao público uma certa origem. Nesse sentido, os documentos ali dispostos exercem a função de testemunhos do percurso de uma carreira. Compõe a ideia de percurso, a presença de um marco referencial tomado como gênese. “Arkê, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*”, ou seja, em sua etimologia, a palavra arquivo coordena dois princípios: “ali onde as coisas começam” e “ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada (...)”, comenta Derrida.³⁴¹

Se a ideia de uma origem possível se realiza no próprio ordenamento cronológico que prevê a organização de documentos em sucessividades, como se realiza o princípio de comando na obra *The Folders*? Ou seja, quem imprime a ordem desse singular arquivo? Em resposta à essa questão, antecipamo-nos em apontar o trabalho da curadoria como análogo ao trabalho do arconte, o sujeito responsável pelo arquivo.

E é sobre esse aspecto que se faz necessário situar a obra *The Folders* no contexto da exposição *All in Order, with Exceptions* (2011). Uma exposição retrospectiva, por si só, opera sob a lógica de um desejo de memória. Froner³⁴² aborda o crescente investimento em exposições retrospectivas de artistas contemporâneos como uma resposta provocada pelo excesso e diversidade da produção da arte conceitual. Para a pesquisadora, “Sumariamente absorvida pelo mercado, pelo *métier*, pela teoria e pelos espaços públicos e privados de exibição, a arte contemporânea goza de um estatuto atualizado, que procura olhar e ser vista constantemente”³⁴³. A pesquisa de Froner problematiza três aspectos centrais desse contexto de excessos: a “crise da memória”, a coleção como poética e as relações estabelecidas entre curadoria, colecionismo e preservação. O recorte de Froner, portanto, é capaz de destacar aspectos das poéticas artísticas postas em evidência, mas sobretudo aspectos políticos e institucionais das práticas curatoriais.

É como se questionando, repetindo, organizando e tornando visível ao olhar, a instrumentalização curatorial da produção atualizada reforçasse um esboço fenomenológico da memória. Menos gestado pela pretensão histórica, estas

³⁴¹ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.11.

³⁴² Froner realiza uma investigação das exposições retrospectivas do século XXI – as quais abordam prioritariamente artistas com relevantes e revolucionárias produções, sobretudo, nas décadas de 1970 e 1980. Cf. FRONER. *Excessos e Exceções*, p.3987.

³⁴³ FRONER. *Excessos e Exceções*, p.3980.

exposições parecem emolduradas pelo crivo da reminiscência, pela dupla oposição evocação/ busca.³⁴⁴

O trabalho curatorial contemporâneo, em uma exposição retrospectiva, não objetiva recompor historicamente um passado, mas sim oferecer um espaço de experiência, proporcionando um conhecimento análogo ao jogo de temporalidades da memória: um conhecimento que emerge da oscilação temporal que provoca o acesso ao passado, dentro de sua atualização possível no tempo presente, lançando-se ao devir – um tempo futuro, em permanente construção. A curadoria, no caso da obra aqui analisada, portanto, não almeja produzir uma linearidade unívoca para uma trajetória artística, mas recompor um campo de rotas que se abre às construções fabulativas do público.

Uma exposição retrospectiva, tal como o arquivo, guarda em si as contraditórias pulsões de destruição e de conservação: “não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição.”³⁴⁵ A pulsão de morte se relaciona ao risco do esquecimento e ao risco da dispersão em um contexto marcado por produções múltiplas e heterogêneas, ao passo que a pulsão de conservação se conecta com o desejo de memória.

O desejo de memória na exposição retrospectiva de Solakov se fortalece ainda mais quando observamos seu catálogo. Esse catálogo se preocupa não apenas em reunir o conjunto de obras selecionado e organizado pela equipe de curadores e pelo artista, mas também por se constituir em um tipo de tradução da ordem curatorial da exposição. O robusto volume de 400 páginas está repleto de anotações e esboços que fazem referência ao processo criativo que orienta não apenas o desenvolvimento dos projetos expostos, mas a concepção da própria exposição em si.

No catálogo, a obra *The Folders* se constitui como uma atravessadora: ela não é referenciada no princípio de catalogação cronológica do volume, tal como as demais obras da exposição. A referência a *The Folders* nesta publicação é feita por fragmentos dispostos em distintos momentos do material. Logo após o texto de apresentação assinado pelos curadores, por exemplo, apresenta-se um par de lâminas componentes da obra, no qual constam anotações e uma foto da equipe curatorial em um momento de trabalho (FIG.49, 50 e 51). Em outras

³⁴⁴ FRONER. *Excessos e Exceções*, s/p.

³⁴⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.32.

partes do catálogo, fragmentos de *The Folders* compõem a apresentação de diversas obras em exposição (FIG.52 e 53).

A obra *The Folders*, portanto, possui uma função aglutinadora e apresenta uma configuração metonímica, ou seja, é uma obra que incorpora a exposição como um todo, por isso, torna-se impossível falar dela sem contextualizar sua existência na presentidade da exposição. A catalogação das obras realizada em *The Folders* se inicia no ano de 1981 e se estende até 2010, percorrendo, portanto, cada um dos 30 anos da produção artística de Solakov contemplados na exposição.



FIGURA 49 – Página de *The folders* (2011) de Nedko Solakov
Fonte: WATKINS (Ed.), 2011, p.6

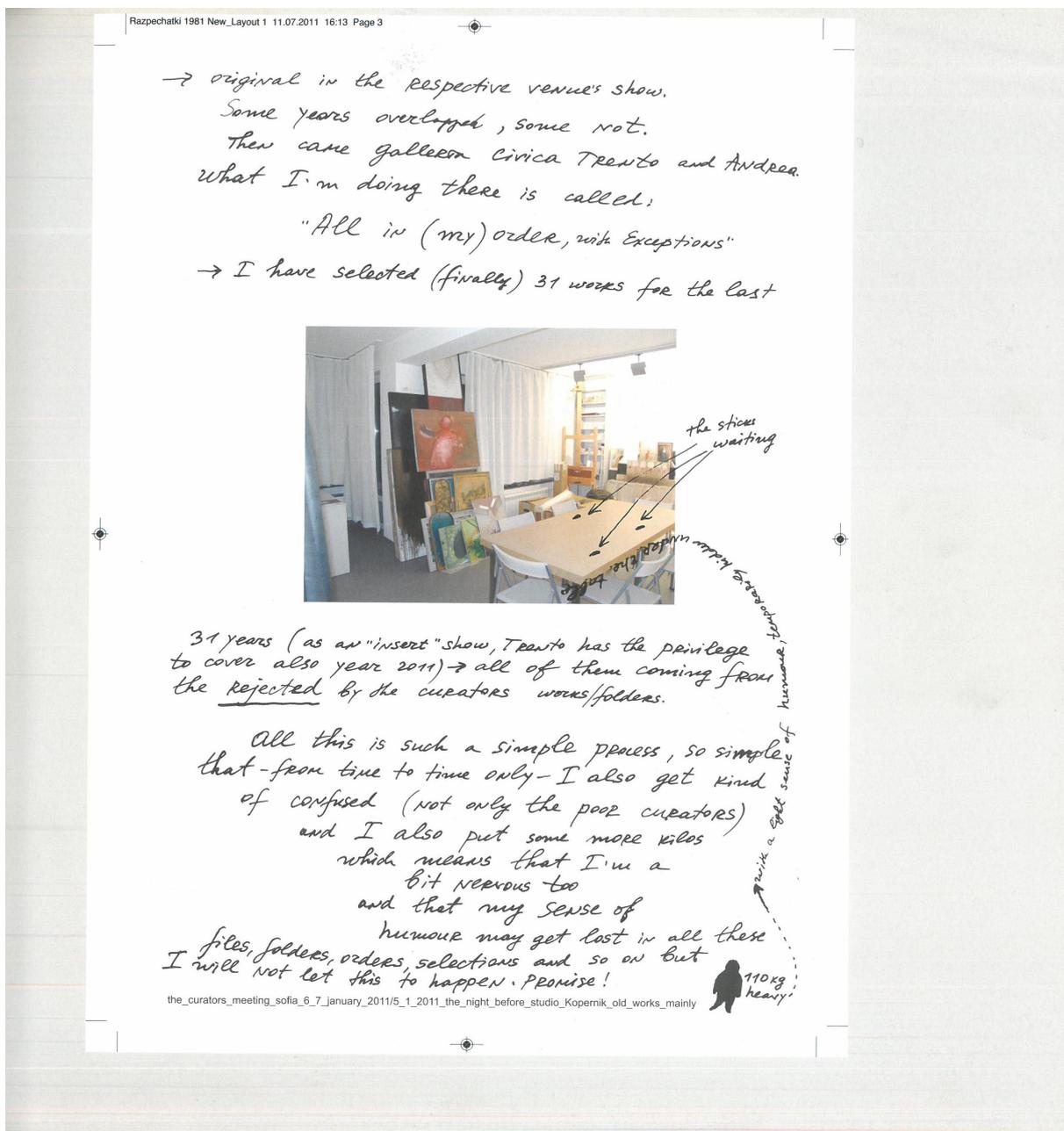


FIGURA 50 – Página de *The folders* (2011) de Nedko Solakov
 Fonte: WATKINS (Ed.), 2011, p.7.

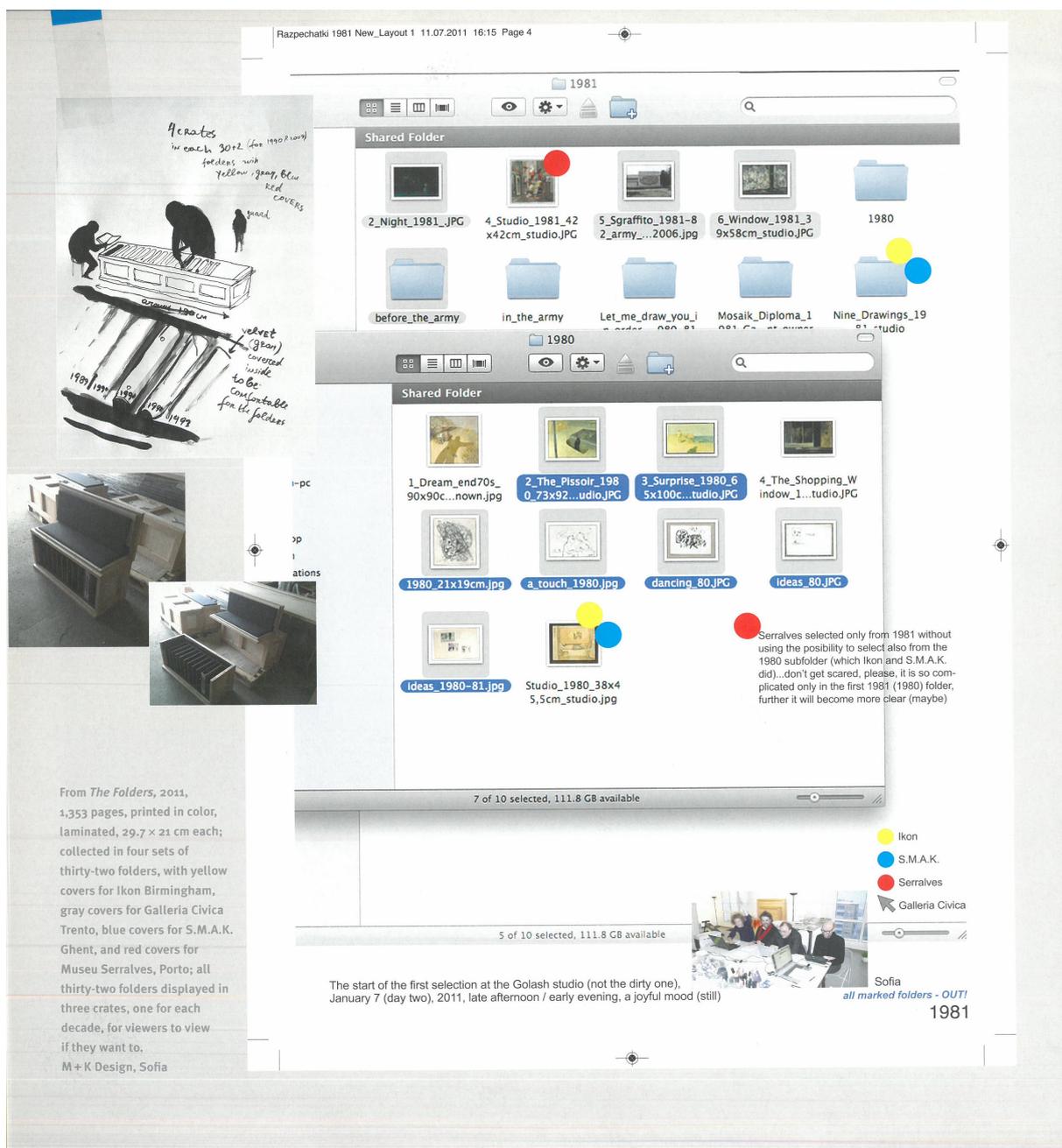


FIGURA 51 – Página de *The folders* (2011) de Nedko Solakov
Fonte: WATKINS (Ed.), 2011, p.18.

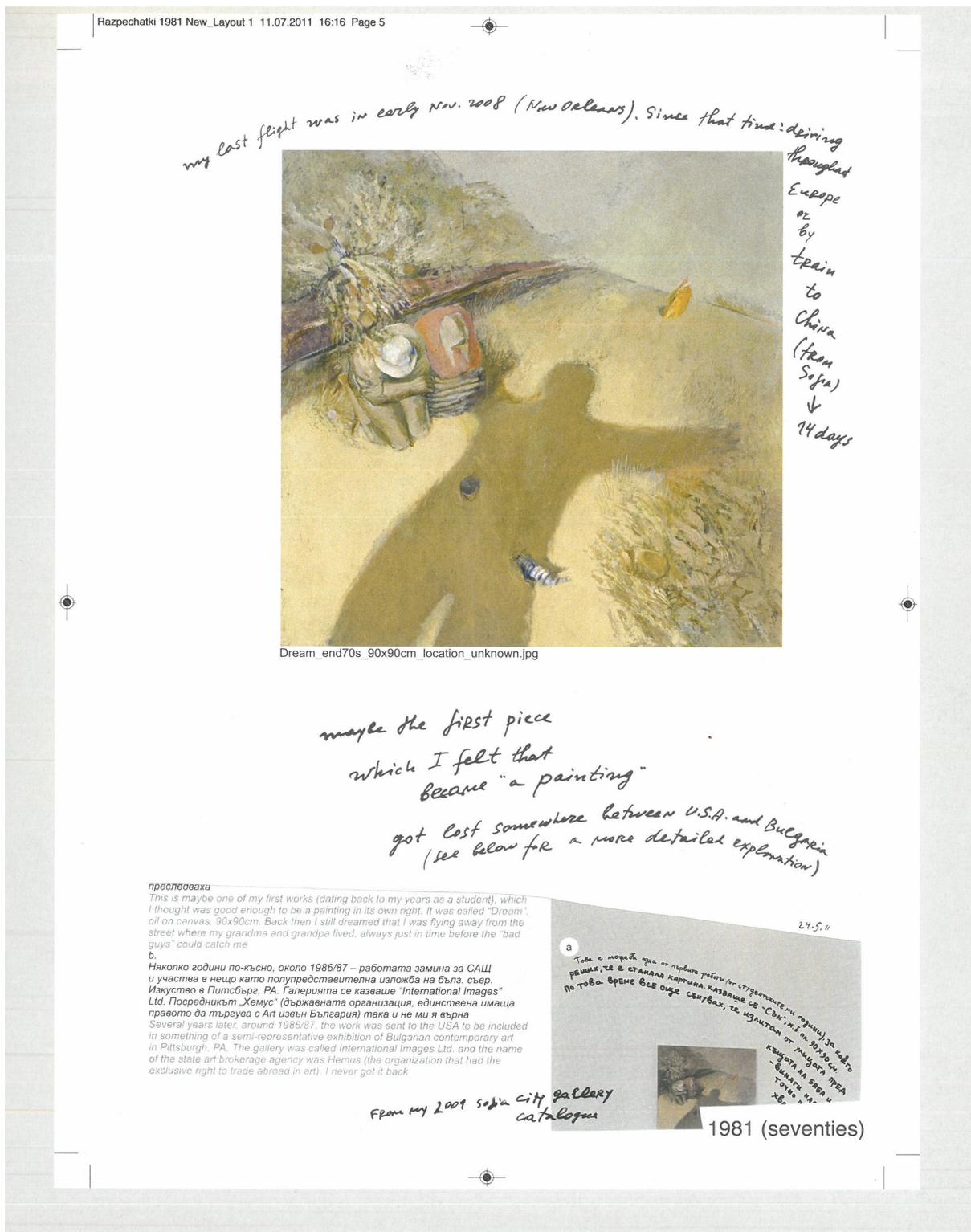


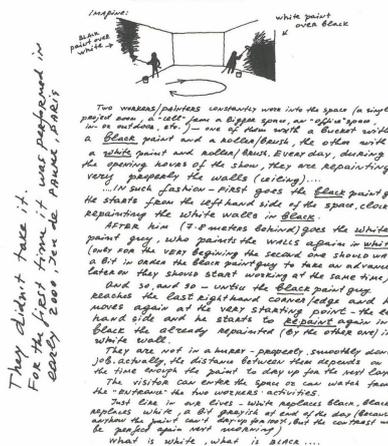
FIGURA 52 – Página de *The folders* (2011) de Nedko Solakov
 Fonte: WATKINS (Ed.), 2011, p.19.

- 1998 - "A Christmas Show," Galerie arsFutura, Zurich
 - "Silly," Galerie Arndt & Partner, Berlin
 - "Sea Show," Ted Gallery, Varna (with Slava Nakovska)
 - "A Quiz," De Vleeshal, Middelburg, NL
 - "Thirteen (maybe)," Musee Nationale d'Historie et d'Art, Luxembourg (C)

(15)

The idea for "A Life (Black & White)" came like this:

I was invited by 2 German institutions to make solo shows with them. I proposed projects (or ones); they accepted them. And then suddenly I lost interest for doing them.
 And I proposed a project called "The Sleeping



They didn't take it. For the first time it was prepared in safety, but, per de painter, artists

Berlin Kunstverein and "The Sleeping" Straditschea Galerie. It was supposed to be empty space; a text at the entrance saying something like: That during the preparation of the show I realized that this institution was in a big sleep; therefore we put all the money for the catalogue - and I could buy it at the desk-and

during this heavy work I also fall asleep. So, empty space, the catalogue for sale, and all over SNORING sounds coming from hidden loudspeakers: the sleeping institution and the sleeping artist.
 "NO WAY!" the two directors replied. Then I proposed another one, that rejected again, also kept asking: "what happened with the original projects?" Then I proposed another, and another, even "Rejected Proposals" was proposed. The B&W was the last. I wrote: "This is the last, if you don't take it, no show."

- 1998 - "MoneyNations@access," Shedhalle, Zurich (curator Marion von Osten) (C)
 - "Magic Carpet," Malmö Konstmuseet, Malmö (curators Charles Esche & team)
 - 7. Triennale der Kleinplastik, Züdwest LB, Stuttgart (curator Werner Meyer) (C)
 - "Revolution - Terror," ISEA'98, Liverpool/Manchester, Castlefield Gallery, Manchester (curator Charles Esche) (C)
 - "Landscape," Sofia City Gallery, Sofia (curator Philip Zidarov)
 - "Medialization," Edsvik Konst. Kultur, Stockholm; Eesti Kunstmuseum, Tallinn (curator Joseph Backstein) (C)
 - "Kraftmessen 2: Bulgariavaantgarde," Künstlerwerkstatt Lohringerstrasse, Munich (curator Iara Boubnova) (C)
 - "A Century of Artistic Freedom," Wiener Secession, Vienna; Helsinki City Art Museum (curator Robert Fleck) (C)
 - "New Ways of Expression," Municipal Art Gallery, Dimitrovgrad, BG
 - "Resolution," Galerie Arndt & Partner, Berlin

1998

From *The Folders*, 2011, 1,353 pages, printed in color, laminated, 29,7 x 21 cm each; collected in four sets of thirty-two folders, with yellow covers for Ikon Birmingham, gray covers for Galleria Civica Trento, blue covers for S.M.A.K. Ghent, and red covers for Museu Serralves, Porto; all thirty-two folders displayed in three crates, one for each decade, for viewers to view if they want to. M+K Design, Sofia

FIGURA 53 – Página de *The folders* (2011) de Nedko Solakov
 Fonte: WATKINS (Ed.), 2011, p.194.

Vale observar que, no catálogo da exposição, na página que abre a catalogação de cada marco temporal, há um esquema visual que sintetiza as obras pertencentes àquele grupo. Nesse momento, utiliza-se a mesma legenda cromática das pastas da obra *The Folders* para sinalizar a instituição ou galeria de origem das obras, evocando um princípio importante da classificação arquivística tradicional, como vimos no capítulo dois, o princípio da procedência (FIG.54).

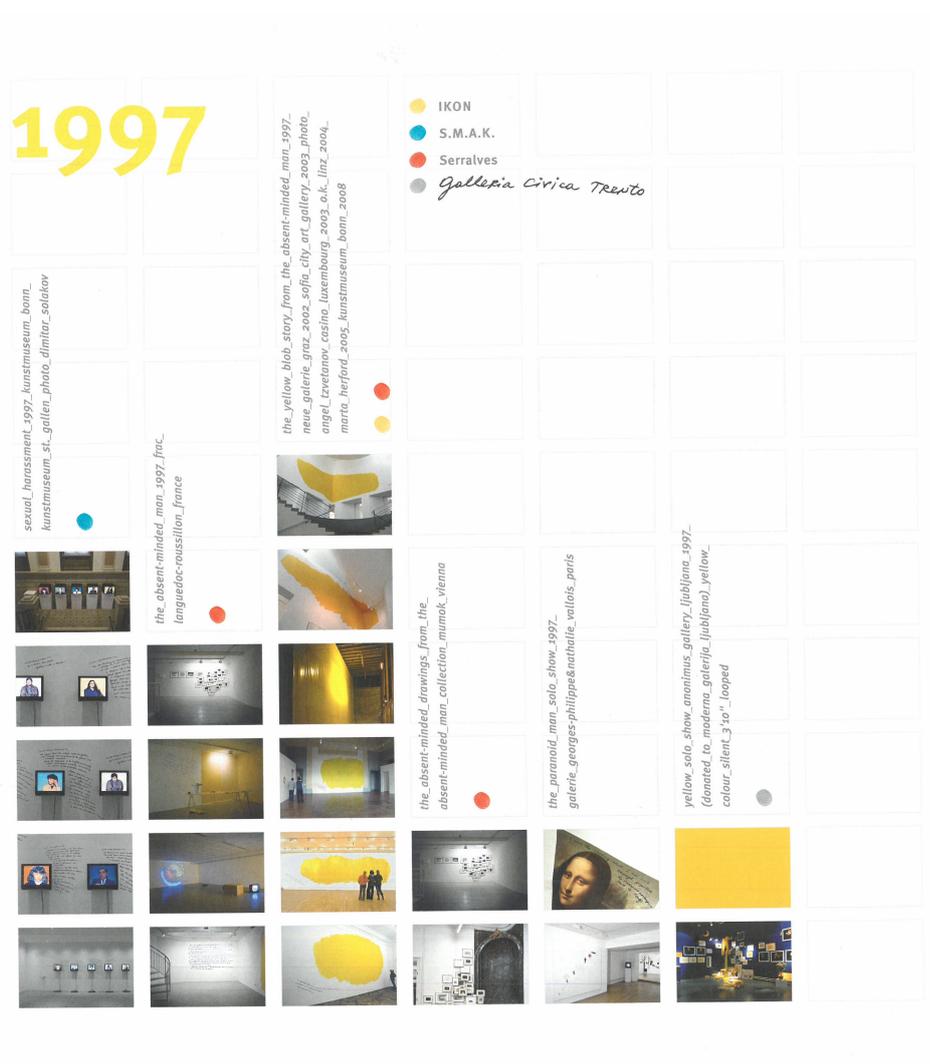


FIGURA 54 – Página do catálogo *All in order, with exceptions* de Nedko Solakov
 Fonte: WATKINS (Ed.), 2011, p.178.

O catálogo em si já nos inspira a compreendê-lo como um dispositivo taxonômico, pertencente à categoria ampla do arquivo. Maciel³⁴⁶ aborda as listas como princípio constitutivo dos catálogos e inventários, mantendo também proximidades com a coleção na medida em que são atravessadas por uma dinâmica serial. Uma vez reunidas, as listas podem se tornar “arquivos institucionalizados” e, tal como os arquivos, elas se apresentam no “jogo entre descontinuidade e continuidade”³⁴⁷. Sobre esse aspecto, Maciel ressalta:

Ela (a lista) pode ser lida em diferentes direções, e os itens que a compõem podem ser ordenados segundo vários critérios de classificação, como o numérico, o alfabético, o sonoro e o hierárquico. Se a continuidade se inscreve na ordem sequencial, a descontinuidade se dá na falta de um fluxo discursivo, na falta de conectivos entre os itens. (...) Seus limites são móveis, sem deixarem de obedecer uma exigência de começo e de fim.³⁴⁸

Tanto a obra *The Folders* quanto o catálogo da exposição – ambos aqui tratados na perspectiva dos arquivos – tem como critério prioritário a cronologia que nos inspira uma sequencialidade. No entanto, no que diz respeito ao aspecto da descontinuidade, podemos dizer que a obra *The Folders* especificamente – pelo volume e complexidade de seus materiais, bem como pela impossibilidade de uma leitura sequencial plena – enfatiza a mobilidade de seus limites e sua conseqüente ambigüidade. A obra *The Folders* funciona também como um conector no contexto do catálogo, sendo capaz de promover uma particular costura em meio à diversidade da exposição. Ainda que o catálogo seja composto de listas e inventários de obras e, portanto, comporte ao mesmo tempo continuidades e descontinuidades, é como se a obra *The Folders* funcionasse como um aglutinador, inserindo alguns limites, ainda que elásticos, dado seu caráter excessivo e vertiginoso.

Sendo *The Folders* uma espécie de metonímia da exposição retrospectiva como um todo, podemos dizer que a obra realiza uma *mise-en-scene* da memória, na medida em que coloca em evidência a possibilidade de acesso à história de cada obra em particular e, pelo conjunto, à trajetória criativa do artista. Às obras de um passado são acrescidas anotações que atualizam e enfatizam sua existência no presente da exposição. Além disso, há que se destacar a referência constante a esboços e projéticas que, de certa forma, antecipam “a obra no tempo e

³⁴⁶ Em sua investigação, Maria Esther Maciel se dedica a problematizar o território taxonômico de uma ordem enciclopédia, da qual a lista se configura como ponto de partida. Cf. MACIEL. *As ironias da ordem*.

³⁴⁷ MACIEL. *As ironias da ordem*, p. 28-29.

³⁴⁸ MACIEL. *As ironias da ordem*, p. 29.

no espaço por meio de registros gráficos³⁴⁹. É o que José Cirillo aborda como uma “antecipação fenomenológica da obra de arte em construção”³⁵⁰. Os esboços e notas se configuram ainda como uma promessa ao público de acesso privilegiado ao percurso de criação do artista, às ideias que atravessam cada obra, bem como ao processo de concepção da própria exposição.

Não raro, Solakov empreende obras com supostas anotações de seu percurso criativo, obras que, de alguma forma, incorporam pistas de seus processos. Essas pistas se tornam visíveis em inscrições, supostamente, na caligrafia do artista como parte da particular organização em plano estético das obras. Na exposição, há também inseridos *making offs* e esboços coabitando o espaço expositivo, caso de *Ideas for Paintings* (1984-1985) e do vídeo em *looping (the making of) A Man with a Sun* (2010). *The Folders*, portanto, assim como a exposição onde se insere, enaltece o trânsito entre a obra e o movimento criador, corroborando para a construção de uma rede de memória. É sobre esse aspecto que podemos inferir que compõe a poética da obra singulares performances de arquivos de criação.

Em alinhamento com a perspectiva teórica da crítica de processo, podemos considerar as lâminas componentes de *The Folders* como “páginas-paisagens”³⁵¹, ou seja, espacialidades com inscrições verbo-visuais que solicitam uma leitura tabular. No caso dessa obra específica, as páginas-paisagens operam sobre um tipo de estetização do processo criativo, fazendo uso, portanto, de visualidades que sugerem certa espontaneidade nos acréscimos de excertos, anotações e orientações criativas. No entanto, trata-se de um material que parece ter sido minuciosamente “passado a limpo”, em que as rasuras são quase inexistentes, fato que limita as janelas para a entrada do crítico de processo no seu sentido estrito. Para Grésillon, a rasura se constitui em importante índice de investigação para o geneticista, na medida em que ela abriga o paradoxo de ser ao mesmo tempo um sinalizador daquilo que se perde e daquilo que se ganha. O autor explica: “É nesse próprio paradoxo que repousa o interesse genético da rasura: seu gesto negativo transforma-se para o geneticista em tesouro de possibilidades, sua função de apagamento dá acesso ao que poderia ter-se tornado texto.”³⁵²

³⁴⁹ CIRILLO. *Arqueologias da criação*, p.24.

³⁵⁰ CIRILLO. *Arqueologias da criação*, p.24.

³⁵¹ GRÉSILON. *Elementos de crítica genética*.

³⁵² GRÉSILON. *Elementos de crítica genética*, p.97.

Decerto que temos que considerar que o gesto criativo do artista está disposto em uma obra editada, organizada e criada para o público da exposição. Ou seja, ao contrário dos documentos de processo dito “genuínos”, temos aqui um destinatário pensado para esse arquivo, o que contraria o fato de que os documentos de processo seriam, em princípio, emblemas de um texto sem leitor. Não podemos, no entanto, colocar sob responsabilidade desse aspecto o comprometimento da aproximação da obra *The Folders* com a lógica dos arquivos de criação. A crescente publicação de manuscritos e diários de criação alça-os à categoria de objetos culturais, o que nos convida a relativizar sua pretensa condição de “literatura sem leitor”³⁵³. Vale ainda dizer do esforço de Solakov para disponibilizar integralmente o conteúdo das pastas da obra *The Folders* na internet³⁵⁴, abrindo-o, portanto, a outros tempos e espaços de acesso.

Se por um lado não há rasuras e rabiscos que evidenciem as vacilações e inquietações da escritura em ato, a forte presença da letra cursiva, a utilização de setas e outros sinais gráficos indicativos de associações, assim como a disposição multidirecional dos excertos, muitas vezes ocupando margens ou subvertendo o *grid* de uma escrita linear, sugerem um tom espontâneo às anotações e, dessa forma, forjam um tipo de acesso ao processo criativo. Por isso, dizemos que a obra realiza uma encenação do movimento criador a qual, de fato, revela decisões criativas e especiais contextos da produção das obras e de sua concepção para o espaço expositivo, mas não nos dá acesso algum às incertezas inerentes ao gesto de criar. Para Cirillo³⁵⁵, documentos de processo têm, entre suas atribuições centrais, serem espaços de armazenamento e de experimentação. No caso de *The Folders*, suas ocorrências privilegiam sua ação de armazenar. As aparições do “avesso”, da fase de laboratório, nesse sentido, parecem ser fortemente controladas em prol de um projeto estético cujo processo se inscreve e se encena como jogo de sua complexa poética.

A organização em plano estético de documentos de processos, colocando arquivos de criação em performance significa criar uma obra que se realiza como acontecimento que, por sua vez, produz alteridade. À *mise-en-scene* do gesto criador acrescenta-se o duplo movimento de uma condição metonímia na medida em que a obra está no lugar lógico da própria exposição como retrospectiva, em sua diversidade e em sua função de resistência à dispersão. Portanto, a *mise-*

³⁵³ GRÉSILON. *Elementos de crítica genética*, p.46-47.

³⁵⁴ Disponível em:

http://nedkosolakov.net/content/all_in_order_with_exceptions_serralves/folders_1981__1990/index_eng.html

³⁵⁵ CIRILLO. *Arqueologias da criação*.

en-scene que se realiza do percurso criativo percebida em *The Folders* é parte estratégica da concepção criativa da exposição como um todo, contribuindo no seu intuito de constituir uma memória de forma mais dialógica pela via de uma “comunhão estética” com o público.

Em sua construção, *Unfinished* de Sophie Calle em parceria com Fabio Balducci prioriza as lacunas, as hesitações e as falhas do movimento criador, revelando as várias rasuras de uma criação em processo. A obra de Solakov, por sua vez, realiza um movimento diferente, que enaltece as decisões criativas. A primeira enfatiza o processo, o sendo; enquanto a segunda enaltece o sido – apesar de comportar em sua plasticidade “encenações de gerúndio”.

Em uma analogia, podemos dizer que *The Folders* cria molduras que arrematam as bordas de suas origens. Já *Unfinished*, nos permite observar os picos de uma rede de criação em processo que vaza da moldura, um contorno contínuo que se faz elástico. Trata-se de duas distintas estratégias de criação que colocam em evidência o processo criativo dos artistas.

Unfinished e *The Folders* são obras fortemente conectadas com o desejo de memória, constituindo-se como resistências ao esquecimento e à dispersão. No caso dessas duas obras, a memória desejada diz respeito à própria arte: seja pela ênfase à construção do trabalho artístico em si, seja por evidenciarem construções discursivas sobre a própria “instituição arte”. As obras parecem encarnar o duplo movimento inerente à imagem dialética de Benjamin, aquela imagem que revela os movimentos da criação como pensamento e do pensamento como criação. E nesse sentido, os arquivos de criação são condutores de uma dinâmica criativa que transpõe a memória para um plano estético.

A memória, tal como propõe Benjamin, se define como uma atividade de escavação arqueológica, em que o passado e presente não se relacionam por pura contiguidade, mas, sobretudo, pela irrupção de uma simultaneidade que se produz pelo o que autor nomeia de imagem dialética, uma imagem autêntica “que salta”. Podemos, a partir daí, deduzir que os documentos que compõem arquivos de criação funcionam como privilegiados portadores de uma dinâmica mnemônica da arte, sendo, por natureza, dialéticos e solicitantes do conhecimento pela via da escavação. No escavar, o lugar de inscrição e descoberta dos

objetos diz tanto quanto os próprios objetos em si. E isso parece se fazer valer nas duas obras analisadas.

Essa condição dialética que atravessa os arquivos de criação nos permite arriscar um aforismo: se o processo é a memória, logo a memória é o processo. Isso significa dizer que processo e memória se posicionam no tempo do *estar sendo*, mais do que no tempo do *já sido*. O processo tece a memória que, por sua vez, nada mais é do que o processo inscrito, fixado, armazenado – mesmo que temporariamente – em uma rede dinâmica de acontecimentos. Os arquivos de criação como figuras de memória, no seu *estar sendo*, nos apresenta um futuro possível, no caso, a obra que um dado processo criativo configurou. Em uma aproximação com Derrida, podemos dizer: “... mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro”³⁵⁶. Dito isso, os arquivos de criação seriam esse *locus* em que o futuro-obra se anuncia.

Unfinished e *The Folders* são, portanto, intercessores que dizem de um conjunto de produções contemporâneas que transformam arquivos de processos em obras que, por sua vez, desvelam a memória de si mesmas. Nesses casos, os artistas fazem de sua obra uma ação metalinguística do processo criador, uma memória viva e conscientemente ordenada que fornece rastros de um possível movimento criativo. Assim como as formulações teóricas sobre a memória e o arquivo não nos permitem compreendê-los, ingenuamente, em *status* de completude, o mesmo acontece com um processo criativo.

Nos dois casos, diante de seus documentos de processo, os artistas se alinham à função de arcontes, tal como ocorre em outras obras analisadas nesta tese. O que diferencia a atividade arcôntica de Calle, Balducci e Solakov é o fato de se debruçarem sobre seus próprios documentos e, assim, constituírem arquivos de si mesmos, com forte angulação biográfica. Ainda que, em certa medida, tais biografias sejam encenadas e ficcionalizadas, o jogo que se pactua com o espectador é um jogo documental-biográfico. A estratégia inicial adotada pelos artistas de ancorarem o ordenamento de seus documentos de processo em uma cronologia corrobora com a ideia de acesso a uma gênese, na medida em que suas obras oferecem um encadeamento lógico de eventos que testemunham a “veracidade” de tais processos.

³⁵⁶ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.48.

No entanto, os próprios artistas oferecem pistas que desestabilizam uma suposta versão unívoca da ordem que impõem aos seus arquivos. Já na capa do catálogo de sua exposição, Solakov realiza uma significativa intervenção ao acrescentar um pronome possessivo ao título da exposição. Abaixo da inscrição tipográfica do título *All in order, with exceptions*, realiza-se o acréscimo do título reescrito na caligrafia do próprio artista, onde ele faz sua pontual subversão: *All in (my) order, with exceptions*. Dessa forma, sinaliza-se o caráter pessoal do ordenamento proposto para seu arquivo, uma ordem possível apenas.

O vídeo de Sophie Calle e Fábio Balducci também se mostra potente para essa discussão e podemos dizer que seu ordenamento tende a acentuar a heterogeneidade e a descontinuidade desse particular arquivo. Os artistas parecem assumir essa condição quando nomeiam a obra *Unfinished*. Parafraçando a frase anteriormente citada de Salles³⁵⁷ (2010, p. 17), na perspectiva do conceito de inacabamento, o vídeo-obra se realiza como uma possível versão das várias possibilidades do seu vir a ser e, em sua narrativa, faz questão de enfatizar essa incompletude e a natureza cambiante da criação. Entrega-se ao público uma obra que carrega a chancela de inacabada.

The Folders se constitui em obra-metonímia de uma exposição retrospectiva. Lembremos da discussão anterior de Froner que situa as retrospectivas como importantes estratégias da arte contemporânea, decorrentes de um inflacionado contexto de produções artísticas. Trata-se da tentativa da arte de construir uma memória de si mesma, em seu pleno processo de acontecimento.

O vídeo *Unfinished* revela de forma bem explícita sua existência na “instituição arte”, sobretudo, no momento final, quando a relação arte e dinheiro se torna mais evidente. Calle resolve visitar seu gerente de banco para pedir conselhos e explica seu problema: gastou quase quinze anos procurando, sem sucesso, por uma ideia. “O problema real é o dinheiro. Se você investe 15 anos e não vê o retorno desse investimento...”, diz a gerente. Calle, com a ajuda do gerente do banco, deduz que seu filme é um dividendo de 15 anos. “E se meu filme mostrar minha falha?”³⁵⁸. A gerente responde que o filme deveria ser um sucesso para compensar o investimento. Dessa forma, Calle resolve “fazê-lo pagar”. Obviamente, essa é

³⁵⁷ SALLES. *Arquivos de criação*, p.17.

³⁵⁸ CALLE. *Unfinished*. 2005. (vídeo)

uma estratégia irônica que conecta o ponto de partida do processo criativo, o dinheiro, com o trabalho de arte.

The Folders e *Unfinished*, considerando o contexto institucional da arte são, sobretudo, diferentes formas de se *capitalizar* criativamente o processo, inserindo-o em um plano estético e, com isso, construindo memória. A memória, nesse sentido, não é apenas desses artistas específicos, mas da própria arte contemporânea em sua complexidade e heterogeneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:
ALGUMA DEMORA

“Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair”³⁵⁹, comenta o narrador sobre a prodigiosa e detalhista memória de Ireneo Funes, personagem de Jorge Luis Borges. Mas como produzir pensamento sobre um objeto cujas marcas são justamente a diferença, a heterogeneidade e o comportamento heteróclito? Este é, pois, um desafio posto já de início para este estudo e que reverbera em seu próprio percurso, também marcado por certo caráter heteróclito.

O objetivo de investigar poéticas da memória na arte contemporânea dispara um duplo movimento de reflexão: investiga-se o modo como a memória participa das poéticas artísticas de obras contemporâneas e também o modo como tais obras, esses agregados sensíveis³⁶⁰, produzem memória. Apesar da aparente similaridade de tais formulações, elas apontam o pensamento para distintas questões. No que diz respeito à primeira abordagem, o ponto de partida foi pensar o arquivo e suas derivações inseridos nas poéticas artísticas, compondo singulares estratégias criativas. Vale lembrar que o arquivo é aqui entendido como uma figura de memória por excelência, tal como, especialmente, propõe Jacques Derrida, partindo de pressupostos da psicanálise de Sigmund Freud³⁶¹. A segunda abordagem, por sua vez, nos provoca a pensar: que memória a arte contemporânea produz? Memória de que? Memória de quem? Memória *com* quem? As contribuições desta tese, portanto, serão sistematizadas a seguir considerando essas duas vias de reflexão, em suas complementaridades.

A composição dos denominados movimentos constelares, inspirada no programa epistemológico de Walter Benjamin³⁶², nos permitiu reconhecer e discutir seis rotas de confluência entre as obras analisadas neste estudo, no que se refere ao modo como a memória, na perspectiva da figura do arquivo, participa das poéticas artísticas. Esses movimentos constelares são representativos dos arquivos e de algumas de suas derivações e ativam espaços relacionais entre obras diversas, fazendo jus ao fato de que constelações criam vizinhanças, tal como coloca Benjamim. Esse aspecto dialoga também com a abordagem que Deleuze dá ao espaço, em sua discussão sobre os intercessores. Para o autor, o espaço cria

³⁵⁹ BORGES. *Funes, o memorioso*, p.108.

³⁶⁰ DELEUZE. *Os intercessores*.

³⁶¹ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*.

³⁶² BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*.

“vizinhanças ligadas de uma infinidade de maneiras possíveis”³⁶³. Portanto, em suas condições de agregados sensíveis, as obras analisadas nesta tese estabelecem distintas ligações com o arquivo e, conseqüentemente, com a memória. Ora as obras se vinculam em função dos tensionamentos que produzem nos arquivos institucionais, ora a relação se estabelece na exploração dos arquivos digitais. Em outros momentos, os vínculos se originam pela presença de coleções particulares no centro das estratégias criativas. Há ainda obras cujas relações se fundam na desestabilização que realizam na atividade de classificar, inaugurando ordens fortemente marcadas pelo imaginário. As tensões promovidas no lugar do arquivo se apresentam como um outro importante elo de ligação entre algumas obras, o que problematiza diretamente a economia arquivística, ou seja, a atribuição que o arquivo possui de capitalizar a memória. A incorporação de arquivos de criação, por sua vez, sinaliza para um outro campo de relação em que os documentos de processo se transformam em matéria-prima de obras que tematizam o gesto mesmo de criar, gerando um prolongamento de sua condição processual, marcando uma preocupação da arte contemporânea de produzir memória de si mesma.

Há ainda que se destacar que, potencialmente, todas as obras apresentam alguma transversalidade em relação aos movimentos constelares, podendo estar ou tendo podido estar em vários “lugares” ao mesmo tempo. Dito isso, reconhecemos os inesgotáveis movimentos que essas obras comportariam, outras tantas camadas que poderiam se apresentar, caso o gesto de escavar fosse levado à exaustão. As abordagens aqui realizadas, portanto, são recortes parciais no tempo fenomenológico que as obras inauguram ao nos apresentarem uma experiência de memória.

A ideia de uma experiência de memória atrelada à instauração de um tempo fenomenológico, tal como aponta Ricouer³⁶⁴, nos permite vislumbrar a condição de performance que os arquivos assumem. Podemos dizer que os movimentos constelares desvelaram performances diversas do arquivo, na medida em que cada conjunto de ligações nos permitiu acessar um determinado comportamento do arquivo restaurado, aspecto que se posiciona no centro da discussão sobre performance empreendida por Richard Schechner³⁶⁵. A expressão performances do arquivo diz, portanto, da condição de acontecimento que marca a existência dos arquivos no cerne do pensamento criativo, colocando-os em um tempo de imanência que

³⁶³ DELEUZE. *Os intercessores*, p.155.

³⁶⁴ RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*.

³⁶⁵ SCHECHNER. *O que é performance?*

os caracteriza em sua imediatividade. A performance alinha contextos singulares, em seu exato gesto de se fazer, produzindo a irrupção de imagens que pensam, de imagens autênticas³⁶⁶. Essas imagens criadas pelas performances dos arquivos são a memória. Nessa perspectiva, as aqui denominadas performances do arquivo injetam, na composição da memória, tensionamentos, estranhamentos e, sobretudo, alteridades. Elas fundam o pensamento criativo das obras e fazem com que essas obras se realizem em sua dimensão dialética: criação como memória e memória como criação³⁶⁷. Mas que memória se cria?

Cada obra, em sua composição constelar (portanto, *em relação a*), nos provoca a reconhecer algumas “ocupações” da memória na cena contemporânea, em meio às quais destacamos: criar uma distância das memórias hegemônicas, produzir lembranças do esquecimento e criar um estado de demora do tempo presente. A seguir, trataremos destas três ocupações mapeadas.

Ao provocarem tensões no princípio de procedência, no qual, em grande parte, se ancora a institucionalização da própria categoria arquivo, algumas obras disparam disrupções nos modos de ser do arquivo. Esse tipo de construção poética cria uma distância de uma memória oficial e neutra, como a abordagem clássica da arquivologia pretende nos fazer crer. Dessa forma, ao buscar desvelar as camadas que compõem tais estratégias de criação, descobrimos que elas tornam aparentes os dejetos dos arquivos institucionais, seus restos, seus avessos³⁶⁸. E aí o artista se anuncia como um novo arconte, um arconte que rejeita a memória institucionalizada e realiza uma anarquia no arquivo, usando seu poder de consignação para desestabilizar o poder das narrativas que a memória oficial cria. As obras *Cicatriz* de Rosângela Rennó e *The file Room* de Antoni Muntadas, componentes do primeiro movimento constelar, nos permitiram pensar nesta direção. No entanto, tal discussão atravessa obras também de outros conjuntos, a exemplo de *Willard Suitcases* de Jon Crispin, cuja discussão se opera em torno dos objetos biográficos de internos de um antigo asilo psiquiátrico, e *Museu do Homem do Nordeste* de Jonathas de Andrade que atualiza o debate em torno do tema da identidade cultural brasileira em um arrebatador projeto museológico. Poderíamos citar outras tantas obras como exemplos, mas se trata aqui de reconhecer a transversalidade de algumas questões cujos fios se estendem nos diversos momentos da pesquisa.

³⁶⁶ BENJAMIN. *Passagens*, p.504.

³⁶⁷ Aqui, enfatiza-se a abordagem da imagem dialética de Walter Benjamin apresentada no capítulo um.

³⁶⁸ Sobre os restos dos arquivos que operam entre o dizível e o indizível, cf.: MARQUES. *O que resta nos arquivos*.

A memória que essas obras produzem, definitivamente, não celebra o passado como lembrança – esta, considerada por Paul Ricoeur como o “momento objectual da memória”³⁶⁹, a experiência concreta que nos permite a consciência da atividade mnemônica. Se para Marc Augé³⁷⁰, o esquecimento é que molda a lembrança, sendo assim, ele participa dos contornos daquilo que lembramos. Sobre esse aspecto, é possível falar nesta tese da existência de obras artísticas cujas relações com os arquivos institucionais, com as coleções particulares, com seus singulares sistemas de classificação e/ou com seus lugares de morada inauguram uma experiência de memória que parece não priorizar a lembrança, mas sim o esquecimento – o que estaria fora da lembrança da memória oficial.

Essas obras produzem uma singular relação com o passado em que se instaura um retorno crítico que força a “correção” da memória oficial de um outro esquecido, ainda que essa “correção” seja uma desconstrução. Evidencia-se, pois, o caráter de ruína daquilo que somos ensinados a lembrar. E esta é uma atitude política que a memória criada por parte da produção artística contemporânea produz. Esse aspecto parece reforçar a condição de intercessores com a qual abordamos as obras nessa pesquisa: “Então, às ficções pré-estabelecidas que remetem sempre ao discurso do colonizador, trata-se de opor o discurso de minoria, que se faz com intercessores”³⁷¹.

Nessa perspectiva, a memória que se produz é disparadora de alteridades que criam um tipo de resistência que se dá no âmbito de uma micropolítica. Estamos tratando aqui de uma configuração da arte que se mostra consciente de seu potencial transformador das narrativas, que se preocupa em construir memórias outras de outros. Quem são os outros? São sujeitos socialmente esquecidos, anônimos e pessoas comuns. Ou mesmo são ideias outras que se constroem, ideias que vazam da moldura da história oficial, em um exercício que materializa o projeto da história constelar que Benjamin³⁷² defende. Assim, a arte nos apresenta narrativas da nossa contemporaneidade que os livros de história não saberão narrar.

É possível ainda reconhecer que a incorporação de arquivos digitais em algumas poéticas artísticas pode apontar para a radicalização desse movimento crítico em relação a uma

³⁶⁹ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p.24.

³⁷⁰ AUGÉ. *As formas do esquecimento*.

³⁷¹ DELEUZE. *Os intercessores*, p.157.

³⁷² BENJAMIN. *Sobre o conceito da História*.

memória homogênea e hegemônica. Os arquivos digitais, nesse contexto, nos afirmam e encarnam, com certa violência até, as multiplicidades, heterogeneidades e descontinuidades do arquivo. Esses atributos são inerentes à formulação de arquivo que nos orienta, principalmente nas perspectivas de Derrida³⁷³ e Foucault³⁷⁴. Assim, as obras desta tese que realizam uma performance dos arquivos digitais enaltecem esses atributos dos arquivos contemporâneos e evidenciam, sobremaneira, o desejo de memória que atravessa o que Derrida nomeia de mal de arquivo.

Temos, nas performances dos arquivos digitais, uma dupla compreensão do esquecimento e da memória, pois ao mesmo tempo em que elas evidenciam o esquecimento social imposto na memória que a história oficial nos apresenta, as obras nos dizem ainda do esquecimento que se produz em um contexto de excesso que marca a nossa contemporaneidade. No contexto das performances dos arquivos digitais, torna-se evidente também que a memória é sempre uma seleção que nos é solicitada quando estamos diante de um arquivo em sua multiplicidade, sendo, portanto, uma memória descontínua e pluriforme. Uma questão fundamental que algumas dessas obras nos coloca é uma experiência de memória que exige a consciência do exercício de seleção e retenção, porque tal memória existe já no seu estado de esquecimento que o excesso produz.

Se por uma perspectiva, temos performances dos arquivos que nos chamam atenção para o excesso, por outro ângulo, temos movimentos criativos que enaltecem a exceção, caso das coleções particulares. Decerto que as práticas colecionistas possuem raízes nas instituições e na expressão do poder, sendo constituintes importantes das narrativas oficiais. No entanto, as obras analisadas nesta tese na perspectiva das coleções as evidenciam no âmbito particular e íntimo e, nesse contexto, elas incorporam o afeto de seus donos, corroborando para um tipo de memória que também contrasta com as narrativas hegemônicas. A composição da rede de memória que tais obras nos permitem acessar é fortemente ancorada nas afetividades que tais coleções de objetos evocam. Elas materializam o “círculo mágico” com o qual Benjamin³⁷⁵ caracteriza a relação entre objetos e seus colecionadores. Uma fabulação íntima se estabelece no particular ordenamento dessas séries de objetos, dessas coleções performadas. Em alguns casos, as coleções supostamente se confundem com as biografias dos artistas, na medida em

³⁷³ DERRIDA. *Mal de arquivo*.

³⁷⁴ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*.

³⁷⁵ BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*.

que se anunciam como pertences dos próprios artistas. Ainda que haja primeira pessoa no discurso, reconhece-se o eu e o nós em conexão – o eu também se coloca em um arranjo da ordem do coletivo que produz alteridades. Há, no entanto, possibilidades de incorporação de coleções de terceiros, anônimos, o que acentua a força coletiva de questões particulares. De um modo ou de outro, temos aqui a construção de uma memória como rede de afetos partilhada.

Há ainda que se ressaltar as obras que produzem memória pela via da fricção entre o real e o ficcional. Ao enfatizarem as ações do imaginário sobre a memória, elas revelam as farsas e heterogeneidades das nossas formas de retenção. Aqui, a memória se apresenta como enigma e mistério e se realiza na abertura que a obra oferece à emancipação de sua dimensão crítica, pelo acesso que nos dá ao campo das diferenças. Sonho, devaneio, fato e ficção se entrelaçam em um gesto que é, ao mesmo tempo, estético e político.

Em todas essas relações, há uma composição espacial que participa diretamente da potência mnemônica das obras. São lugares físicos, institucionais ou metafóricos, que respondem por uma economia arquivada assumidamente descontínua. A biblioteca, o museu, o álbum, a casa, o catálogo, o ateliê – para retomarmos alguns lugares dos arquivos citados neste estudo – não são moradas seguras de uma memória, mas se transfiguram para a condição de lugares em que heterogeneidades irrompem e em que a memória como experiência, no aqui e agora, se realiza.

No que diz respeito ao jogo de temporalidades que os conjuntos de obras revelam, em alguns, o passado se apresenta com centralidade, mas tais obras nos afirmam que o passado está aberto a novas versões que, por sua vez, tendem a nos lembrar do esquecimento. Se de um lado temos obras cujas memórias realizam um retorno crítico ao passado, por outra via, reconhecemos um significativo volume de produções disparadoras de uma memória que acentua o presente, a nossa contemporaneidade. Nessas obras, a memória que se produz na arte contemporânea não é, definitivamente, um projeto de manutenção para um futuro. Esse tipo de memória parece olhar para o presente, lhe oferecendo uma “breve demora”. Inevitável não pensar na discussão de Boris Groys³⁷⁶ sobre o contemporâneo, momento que se realiza

³⁷⁶ GROYS. *Camaradas do tempo*.

em um constante estado de dúvida³⁷⁷. Nessa perspectiva, a memória que se produz na arte contemporânea acontece como a experiência da dúvida, da hesitação e não da aceitação.

O tempo não-histórico, ou seja, o tempo em seu estado processual, se inscreve nessas obras e deixa um rastro, um traço mnemônico³⁷⁸ que se constrói no instante mesmo de sua existência. Nesse contexto, o que se celebra não é o passado, nem o presente, tampouco o futuro, mas o tempo fenomenológico que marca nossa experiência de um presente em fluxo. É a experiência de uma condição de gerúndio que se pretende instaurar e para a qual a arte cria uma demora. O futuro permanece incerto, marcado pelo devir, pelo vir a ser. A transformação que se evoca nas temporalidades que essa memória ativa se dá, sobretudo, no presente que parece se alinhar com o futuro ao se apresentar também como um tipo de devir. Um aparente antagonismo no qual o presente é acentuado como um “vindo a sendo”. A resistência que essa memória cria, portanto, não é para um futuro, mas para o próprio presente indefinido em seu estado de gerúndio (o que nos provoca o neologismo da expressão “vindo a sendo”). A memória hoje parece querer produzir uma demora do presente, nos permitindo olhar para o nosso presente com alguma distância, no momento mesmo em que ele se realiza, já o suspendendo em um estado de demora. Vale aqui recuperar a formulação de Augé que diz da suspensão como uma figura do esquecimento vinculada ao tempo presente.

No percurso desta tese, um movimento constelar se destaca dos demais. Estamos aqui falando do sexto conjunto de obras que aborda a performance dos arquivos de criação. Esse movimento, no entanto, propõe questões que dizem respeito à memória da própria arte. A memória que a arte está interessada em criar sobre si mesma. Ao organizar documentos de criação em um plano estético, configurando-os na condição de obra, enaltece-se não o produto-obra acabado, mas sim o processo artístico. A ideia de processo revela aqui o que seria o esquecimento, os bastidores da criação artística. Em outros termos, a arte contemporânea incorpora, como atributo estético, o tempo de sua produção – o tempo excedente, tal como coloca Groys ao contrastar o contemporâneo com a arte moderna que valoriza o produto realizado. As obras que se utilizam dos arquivos de criação produzem memória da arte como processo em detrimento do resultado-obra. A própria arte, nesse sentido, desafia o tratamento futuro que a história haverá de lhe dar. Há aqui uma clara

³⁷⁷ “É notório que Soren Kierkegaard perguntou o que significaria ser um contemporâneo de Cristo, e sua resposta foi: significaria hesitar aceitar Cristo como Salvador. A aceitação do cristianismo coloca Cristo necessariamente no passado”. GROYS. *Camaradas do tempo*, p. 121.

preocupação em construir um discurso de si que deverá, de alguma forma, resistir para o futuro, mas essa resistência não poderá ser condensada em uma página da história. O processo é a memória e a memória é o processo – recorreremos aqui ao silogismo recuperado desse sexto movimento constelar e o estendemos para os demais. Tal como o processo, a memória atravessa a página, em diagonal. Sendo.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Renata e FALCI, Carlos Henrique. O arquivo sob tensão: abundância, descontinuidades e desejo de memória. In: *Revista Devires: Cinema e Humanidades*. Vol. 12, n.1. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.
- AUGÉ, Marc. *As formas do esquecimento*. Trad. Ernesto Sampaio. Almada: Íman Edições, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In.: *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Agua, 2010.
- _____. *A comunidade que vem*. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BACHELARD, G. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.222-232.
- _____. *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Desempacotando minha biblioteca. In: *Rua de Mão única*. Obras escolhidas, v. 2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.227-235.
- _____. Escavando e recordando. In: *Rua de Mão única*. Obras escolhidas, v. 2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.239-240.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. As duas versões do imaginário. In: _____. *O Espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p.255-265.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: _____. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.99-108.

BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL, André e MIGLIORIN, Cezar. Última foto: possibilidade da imagem. *Revista Cinética*, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/ultimafoto.htm>. Acesso em: 20 mar. 2017.

BROTHMAN. Declining Derrida: integrity, tensegrity, and the preservation of archives from deconstruction. In *Archivaria*, n. 48, p.64-88, Fall, 1999. Disponível em: <http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12717>. Acesso em: 12 nov. 2016.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. In: _____. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.11-17.

CIRILLO, José. *Arqueologias da criação: tempo e memória nos documentos de processo*. In: BEZERRA, Ângela e CIRILLO, José (Org.). Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p.13-40.

COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COOK, Terry. Arquivos Pessoais e Arquivos Institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. In: *Revista Estudos Históricos*, v.11, n.21, p.129-148, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2062>. Acesso em: 5 out. 2016.

DELEUZE, Gilles. Os intercessores. In: *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p.151-168.

_____. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.5. Tradução de Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p.190-202.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo, Editora Unesp, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p.26-51, jan-jun. 2011a.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. Cascas (Memória). In: *Revista Serrote*. n. 13. Março 2013. p.98-133.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FERREIRA, Tailze Mello. Redes de escrituras: confluências narrativas nos livros de processo de A Pedra do Reino, microssérie de Luiz Fernando Carvalho. 2015. 163 p. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2015.

FOSTER, Hal. Archivos de arte moderno. In: _____. *Diseño y delito y otras diatribas*. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2004. p.65-82.

_____. O artista como etnógrafo. In: _____. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p.159-186.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRONER, Yacy-Ara. *Excessos e Exceções; Coleções e retrospectivas: da ordem ao caos, de Regina Vater a Nedko Solakov*. In: Anais do Encontro Nacional Anpap, 2013. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/11/Yacy-Ara%20Frone.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p.107-118.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.142-184.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck et. al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: *Caderno Sesc Videobrasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, v.6, n.6, 2010. p.119-127. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/06>. Acesso em: 20 jan. 2017.

GROYS, Boris. Sinais Fortes/ sinais fracos. Entrevista concedida à Luiza Proença. In: *Caderno Sesc Videobrasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural

Videobrasil, v.6, n.6, 2010. p.103-109. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/06>. Acesso em: 20 jan. 2017.

GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010*; genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 2011.

HAY, Louis. “*O texto não existe*”: reflexões sobre a crítica genética. In: ZULAR, Roberto (Org.) São Paulo: Iluminuras, 2002. p.29-44.

HUCHET, Stéphane. Prefácio à edição brasileira: Passos e caminhos de uma Teoria da Arte. In: DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p.7-23.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LINDON, Mathieu. *O que amar quer dizer*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédia ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MANGUEL. *A biblioteca à noite*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARQUES, Reinaldo. O que resta nos arquivos literários. In: _____. *Arquivos literários*: teorias, histórias e desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p.115-125.

MELENDI, Maria Angélica. Ocupações raras: coleção Duda Miranda. In: MIRANDA, Duda (Ed.) *A Coleção Duda Miranda*. Belo Horizonte: Rona Editora, Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, 2007. s/p.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. In: *Anais do IV Seminário sobre museus-casas*: pesquisa e documentação. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2002. p.17-48.

MEY, Eliane S. R., SILVEIRA, Naira C. *Catálogo no plural*. Brasília, DF: Briquet de Lemos/Livros, 2009.

MIRANDA, Duda. Entrevista. In: MIRANDA, Duda (Ed.) *A Coleção Duda Miranda*. Belo Horizonte: Rona Editora, Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, 2007. s/p.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PEREC. *Pensar/ Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 1986.

PLAZA, Júlio e TAVARES, Mônica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

RENNÓ, Rosângela. Cicatriz – Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal. In: *Discursos sediciosos – Crime, direito e sociedade* n. 4. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 1998, p. 15-20.

_____. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUIZ, Castor M. M Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2 ed. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2 ed. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2010.

_____. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: *O Percevejo, Estudos da Performance*. Rio de Janeiro, Unirio, ano 11, n. 12, 2003. p.25-50.

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. Tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2008.

WATKINS, Jonathan (Ed.). *Nedko Solakov: All in order, with exceptions*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011. 400 p.

ZIELINSKY, Mônica. *Ficções de arquivos: a arte em Biblioteca dos Enganos*. Disponível em: <http://www.walmorcorrea.com.br/texto/ficcoes-de-arquivos-a-arte-na-biblioteca-dos-enganos/>. Acesso em: 20 out. 2016.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a 'literatura' medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.219-262.