

DO MUSEU-ARQUIVO ÀS INSCRIÇÕES DE SI

From the museum-archive to the writing of the self

Del museo-archivo a las inscripciones de sí

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA | Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Freie Universität Berlin, com pós-doutorado pelo Zentrum Für Literaturforschung Berlin, na Alemanha e por Yale, nos Estados Unidos. Professor titular de Teoria Literária na Unicamp e pesquisador do CNPq | m.seligmann@uol.com.br

RESUMO

Apresenta-se a crítica de Paul Valéry aos museus e em seguida o conceito de “documento” de Marcel Mauss e de Bataille. Com Foucault pensa-se o museu como heterotopia. Mais adiante discutem-se duas exposições da artista Leila Danziger como base para se pensar o novo estatuto da arte como anarquivamento (anarquização de arquivos) e montagem, curadoria do “eu”.

Palavras-chave: crítica do museu; documento; heterotopias; anarquivamento.

ABSTRACT

Paul Valéry's critique of museums is presented, followed by the concept of the “document” by Marcel Mauss and Bataille. With Foucault the museum is thought of as heterotopia. Next, two exhibitions by the artist Leila Danziger are exposed as a basis for thinking about the new status of art as anarchivation (archival anarchy) and montage, curating the “self”.

Keywords: critique of museums; document; heterotopies; anarchivation.

RESUMEN

Se presenta la crítica de Paul Valéry a los museos y luego el concepto de “documento” de Marcel Mauss y de Bataille. Con Foucault se piensa el museo como heterotopía. A continuación se discuten dos exposiciones de la artista Leila Danziger como base para pensar el nuevo estatuto del arte como anarquivización (anarquización de archivos) y montaje, curaduría del “yo”.

Palabras-clave: crítica del museo; documento; heterotopias; anarquivización.

MUSEUS, ARQUIVOS, EMPRESAS COLONIAIS

“Não gosto muito de museus. Existem muitos admiráveis, não existe nenhum delicioso. As ideias de classificação, de conservação e de utilidade pública, que são justas e claras, têm pouco a ver com as delícias” (Valéry, 1960, p. 1.290). Assim abriu Paul Valéry seu pequeno e bombástico texto “Le problème des musées” (O problema dos museus), de 1923. O gabinete de pinturas do museu aparenta, para ele, “uma estranha desordem organizada”. As esculturas disputam o espaço entre si e cada uma deseja a desapareição da outra. A dialética entre instrução e encantamento não se desdobra e ele comenta: “A tristeza, a chateação, a admiração, o bom tempo que fazia lá fora, as críticas de minha consciência, a terrível sensação do grande número de grandes artistas caminham comigo”. Tudo é “fadiga”, tudo é “barbárie”. Tudo é incoerente: um retrato ao lado de uma marinha, de uma cozinha e de um triunfo. Ele compara a visita ao museu a alguém que escuta “dez orquestras ao mesmo tempo” (Valéry, 1960, p. 1.291). As grandes civilizações da China, Egito e Grécia, não por acaso não tinham esse disparate que são os museus. “Mais notre héritage est écrasant” (mas nossa herança é esmagadora) (Valéry, 1960, p. 1.292), exclama o poeta, como que ecoando a crítica de Nietzsche ao excesso de história de sua consideração intempestiva, sobre *As vantagens e desvantagens da História para a vida*, de 1861. No museu ele se sente massacrado pela visão daquele acúmulo de obras-primas, que significam o amontoado em uma miríade de anos de trabalho, de pesquisa, de genialidade. Impossível receber tudo isso de uma vez. Sucumbe-se à “superficialidade”. Mas há outra resposta possível diante dessa concentração de saber decantado em maravilhas da arte, tornarmo-nos eruditos, o que também seria uma derrota, pois essa atitude não se volta ao mais delicado, muito menos ao essencial. Ela submete tudo à memória prodigiosa, eliminando outras leituras e a “presença do maravilhoso”. Em suma, a erudição “anexa ao museu imenso uma biblioteca ilimitada. Vênus transformada em documento” (Valéry, 1960, p. 1.293). Um arquivo é engolido pelo outro.

Interessante pensar que essas observações são contemporâneas à Escola de Warburg, que valorizava a “memória prodigiosa” e erigiu um templo a essa memória justamente sob o signo da justificadamente famosa Biblioteca de Warburg, esse magnífico arquivo em cuja entrada, até hoje, em seu endereço londrino, ainda porta na sua fachada a inscrição em grego: “Mnemosyne”. A memória é a musa dessa influente linha de pensamento. Mas pode-se estabelecer uma mediação entre a postura antiantiquária de Valéry e a de Warburg. Penso na postura herdada dos pais da história da arte, sobretudo de Winckelmann (1717-1768). Winckelmann insistia quanto à necessidade de se ver e aprender a arte antiga no seu meio próprio, original, autêntico. Esse mesmo *leitmotiv* será central trinta anos após a sua morte, quando Napoleão ordenou o transporte das principais estátuas greco-romanas de Roma para o Louvre. Quatremère de Quincy – um ferrenho adepto das doutrinas de Winckelmann –, nas suas *Cartas a Miranda sobre a transferência dos monumentos artísticos da Itália* (1796), falará da Itália e sobretudo de Roma com um único museu que não poderia ter nenhuma de suas partes desmembrada. Uma obra isolada não significaria nada e murcharia como uma planta retirada do seu meio natural. Os artistas de toda Europa deveriam ir a Roma aprender não apenas

a grande arte, mas sobretudo passar pela escola da *visão*, educar o seu olhar através da “paisagem clássica”, como o fizera Goethe e tantos outros viajantes no século XVIII (Seligmann-Silva, 2018, p. 291). Para Quincy, Winckelmann havia dado um “corpo” para a Antiguidade, que até ele teria sido apenas *disjecti membra poetae* (Quincy, 1989, p. 103): ou seja, Winckelmann teria reconstituído o corpo de Orfeu, o poeta-sacerdote que está na origem da cultura grega. O arquivo-corpo é pensado aqui na chave da cultura, da nação; recentemente, como veremos mais adiante, esse arquivo passou a ser pensado de modo micrológico: como nosso corpo. Por sua vez, Schiller escreveu o poema “Die Antiken zu Paris” (As antiguidades em Paris) em resposta a esse rapto das obras romanas. Nele, o poeta afirma que as estátuas não descerão do seu pedestal para se encontrar com os parisienses: só quem possui o calor no seu coração poderia ter as musas.

MARCEL MAUSS E BATAILLE: A VIRADA ETNOLÓGICA DA VISÃO DA CULTURA/CIVILIZAÇÃO

Essa nostalgia do “local de origem” das obras de arte também estava presente nos autores da revista *Documents*, que sonhavam com um museu capaz de integrar o “valor de uso” de seu acervo (pensado sobretudo do ponto de vista etnológico e que deu origem ao Musée de l’Homme de Paris) e que não o massacrasse sob o peso de seu valor estético (Hollier, 2018, p. 12; Lévi-Strauss, 1958, p. 412-414). Não por acaso, as primeiras palavras do verbete “museu” do dicionário crítico publicado na *Documents*, de autoria de Bataille, não guarda palavras lisonjeiras às origens do museu europeu: “Segundo a *Grande Encyclopédie*, o primeiro museu no sentido moderno da palavra (isto é, a primeira coleção pública) teria sido fundado em 27 de julho de 1793, na França, pela Convenção. A origem do museu moderno estaria, assim, ligada ao desenvolvimento da guilhotina” (Bataille, 2018, p. 193). Marcel Mauss (que também contribuiu para a revista *Documents*) foi um dos responsáveis pela moderna concepção do museu etnológico, na medida em que ensinava aos pesquisadores e coletores de objetos em países da África colonial francesa, que alimentariam os museus/arquivos, a se interessarem por todo e qualquer objeto, programaticamente desconstruindo um ideal estético eurocêntrico: “Ne jamais chercher l’effet esthétique” (Mauss, 2012, p. 298). O objeto, o instrumento mais simples e humilde, valeria mais do que aquele tradicionalmente apreciado pela “civilização” europeia com o seu culto do belo. “Uma lata de conserva de alimento caracteriza melhor a nossa sociedade do que a joia mais suntuosa ou que o selo mais raro” (Mauss, 2012, p. 86-87). O médio, a casa pobre e não a rica, a regra e não a exceção devem guiar o interesse do pesquisador na busca de documentos. As dicotomias belo/feio, cultura alta/baixa ficam de fora do campo etnológico, o que, diga-se de passagem, permite o aprofundamento da desconstrução (iniciada pelos românticos no início do século XIX) da ideologia do belo estético. O arquivo museal-estético é puxado em direção à matéria, desidealizado. Ao valorizar objetos comuns em detrimento da representação realista e estética podemos perceber também em que medida o olhar do etnólogo se aproxima da revolução artística que significaram as colagens, introduzidas pelo cubismo sintético, e pelos dada e surrealistas. Como teorizou Walter Benjamin, pensando nessas colagens, ao introduzir

elementos cotidianos vindos da indústria e da reprodução técnica, essas obras explodiam com o sistema de representação tradicional (Benjamin, 2013, p. 87). Mauss desdobra, nesse gosto pelo comum e banal, a sua visão materialista, que o distanciou de seu tio e mestre Durkheim, o qual tendia a ver a religião e a espiritualidade como matrizes das sociedades. Mas, vale destacar a diferença, o argumento de Valéry que vimos vai justamente no sentido de valorizar o “valor estético”. Mauss e Bataille, por um lado, e Valéry, de outro, criticam o museu de pontos de vista extremamente opostos. Se Valéry critica “Vênus transformada em documento”, Mauss e Bataille vão justamente pensar a cultura como documento. Para Mauss, o etnólogo deveria tratar seus objetos inventariados como “objetos-testemunhos”, sendo que testemunho para ele tinha um sentido bem positivista de “pièces à conviction”, ou seja, de provas (Mauss, 2012, p. 84). Esse momento de testemunho dos produtos culturais também seria comprovante de sua visão muito avançada para a época, segundo a qual, como escreveu em 1931, em plena era dos fascismos e fundamentalismos puristas, “tudo é mistura, produto de influências díspares, resultado de fatores múltiplos. A própria Vênus de Milo não é pura” (Mauss, 2012, p. 111).

Nathan Schlanger, editor dos ensaios de Marcel Mauss sobre técnica, que incluem muitas de suas discussões sobre o procedimento de coleta, de coleção e arquivamento em um acervo etnológico, chama a atenção para o fato de que não se pode deduzir do apego do etnólogo ao comum e banal, como no exemplo da lata de conserva, uma espécie de premonição da poética de Andy Warhol com sua *Campbell's soup cans* (1962). O mesmo argumento vale para distanciar também Mauss de Bataille (Mauss, 2012, p. 88). Por outro lado, não é menos verdade que esse olhar etnológico passou a marcar cada vez mais nossa cultura e a produção artística, a ponto de podermos falar, hoje, de uma verdadeira virada etnológica nas artes. As obras de Mauss também ajudaram a formar essa cultura atenta às diferenças e que tem consciência da urgência de se revalorizar grupos que são esmagados pelo processo civilizatório intrinsecamente violento. Se a geração dele ainda alimentou a ideia da construção de museus-arquivos (dentro de uma competição entre as nações coloniais), suas ideias permitem, hoje, a desconstrução deles, sua “anarquização”, como, inspirado em Derrida, costumo escrever (Seligmann-Silva, 2014). Esse movimento tem gerado nas últimas duas décadas uma gigantesca crise nos museus, com sua matriz eurocêntrica e colonial. Atualmente, a construção do Humboldt-Forum no Castelo de Berlim, que será inaugurado em breve, reunindo a coleção antes abrigada no Museu Etnológico de Dahlem e construída ao longo dos séculos XIX e XX, está pontuada por esses novos debates em torno do pós-colonial que incluem a consciência acerca da violência colonial e das apropriações indevidas. Desde 2016, foi criada na Fundação da Herança Cultural Prussiana (Stiftung Preussischer Kulturbesitz), que administra esse projeto, a posição de um responsável por traçar a proveniência dos itens do acervo (*Provenienzforschung*) (Pape, 2017, p. 7). Como Quatremère de Quincy, na passagem do século XVIII para o XIX, cada vez mais nos tornamos adeptos do localismo da cultura. A morte das grandes narrativas, detectada por Benjamin após a Primeira Guerra Mundial, e por Jean-François Lyotard após a Segunda Guerra, tem como um de seus significados principais o declínio do universalismo abstrato (humanista e

iluminista) e o reforço dos discursos locais. Associado a esse localismo, a virada icônica fez com que as hierarquias entre “arte europeia” e “objeto etnológico exótico” fossem abaladas, o que tem promovido, para além dos artistas-etnólogos, a porosidade entre os museus de arte e os de etnologia. Já Marcel Mauss dizia, em seu artigo sobre Picasso publicado na *Documents*, que existem “modestos conhecimentos sobre a arte dita primitiva, negra ou outra (que não é senão a arte *tout court*)” (Mauss, 2012, p. 111). Ele já afirmava em 1902 que “*não existem povos não civilizados*. Existem apenas civilizações diferentes. A hipótese do ‘homem natural’ está definitivamente abandonada” (Mauss, 2012, p. 115, grifo do autor). Esse mito do homem natural, criado pela Europa moderna, também derrete ao longo do século XX, abrindo caminho para a hibridação dos museus “naturais” com os que continham a dita “grande arte”.

HETEROTOPIAS

A mencionada relação entre museu e biblioteca destacada por Valéry evidentemente não ficou despercebida pelo grande teórico dos arquivos e da arqueologia cultural que foi Foucault. Em seu texto de 1967, “Des espaces autres: heterotopies”, ele faz uma história e tipologia desses contraespaços que seriam característicos de toda cultura, mas que variam historicamente. No século XIX, ele destaca o nascimento do cemitério do modo moderno que o conhecemos, com jazigos individuais ou de família (que acompanhou o estabelecimento da “morte como doença”). Uma das características da heterotopia é sua capacidade de “juxtapor”, exatamente o que incomoda Valéry nos museus. Além disso, as heterotopias também recortam o tempo e são quase sempre simultaneamente heterocronias. Infelizmente Foucault não percebe em que medida a fotografia constitui esse emaranhado de heterotopia e heterocronia, mas destaca justamente os museus e as bibliotecas como seus representantes por excelência nesse ponto. Vale a pena retomar o texto de Foucault:

De uma maneira geral, em uma sociedade como a nossa, heterotopia e heterocronia se organizam e se arranjam de uma maneira relativamente complexa. Há, inicialmente, as heterotopias do tempo que se acumula infinitamente, por exemplo, os museus, as bibliotecas; museus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo, enquanto no século XVII, até o fim do século XVIII ainda, os museus e as bibliotecas eram a expressão de uma escolha individual. Em compensação, a ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias à cultura ocidental do século XIX. (Foucault, 2009, p. 419)

Esse ideal acumulador se manterá, mas será radicalmente transformado na era do ciberespaço. Benjamin foi um dos primeiros a teorizar esse fenômeno que ele, no entanto, já localiza no barroco, o que vem ao nosso encontro também, de nós barrocos latino-americanos. Ele observou, em seu livro sobre o drama barroco alemão, uma confluência entre esse acumular e uma determinada visão da escrita imagética na qual o significante, diferentemente do que ocorre na escrita fonética, é carregado de sentido:

O ideal de saber do barroco, o armazenamento [*Magazinierung*], cujo monumento se cristalizou nas bibliotecas gigantes, é realizado pela imagem escrita [*Schriftbild*]. Quase como na China, é como se uma tal imagem fosse não signo do que deve ser sabido, mas, antes, um objeto em si mesmo digno de ser conhecido. Também aqui neste aspecto a alegoria iniciou a recobrar consciência com os românticos. (Benjamin, 1974, p. 359)

Do barroco alemão ao barroquismo de Haroldo de Campos, percebe-se aqui, a distância não é tão vasta quanto se poderia pensar.

Ora, o que Valéry lamenta em seu texto é justamente esse caráter de *acumulação*, esse “encarapitar” de obra sobre obra, a ausência da escolha individual, a ausência do espaço próprio, único, para uma obra ela mesma única. Daí ele concluir seu texto explicando esse mal-estar no museu com uma teoria da morte da mãe da pintura e da escultura: essa mãe se chamava arquitetura (Valéry, 1960, p. 1293). Lembrando o famoso conceito de Walter Benjamin, podemos dizer que Valéry sente falta da “aura” e do respeito a ela, ele admira a recepção solitária e contemplativa de obras e desdenha a recepção distraída e dispersiva, que leva, para ele, à superficialidade. Benjamin e, mais próximo de nós, Vilém Flusser, vão elogiar essa superficialidade. Por outro lado, também arquitetos “estrelas” se transformaram em especialistas na nova arquitetura de museus e na exacerbação da distração, como Frank Gehry e Daniel Libeskind. Ou seja, a arquitetura, se não morreu, transformou-se radicalmente e também contribuiu para a *distração*. Valéry, definitivamente, se opôs com bravura ao espírito do século XX.

Não é casual que esse último, Libeskind, seja também um consagrado arquiteto de locais de memória e de reverência às vítimas das catástrofes genocidárias do século XX. Ele se tornou primeiro conhecido pela arquitetura do museu de Felix Nussbaum, em Osnabrück, e depois virou referência incontornável com seu Museu Judaico de Berlim. Ele também é o responsável pela torre que substituiu o World Trade Center em Nova Iorque. Ou seja, o que vemos em Libeskind é uma clara relação entre arquitetura, memória, musealização e culto dos mortos. Voltando a Foucault: cemitérios (tais como os conhecemos hoje) e museus são invenções do século XIX e caracterizam a modernidade. O homem moderno tem uma outra relação com o tempo e com a morte: o museu, assim como a fotografia, são espaços heterotópicos de elaboração dessa nova realidade da vida como morte e não mais como processo de transcendência. Nossos museus não são os mesmos do século XIX e a questão é como e se o museu sobreviverá na era das imagens eletrônicas.

MUSEU E ONTOTIPOLOGIA: A FABRICAÇÃO DO PRÓPRIO

Mas, paradoxalmente, a mencionada atração de todas as obras para o ambiente do museu, sugerida pelo conceito de heterotopias e descrita por Benjamin já nos anos 1930, faz pensar também em um outro tema fundamental quando se trata de repensar o museu hoje: a crise da modernidade e a passagem para a pós-história. Hans Belting, em sua obra de 1995, *O fim da história da arte*, refletindo sobre o novo museu e a exigência de dar respostas a um público “que quer ver no museu tudo o que os livros não explicam mais” (Belting, 2014, p.174), nota, ao lado do tema benjaminiano da tendência à dispersão/distração desses espaços museais, que, se o museu tradicional quebrou com “o poder do presente” permutando o tempo em história, na nossa sociedade de arquivos digitais e bancos de dados ocorre uma tendência à espetacularização, o *evento* substitui a obra (Belting, 2014, p. 182). Ou seja, diferentemente de Valéry, e com Adorno (2001), para Belting no museu o tempo é historicizado, mas, por outro lado, na era dos arquivos digitais, ele se torna “evento” atemporal.

Podemos pensar então que, se o historicismo do século XIX submetia o presente ao peso do passado, hoje as coisas se invertem: o agora faz do passado um bibelô de seu espetáculo. Estamos não tanto em um presentismo, como afirma François Hartog (2017), mas em um *agorismo* – como já o determinara, nos anos 1930, Walter Benjamin com seu conceito de *Jetztzeit*, o tempo do agora, que deveria reger nosso relacionamento com o passado. Benjamin, vale destacar, viu, na fotografia e seu tempo do disparo, o cânone do tempo pós-histórico (Seligmann-Silva, 2016).

Ao notar a importância atual das curadorias, Belting não leva adiante em sua análise que ocorre também nesse processo um privilégio do conceitual sobre o imagético. Dá-se aí mais um desdobramento da multimilenar querela entre palavras e imagens, ou ainda, o logocentrismo não abre mão de seu poder, mesmo depois da virada imagética ou icônica. Mas Belting tem toda a razão ao articular a relação dos museus com os Estados, como um desdobramento do duo igreja e religião na Idade Média. Aqui é essencial lembrar que esse modelo de Estado, no entanto, está em crise. As artes, desde a Revolução Francesa, cumpriram também o papel de construção da identidade nacional e os museus se tornaram um de seus templos centrais. Não por acaso, como entre outros Jean Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe o notaram, os Estados-nação nos séculos XVIII e XIX se formaram na Europa, disputando quem seria o seguidor mais autêntico daqueles modelos que eram vistos como matriciais, ou seja, a Grécia e a Roma antigas. A *querelle des anciens et des modernes*, aberta no século XVII por Perrault, teve como seus últimos desdobramentos a construção de museus como verdadeiras ressurreições de Acrópoles. Napoleão se deixou coroar como um imperador romano e, no âmbito germânico, Winckelmann, o pai da história da arte, vai construir a história da arte antiga como base para o desenvolvimento não só da cultura, mas do próprio Estado moderno. Ele decretou: “O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos” (Winckelmann, 1995, p. 14; Winckelmann, 1975, p. 40). O museu (como o Louvre) se coloca ao lado do Estado moderno como uma máquina ontotipológica: ele forja seus tipos na fornalha do passado para em seguida delinear o perfil do *próprio* no

presente. Ele desenha o círculo de fogo em torno do que é “próprio” e “comum” na nação. Quem não estiver dentro do círculo é o “outro”, o estrangeiro, deve ser deletado do arquivo-nação, é aquele que não merece o cobertor dos direitos, a casa e o sentimento de pertença. Marcel Mauss, como vimos acima, ao afirmar que “tudo é mistura”, tentou resistir a esse fundamentalismo identitário que se desdobrou (e ainda o faz) em projetos genocidas.

Hoje, ou seja, nas últimas três décadas pelo menos, como é conhecido, esses modelos começaram a derreter: o Estado-nação foi abalado pela globalização e pelo domínio do capital financeiro internacional, e, por outro lado, o museu tendeu a abrir as suas portas para outras linguagens e culturas que não a da nação. Os museus passam, lentamente demais, é verdade, de máquinas coloniais e colonizadoras, para instrumentos de pós-colonização. A inscrição da violência e da dor, que antes se dava dentro de um fechado círculo do próprio e da nação, teve que se abrir para a sobrevivência do museu. Ocorreu o que costumo chamar de *virada testemunhal da cultura*. Junto com a virada imagética, como Hal Foster notou ainda no século XX, deu-se assim uma virada antropológica (ou etnológica) e as ditas ciências humanas, junto com as artes, foram fecundadas pelo discurso da multiplicidade. Elas foram forçadas a pelo menos colocar sob suspeita suas tradicionais práticas ontotipológicas.

Em seguida tratarei do exemplo de duas exposições recentes da artista e escritora Leila Danziger, em cujos trabalhos podemos perceber o novo sentido do ato de arquivar. Se com Quincy o arquivamento era pensado na relação entre obras e locais e, com Bataille e Mauss, ocorreu a sua valorização como documento, agora a metáfora *disjecti membra poetae*, que Quincy aplicara à Antiguidade, vale para o próprio artista. O artista é o Orfeu dilacerado e sua obra um processo de curadoria de seu caos. O arquivo migra assim para o corpo.

ANARQUIVAR O DESABRIGO: CACOS DA MEMÓRIA EM CURADORIAS DO “EU”

Freud nos descreveu, habitantes da era moderna, como seres condenados ao mal-estar (*Unbehagen*). A cultura exige tantas renúncias pulsionais que nosso ser, um constructo instável e frágil, feito de carne e emoções, se vê reduzido ao *Unbehagen*: mal-estar, mas também, antes de mais nada, “desabrigo”. Em alemão *behaglich* é a denominação de um local confortável; a forma verbal derivada, *hegen*, significa acalentar. Esse universo semântico remete à sensação de *proteção*, de uma área murada ou cercada onde podemos desdobrar nossa *confiança no mundo*.

Aquele que se vê subitamente condenado a abandonar seu lar, *Heim*, sua terra natal, *Heimat*, sofre justamente uma ruptura dessa confiança. Quem não tem mais o direito a habitar um local com seus esteios culturais (arquivos) fica sem chão. Passa a ver o mundo de modo oblíquo, ou o mundo parece algo fora de lugar: torna-se *Unheimlich*, o estranho, não familiar, outro conceito-chave para Freud e a psicanálise. Como formulou Vilém Flusser sobre o desterrado: “sem habitação, sem proteção para o habitual e o contumaz, tudo o que chega até nós é ruído, nada é informação, e em um mundo sem informações, no caos, não se pode nem sentir, nem pensar, nem agir” (Flusser, 2007, p. 232). Flusser, judeu nascido em Praga em 1920, escrevia isso de experiência própria, como ele mesmo o narrou: “todas as pessoas às

quais eu estava ligado de modo misterioso em Praga foram assassinadas. Todos. Os judeus nas câmaras de gás, os tchecos na resistência, os alemães na campanha russa” (Flusser, 1994, p. 19). A partir dessa aniquilação ele veio se reinventar no Brasil em 1940.

Na época de Freud, também Kafka, mesmo sem ser um exilado ou migrante, descreveu esse “mal-estar” como desabrigo em personagens como o seu K. de *O processo*. Ou seja, o desabrigo, a crise da cultura como arquivo (e ontotipológica) atinge nômades e sedentários. Anatol Rosenfeld leu a obra de Kafka como uma espécie de alegoria da situação do judeu sem-chão (estrangeiro em qualquer lugar), e comenta: “De qualquer modo, José K. morre sem saber por quê. Também as irmãs de Kafka morreram assassinadas, num campo de concentração, sem saber por quê. E fim semelhante teria tido o próprio autor de *O processo* se tivesse vivido mais. Também Kafka teria morrido sem saber por quê” (Rosenfeld, 1967, p. 6). Mas ele considera o caso de Kafka exemplar e justamente por isso universal: ele vai além da situação judaica. “Nenhuma pessoa de sensibilidade, que viva realmente o momento atual, pode fechar-se inteiramente a esta ‘teologia do exílio’ – fórmula que talvez defina aspectos essenciais da obra kafkiana” (Rosenfeld, 1967, p. 10). Ele fala ainda de um “duvidoso privilégio” de ser visto como uma espécie de pioneiro e paradigma dessa experiência contemporânea, que, acrescento aqui, torna-se onipresente no século XXI.

Depois da Segunda Guerra Mundial e de Auschwitz, coube ao poeta nascido em Czernowitz, em 1920, Paul Celan, descrever em seus poemas o aprofundamento do nosso mal-estar. Ele definiu a sua poética como uma *Toposforschung*: pesquisa ou busca de um *tópos*, de uma u-topia. A sua poesia justamente procura a todo momento delinear o limite do i-limitado, dar forma ao sem-forma, esse *Unbehagen*, *Unheimlich*, ou a catástrofe que passou a nos definir. Ele fazia a curadoria de seus cacos: de suas memórias do trauma da Segunda Guerra Mundial e de seus campos de concentração. Como Celan mesmo a definiu, a sua poética visa construir “cercamentos em torno do sem-palavra sem-limites” (*Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose*). *Einfriedung* deriva de *Frieden* (paz), no sentido bíblico dessa palavra: “Friede auf Erde” (Paz na terra), de onde derivou, no alemão, o termo para cemitério: *Friedhof*. Uta Werner não sem razão definiu a poesia de Celan como uma fala (*Rede*) que se dirige para a exposição do emudecer, vale dizer, como uma poesia que tenta criar uma “sepultura no texto”, literalmente: en-terrar os mortos (terra em alemão, *Erde*, é um anagrama de fala, *Rede*) (Werner, 1996, p. 176). Essa é a origem da literalidade extrema dessa poesia; a sua resposta ao evento da catástrofe: evento que é marcado pela mesma ausência de forma e de medida. A poesia e a arte da catástrofe têm essa tendência ao fragmento, onde esses fragmentos são cacos do eu que são anarquivados. Poesia e arte se tornam performance, pois há coincidência entre obra e artista, entre o tempo do trauma e tempo da ação performática. Nesse sentido, essa poesia é absolutamente imediata, não metafórica. É uma montagem de ruínas e destroços. Não é casual que o termo hebraico *Schibboleth* constitua uma das palavras-chave dessa poética. *Schibboleth* significa, justamente, palavra de passe: passagem, ultrapassagem de fronteira (Derrida, 1986). Esse é o tema e o cerne da poética de Celan.

Leila Danziger, com a exposição “Ao sul do futuro” (Museu Lasar Segall, 2018) também reelizou seus cercamentos em torno do sem-palavra sem-limites. Ela narra a partir dos escombros

das catástrofes do século XX: faz uma curadoria de restos, de inscrições. Paradoxalmente, como nas obras de Lasar Segall, artista homenageado por ela nessa exposição, vemos emanar certa “paz” (*Friede*), uma inquietante calma após a catástrofe, em seus trabalhos. É como se observássemos os “destroços celestes” deitados sobre a terra, mencionados pelo poema de Celan que ela cita e também está comentado em um ensaio de Hans-Georg Gadamer: “Com mastros cantados, apontados para a terra / seguem os destroços celestes. // Nesta canção de madeira / Cravas os dentes com força. // Tu és flâmula / sólida de canto.” (Celan apud Gadamer, 2005, p. 82). Como observa Gadamer com relação a esse poema sobre naufrágios (outro nome para a modernidade): “Não é mais a ajuda do céu que se espera, mas a da terra. Todos os navios naufragaram, mas o canto continua a ser cantado” (Gadamer, 2005, p. 83). O poeta é aquele que se agarra à “canção de madeira” com seus dentes: ela permite que ele fique acima da água. O poeta vale aqui também, observa Gadamer, por toda a humanidade, com sua esperança mesmo depois das catástrofes, após o fim da crença na religião ou redenção. Kafka, aliás, já o observara a seu modo em uma entrada em seus diários: “Há gente que flutua agarrado num traço a lápis. Flutua? Um afogado sonhando com salvação” (Kafka, 2003, p. 140). Um perfeito autorretrato! Não por acaso Kafka se tornou tão central na nossa era: ele escrevia a partir de seus diários, que eram como o núcleo organizador de sua escrita, o que em parte explica a fragmentação de sua obra. Mesmo seus romances eram fragmentados: ele escrevia cada capítulo de modo independente, arquivando-os em pastas autônomas. Assim, a temporalidade do romance foi explodida, assim como os arquivos contemporâneos explodem com os museus-arquivos modernos.

Em Segall, tanto no quadro *Pogrom*, de 1937, como no *Navio de emigrantes*, de 1939-1941, vemos uma luz melancólico-calma que emana de seus personagens. Em *Pogrom*, mulheres e crianças aparecem já como anjos, dormindo em algum impossível paraíso fora da história; em *Navio de emigrantes* imaginamos duas entidades: Melancolia de mãos dadas com Spes, a deusa da esperança. O que atravessa o oceano não são passageiros, mas todo um mundo que afundou com a Shoah, ou seja, a cultura da *Shtetl*, das vielas judaicas da Europa oriental, dizimadas pelo nazismo. Em suas gravuras, Segall é mais “historiador”, apresenta as diferentes classes sociais, por exemplo, que circulavam por esses navios. Na pintura, ele é poeta, pinta seu mundo que foi vítima de uma violência sem-limite. Esses passageiros estão mergulhados em um silêncio solene: eles são, como no *Pogrom*, os corpos que representam uma cultura aniquilada. Mas, justamente para se entender a virada mnemônico-ética que se dá na contemporaneidade é importante enfatizar que Segall é um artista da representação; já Leila Danziger é uma artista da performance. Seus atos mnemônicos são *mise en scène* (anarquivos) de fragmentos, de cacos, de colagens, como já percebia Benjamin com relação ao dada.

Leila Danziger constrói, monta suas curadorias mnemônicas a partir do fundo poço do olvido, inscrevendo e traduzindo de muitas maneiras o seu nome toponímico e a história de seu deslocamento. Toda família com uma história recente de imigração/exílio leva consigo esse estado de estupefação derivado do corte, da ruptura, da destruição do “lar”. Não por acaso um dos suportes prediletos de Leila são as impressões: ela carimba, risca, duplica, copia, desmonta livros, recorta documentos – monta, fazendo de sua obra uma continuação de

seu corpo, de suas memórias, por mais criadas que elas sejam. Se nossa psique é um acúmulo de impressões que se sobrepõem, ocultam, afundam no esquecimento para novamente surgirem vigorosas, assim também esses trabalhos são impressões que ajudam a colher e cercar as marcas do tempo.

Sempre me identifiquei com os trabalhos de Leila e nossas histórias em paralelo decerto explicam algo dessa afinidade eletiva. O navio Aurigny, zarpado de Hamburgo e que atracou em 24 de dezembro de 1935 no Rio de Janeiro trazendo a bordo o seu pai, Rolf Danziger, então com 14 anos, foi mais um dos muitos navios que aportaram nas Américas salvando milhares de judeus condenados aos fornos nazistas. Em 17 de agosto de 1939 – portanto, enquanto Segall pintava seu quadro sobre esses navios –, chegava à baía de Guanabara a minha mãe, Edith, com meus avós, Hilde e Martin Seligmann. O passaporte alemão de minha mãe, ainda o mesmo (ela nunca conseguiu pedir outro) expedido no bairro berlinense de Grönewald, onde morava, indica que ela nascera em Londres. Meus avós sabiam que em 1936 seria impossível para um casal de judeus ter filhos em território alemão. Mas, após o nascimento de minha mãe, eles trataram de retornar à Alemanha nazista. Meu avô não acreditava na longevidade daquele regime... Os dois carimbos com a águia alemã e as suásticas no passaporte de minha mãe, emitido em 14 de fevereiro de 1939, são prova inequívoca de seu engano.

Contemplando outra exposição recente de Danziger, Navio de Emigrantes (Caixa Cultural Brasília, de 30 de outubro a 23 de dezembro de 2018 e Caixa Cultural São Paulo, de 15 de janeiro a 10 de março de 2019), fica claro que ela revela a história da modernidade como história do *Unbehagen* (mal-estar, desabrigo) que se desdobra e se deixa narrar a partir de muitos navios: dos milhares de navios negreiros que por aqui aportaram trazendo milhões de africanos para morrerem pela violência de um genocídio via trabalho; da fragata francesa La Méduse, que afundou em 2 de julho de 1816 e cuja tripulação de 146 pessoas foi abandonada pelos oficiais, tendo sido inscrita na história graças à genialidade de Théodore Géricault em 1818. No quadro *A balsa da Medusa* vemos uma das mais impressionantes construções na história da arte que testemunha o terror dessa modernidade dilacerante com sua violência intrínseca. Poderíamos falar do Titanic, símbolo da arrogância colonialista britânica, mas prefiro lembrar-me do transatlântico alemão MS St. Louis. Esse navio saiu de Hamburgo com destino a Havana em maio de 1939. Seus 937 passageiros, quase todos judeus tentando escapar do nazismo, não foram aceitos nem em Cuba nem nos Estados Unidos. Sendo obrigado a retornar à Europa, o MS St. Louis aportou em Antuérpia em 17 de junho, sendo que 254 passageiros foram vítimas do Terceiro Reich, muitos tendo sido assassinados em campos de extermínio.

Mas a história, se não é transformada em experiência, teimosamente se repete. No início de junho de 2018, o primeiro-ministro do Interior italiano Matteo Salvini, líder do partido Liga, de extrema-direita, impediu que um navio de resgate, Aquarius, com 629 imigrantes a bordo, atracasse na Itália. O navio, que finalmente foi aceito pelo governo espanhol, é apenas uma das centenas de embarcações que transitam e erram pelo Mediterrâneo, que aos poucos se transforma em um gigantesco cemitério marinho em pleno século XXI e às portas da “civilizada” Europa.

A arte de Segall e de Leila Danziger tem a capacidade de detonar em nós ondas de memória que fazem interromper o fluxo do tempo. Leila, ao recolher restos de história, fragmentos de documentos, cópias de imagens, recortes rasurados, folhas apagadas, para remontá-los em suas curadorias da memória e do esquecimento, instaura uma nova ordem do tempo e do espaço. Ela *anarquiva* documentos e imagens para podermos manuseá-las. Sentimos que podemos nos apropriar do passado para construirmos casas mais aconchegantes e menos inóspitas.

Assim chegamos ao ponto em que também o emigrado Vilém Flusser sentiu a necessidade de, para sobreviver de modo integral, ou seja, passar da *sobre-vida* à vida, aprender a dialetizar a sua experiência de estrangeiridade. Habitamos na redundância, ele afirma, para poder receber ruídos e transformá-los em informação. “Minha habitação, essa rede de hábitos, serve para ser agarrada por aventureiros, e serve também como um trampolim para a aventura” (2007, p. 233). Este convite para os ruídos e para a aventura leva a um elogio do nomadismo, que nos transforma em caracóis que levam suas casas nas costas.

Livros que decerto habitaram bibliotecas de emigrados, após terem cruzado o Atlântico em navios de emigrantes, cartões-postais, fotografias do exílio e toda uma série de inscrições e impressões são organizados de tal modo por Danziger em *Ao Sul do Futuro* (como também em seu trabalho *Bildung*, 2014-2018) que se transformam em fonte de apreciação estética. Ao denominar de *Bildung* a sua grande obra-estante, ela se refere não só à “formação” dos judeus que se apropriaram de modo profundo dessa cultura (*Bildung*) de língua alemã, mas também ao fato de que esses livros se transformam em “imagens” (*Bilder*) e símbolos dessa conquista cultural. O livro-objeto de exposição conserva do livro-objeto de leitura o seu valor emocional, imagético – e social. Os judeus da Europa ocidental e central se apropriaram da grande poesia de língua alemã como um meio de se integrarem ao mundo não judeu. Eles se tornaram grandes especialistas nessa literatura, tendo gerado alguns dos melhores críticos dela, como Lukács e Benjamin, e escritores que nos levaram para além dessa tradição, como Kafka e Paul Celan. Ou seja, a judeidade centro-europeia, para sair do gueto e se integrar na cultura cristã, apostou na mistura de seu arquivo (em parte enterrado e esquecido nesse processo) com o da “grande literatura europeia”, sobretudo a alemã. Leila também recupera livros que foram parte da Associação Sholem Aleichem no Rio de Janeiro, como percebemos pelos carimbos em algumas dessas obras. Aleichem foi um escritor judeu ucraniano que retratou a destruição do mundo dos guetos da Europa oriental, ou seja, o naufrágio do arquivo-arca da cultura judaica oriental. Também ele era dotado de um refinado humor. Leila apresenta uma de suas obras traduzidas ao espanhol: *Tobias el lechero* (*Tevye, o leiteiro*, da série A.S.A., 2018). Sua poética toda pode ser pensada como uma série de atos de tradução – *Übersetzungen*, em alemão –, um trabalho de transposição e sobreposição de camadas e arquivos, de cultura e de línguas. Ela traduz entre línguas, tempos, culturas e mídias, traduzindo-se ao mesmo tempo, como que se estendendo e inscrevendo seu corpo nas suas obras. Nessa ação, ela mistura livros da biblioteca de seu pai, manuscritos de quando ele aprendia o português e livros didáticos de história do Brasil, também dos arquivos de sua família (*História do Brasil para crianças*, 2018).

O tempo dos calendários é tanto o tempo organizado da sociedade capitalista, como também guarda em si as datas de comemoração, que são datas de encontro com o passado. Ao colecionar agendas e calendários (*Ano novo*, 2015-2018), Leila não só tenta apanhar o tempo, senhor de tudo, como também se apoderar dele. Também o tempo se transforma em espaço lúdico. Nada mais inútil do que uma agenda ou um calendário do ano passado: nas mãos dessa artista eles se transformam em peças de um jogo de montar.

E falando em tempo, é evidente que nossa artista trabalha antenada não só com o passado, mas com nosso presente (onde todo passado reside) e com o futuro que nos espera neste momento político tão fatídico. Seu mencionado *História do Brasil para crianças* pode ser visto como uma leitura irônica do plano de se reinstituir nesse país a doutrinação pátria-patriarcal sob a égide da escola sem partido. Seu vídeo *31 de dezembro* (2018), no qual voam folhas de agenda e páginas de calendário, pode tanto remeter ao fato concreto da circularidade de nossos calendários, como à ideia mística de que no dia da redenção teremos um acesso a toda a memória do mundo. Mas de modo mais rudemente concreto agora vejo também nessa obra o contrário dessa promessa redencionista: o fim do ano como o final dos tempos...

Mas não sejamos tão pessimistas. Do poema de Drummond *Consolo na praia*, Leila cita os versos carimbando-os em agendas: “Estás nu na areia, no vento”. São as palavras mais desoladas do poema que afirma também, em um consolo ambíguo, que “A injustiça não se resolve”. “Mas”, conforta ainda o poeta, “a vida não se perdeu”! E Leila se agarra também aos versos de Celan que inspiram o nome de sua exposição:

IN DEN FLÜSSEN

In den Flüssen nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

NOS RIOS

Nos rios ao norte do futuro
lanço a rede que tu, hesitante,
lastreias com sombras
escritas por pedras.

Leila põe de cabeça para baixo a lógica melancólica de Celan e lança suas redes ao sul do futuro. Se o *lutilúdio* (Haroldo de Campos cravou esse termo inspirado em Benjamin) de Celan tende mais ao luto melancólico, o de Leila definitivamente nos parece tender mais ao lúdico, ainda que sua brincadeira seja muito séria. Sua exposição se abre com uma reprodução da obra de Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, de 1823-1824, que retrata uma cena da paisagem ártica com picos agudos de gelo sobre a carcaça de um navio naufragado. Nada mais sinistro. Mas as obras de Leila, ao invés de se renderem ao tom lúgubre do romântico alemão, ascendem via jogo de montagens e anarquismo da catástrofe à tonalidade irônica de uma autêntica arte crítica da memória. Citar, traduzir e calcar são meios de se apoderar da catástrofe e de se empoderar. Leila traduz o mar de gelo em carimbo que ela passa a estampar em seu trabalho segundo sua vontade. Ou seja, a imagem do trauma se converte em imagem de sua trama artística. Ela serializa, como Andy Warhol em sua série *Desastre na América*, para permi-

tir uma apropriação da dor. Assim, o magma do tempo se metamorfoseia em matéria plástica que ela manipula de modo a criar a sua casa para enfrentar o desabrigo. Trata-se de uma casa perfurada, por onde corre o vento anunciando mais catástrofes, mas também a redenção.

E aqui podemos concluir conjecturando acerca da visada judaica dessa poética. A origem, na visão de Isaac Luria, o cabalista místico do século XVI, é ela mesma uma falta, uma ruptura, e a história, uma história de catástrofes, tal qual como para o anjo da conhecida tese de Walter Benjamin. A redenção, ou *Tikkun*, para Luria, significaria o reencontro dos cacos partidos e disseminados no tempo-história. Ela é um salto fora da história. Daí, não devermos interpretar a máxima de Karl Kraus, citada por Benjamin, “a origem é o alvo”, como uma nostalgia da gênese. A origem, nessa visão messiânica, não é idêntica ao início, mas está disseminada em muitos “agoras”. Buscar a origem (em alemão *Ursprung*, literalmente: proto-salto) significa *saltar* e fazer pontes entre estes fragmentos de redenção. A imagem do tempo é pétrea, não movimento linear, cronológico. É instantâneo fotográfico que destrói a corrente do tempo. Essa busca é parte da “impaciente paciência” que caracteriza a espera messiânica. Ela não é anestésica e pacífica: ela é carregada de ética e ação, como nas montagens e curadorias de cacos do passado que admiramos nas obras de Leila Danziger.

Se, como vimos no início deste texto, Paul Valéry não gostava de museus por lhe parecerem uma “estranha desordem organizada”, podemos dizer que a estética do anarquivamento apenas radicalizou esse elemento de desordem, na medida em que sistematicamente abala o arquivo-museu tradicional. Danziger, em harmonia com muitos artistas na contemporaneidade, tem feito suas obras – verdadeiras heterotopias – com colagens de *documentos*, conceito que, como vimos, foi lançado tanto pelo etnólogo Marcel Mauss como por escritores como Bataille. Sua obra revela de modo claro o que chamei de *virada testemunhal da cultura*, que não pode ser reduzida a uma “virada subjetiva”, o que é um enorme equívoco e mostra uma não compreensão do testemunho em seu momento de costura do sujeito com outros sujeitos e com o mundo – fazendo o trabalho de sutura dos traumas. Com o elemento testemunhal em destaque nessas obras, não se trata, portanto, de uma virada meramente subjetiva, mas, antes, de uma *virada ética*, de um encontro do estético com o campo ético, relação esta que, desde o romantismo, havia sido posta em questão com base em um esteticismo e no culto da arte pela arte. Mas dessa doutrina devemos guardar a preciosa ideia de que a arte é e deve ser um *campo de liberdade*. E quem disse que a liberdade é incompatível com a ética? Afirmar essa compatibilidade é um dos feitos, e não dos menores, que surpreendemos na obra de Leila Danziger.

Referências

ADORNO, Theodor. Museu Valéry Proust. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p. 173-185.

BATAILLE, Georges. *Documents*: Georges Bataille. Tradução de J. C. Penna e M. J. Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização e apresentação de Márcio Seligmann-Silva. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. rev. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Gesammelte Schriften*. v. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- CRIMP, Douglas. On the museum's ruins. *October*, Cambridge, vol. 13, p. 41-57, summer 1980.
- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*. Bensheim: Bollmann, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2009.
- GADAMER, Hans Georg. *Quem sou eu, quem és tu?: comentários sobre o ciclo de poema Hausto-Cristal de Paul Celan*. Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.
- HARTOG, François. *Crer em história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HOLLIER, Denis. O valor de uso do impossível. In: BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Tradução de J. C. Penna e M. J. Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018. p. 3-35.
- KAFKA, Franz. *Sonhos*. Tradução de Ricardo Ferreira. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structural*. Paris: Plon, 1958.
- MAUSS, Marcel. *Technique, technologie et civilisation*. Editado e prefaciado por Nathan Schlanger. Paris: PUF, 2012.
- PAPE, Elise. Postcolonial debates in Germany: an overview. *African Sociological Review: Revue Africaine de Sociologie*, vol. 21, n. 2, p. 2-14, 2017.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. v. 2: À sombra das moças em flor. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Ediouro, 1994.
- QUINCY, Quatremère de (1796). *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*. Édouard Pommier (ed.). Paris: Macula, 1989.
- ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: _____. *Entre dois mundos*. Seleção e notas por A. Rosenfeld, Jacó Guinsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Physiognomia, paisagem ideal e ficção autobiográfica: a viagem à Itália de Goethe. In: _____. *O local da diferença*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 268-291.
- _____. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. *Revista Maracanan*, vol. 12, n. 14, p. 58-74, jan./jun. 2016.
- _____. Sobre o anarquivamento: um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiesis*, n. 24, ano 15, p. 35-58, dez. 2014.
- VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: _____. *Œuvres*. v. II. Paris: Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 1.290-1.293.

_____. Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé.... In: _____. *Œuvres*. v. I. Paris: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 644-660; 706-710.

WARBURG, Aby. Botticellis Geburt der Venus und Frühling (1893); Dürer und die italienische Antike (1905); Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912-1922). In: _____. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010. p. 39-123; 176-183; 373-400.

WERNER, Uta. Das Grab im Text: Paul Celans Lyrik im Imaginationsraum der Geologie. In: BERG, Nicolas; JOCHIMSEN, Jess; STIEGLER, Bernd (Herausgeber). *Shoah*: Formen der Erinnerung.

München: Fink, 1996. WINCKELMANN, Johann Joachim. Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: Winckelmann, Anton Raphael Mengs e Wilhelm Heinse. *Frühklassizismus*. Helmut Pfotenbauer et al. (org.). Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1995.

_____. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Recebido em 31/12/2018

Aprovado em 19/2/2019