

O Atlas e as Passagens: a rarefação do eu diante do arquivo

Kelvin dos Santos Falcão Klein

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC/CNPQ)

ABSTRACT

This essay attempts to trace, in the work of Aby Warburg and Walter Benjamin, the emergence of a new paradigm regarding critical thinking and historiography. The hypothesis is that, since the advent of the Warburg's *Mnemosyne Atlas*, and Walter Benjamin's *Passagen-Werk*, rises an axis of critical-artistic force, covering the entire twentieth century and surviving as primordial event to the contemporary scene. The main feature of this paradigm lies in its particular blend of individual choice and documentary work, which ends in a context of works endowed with multiple affiliations, ethical, political and aesthetic.

Keywords: archive; historiography; subjectivity; paradigm; inventory

Este ensaio procura rastrear, nos trabalhos de Aby Warburg e Walter Benjamin, a emergência de um paradigma renovado no que diz respeito ao pensamento crítico e à atividade historiográfica. A hipótese é a de que, a partir do surgimento do *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, e do *Passagen-Werk*, de Walter Benjamin, desenvolve-se uma linha de força crítico-artística que, percorrendo todo o século XX, sobrevive como evento primordial para a cena contemporânea. A feição principal desse paradigma está em sua particular mescla entre escolha individual e articulação documental, o que desemboca em um contexto de obras dotadas de múltiplos pertencimentos, éticos, políticos e estéticos.

Palavras chave: arquivo; historiografia; subjetividade; paradigma; inventário

Na primeira parte de *Signatura rerum*, intitulada “O que é um paradigma”, Giorgio Agamben forma a base de sua investida em direção a um cenário de múltiplos conceitos: arqueologia, epistemologia, saber e ciência, movimento e singularidade, analogia e descontinuidade. A partir de Enzo Melandri, Agamben afirma que “a analogia se opõe ao princípio dicotômico que domina a lógica ocidental” (Agamben, 2010, p. 25). A analogia, portanto, trata das possibilidades de se conceber o pensamento e a reflexão crítica a partir de um paradigma descontínuo, feito de camadas em constante permutação – o que escaparia, por exemplo, do determinismo dicotômico do estruturalismo. A partir disso, Agamben marca as seguintes posições: “não há, no paradigma, uma origem ou uma *arché*: todo fenômeno é origem, toda imagem é arcaica” e “a historicidade do paradigma não está nem na diacronia nem na sincronia, e sim no cruzamento delas” (*ivi*, p. 41). O movimento do paradigma depende sempre de um agente, ou ainda, da escolha e do posicionamento de um agente diante de um arquivo, que deverá operar cortes e manejar a potencialidades dos sentidos que daí emergem. Será o agente o responsável por lidar com as *assinaturas*.

As assinaturas são o tema da segunda parte de *Signatura rerum*, “Teoria das assinaturas”. O ponto de partida é Paracelso e seu tratado *De natura rerum*, que logo Agamben expande em direção a Jakob Böhme e Santo Agostinho, chegando, finalmente, em Aby Warburg, Walter Benjamin e Michel Foucault. “A assinatura”, escreve Agamben, “é o lugar no qual o gesto de ler e o gesto de escrever invertem sua relação e entram em uma zona de indecidibilidade” (*ivi*, p. 74). Mais uma vez, Agamben coloca a ênfase sobre o caráter ativo do gesto de “significar”, isso porque um signo é mudo e vazio até o momento em que é assinado e assinalado por alguém – e os exemplos trazidos por Agamben são o *Atlas* de Aby Warburg e o *Livro das Passagens* de Walter Benjamin. Nesses dois casos, a “zona de indecidibilidade” nascida do cruzamento entre escritura e leitura é bastante evidente: o trabalho criativo de Warburg e Benjamin consiste na extração de uma série imensa de fragmentos do passado e o imediato reposicionamento desses resíduos em um cenário provisório, aberto aos fluxos do presente. A assinatura, longe de ser a marca de uma posse ou de uma individualidade, é o gesto que permite a sobreposição de temporalidades dentro de um trabalho crítico, guardando em si, portanto, uma postura historiográfica revolucionária.

Esse é o horizonte de uma luta em torno do espaço da subjetividade e da individualidade no trabalho crítico – a validade ou não de se dizer “eu” diante de um passado múltiplo. O paradigma da indecidibilidade entre escritura e leitura, proposto por Agamben, postula uma coexistência e um compartilhamento de vozes dentro da tradição, questionando fortemente pressupostos biografistas que ainda circulam pelas ciências humanas. Na década de 1920, Aby Warburg escreveu um texto introdutório ao *Atlas Mnemosyne*, e esse prólogo está carregado desse sentimento de atravessamento de personalidades:

A obrigação de confrontar-se com o mundo das formas constituídas por valores expressivos já cunhados – provenientes ou não do passado – assinala a crise decisiva para cada artista que intenta afirmar sua própria personalidade. A ideia de que precisamente esse processo tenha significado extraordinário, até então ignorado, para a formação dos estilos do Renascimento europeu nos levou à hipótese que denominamos *Mnemosyne*. Antes de mais nada, *Mnemosyne* deseja, com sua base de material visual, ser um inventário de pré-cunhagens

documentáveis que propuseram a cada artista o problema da rejeição ou então da assimilação dessa massa compressora de impressões (Warburg, 2009, p. 128).

Há uma “crise decisiva” diante de cada gesto artístico (e, por analogia, cada gesto crítico), que deve dar conta, deve confrontar-se, com formas provenientes dos mais variados tempos. Essa crise não termina com a obra pronta, é exatamente o oposto que ocorre: a crise é intensificada à medida que a obra circula, sendo problematizada por uma série de resgates, atualizações e leituras (que serão transfiguradas em escrituras e vice-versa). Warburg incorpora essa perspectiva de tensão e ambivalência ao seu próprio trabalho – que, longe de ser um todo coeso e finalizado, é qualificado de “hipótese”, ou seja, *work in progress*, laboratório e experimentação. Um novo paradigma surge no momento em que Warburg decide concentrar sua atenção nesse momento de confronto, na emergência do conflito. O processo de decisão do artista diante dos “valores expressivos já cunhados” tem, para Warburg, um “significado extraordinário”, que vinha sendo ignorado por boa parte dos estudiosos de seu tempo (havia uma parte sensível a essas questões, como Nietzsche, Darwin, Burckhardt ou Tylor, lidos extensamente por Warburg). O projeto de Warburg está focado no momento de ocorrência da luta, que se estende no tempo e que é apreendida por ele na superfície do *Atlas*. Para Warburg, segundo Georges Didi-Huberman, o que faz sentido na cultura é “o sintoma, o impensado, o aspecto anacrônico dessa cultura” (Didi-Huberman, 2002, p. 62), ou seja, os elementos de difícil absorção, que demandam constante reflexão, que obrigam um “eterno retorno” sobre eles. A “massa compressora de impressões” de que fala Warburg é composta desses elementos, que condensam em si uma vasta confluência de poéticas e de soluções formais e estéticas, compartilhadas dentro de um fluxo contínuo que mescla sincronia e diacronia – o arquivo.

Trata-se, portanto, de uma atenção inédita ao cenário ambivalente do uso das assinaturas, que partem necessariamente de um sujeito que assina, mas que vão, ao mesmo tempo, em direção a uma construção múltipla, a um compartilhamento de poéticas e de temporalidades. Os vestígios do passado – matéria-prima principal do arquivo – não podem ser reduzidos somente à existência de objetos materiais, ainda que estes sejam veículos legítimos. Tais vestígios impregnam igualmente as mentalidades, os gestos, as subjetividades, as formas, os estilos e os comportamentos, e todas essas variáveis estão presentes, em gradações complexas, no objeto material (seja ele da esfera artística, da esfera do uso comum ou da esfera do uso religioso). “Para Warburg”, continua Didi-Huberman, “a forma sobrevivente não ultrapassa triunfantemente a morte de suas competidoras”; pelo contrário, ela, “de forma fantasmática e sintomática”, “sobrevive em sua própria morte: desaparecendo de um ponto da história, reaparecendo muito tempo depois, em um momento em que não é mais esperada” (*ivi*, p. 68). Não há vencidos ou vencedores no contexto do *Atlas* de Warburg, e isso ocorre porque há uma distância epistemológica com relação ao paradigma evolucionista ou teleológico. Não se trata, portanto, de um mecanismo de sucessão; pelo contrário, o que está em operação é um procedimento de sobreposição de multiplicidades, aquilo que Philippe-Alain Michaud chamou de “uma complexa rede de anacronismos e analogias organizada por uma justaposição visual”, que Warburg modificava “incessantemente” (Michaud, 2007, p. 242).

O *Atlas* de Warburg é uma sorte de “sismografia de tempos móveis” (Didi-Huberman, 2002, p. 117-125), o registro provisório de uma apreensão visual e histórica situada em uma época precisa (e consciente dessa localização, incorporando-a na própria dinâmica do trabalho). Giorgio Agamben descreve o *Atlas* como “um conjunto de painéis sobre os quais se encontra distribuída uma série heterogênea de imagens (reproduções de obras de arte ou de manuscritos, fotografias recortadas de jornais ou realizadas por ele mesmo, etc)” (Agamben, 2010, p. 36). O trabalho crítico de Warburg toma, já de início, como pressuposto, a heterogeneidade inerente às sobrevivências do arquivo. Não há qualquer pretensão de originalidade em qualquer dos fragmentos compostos no *Atlas*, o que desviaria o esforço hermenêutico em direção a uma crítica genética ou à formação de um repertório hierarquizado de repetições – avatares de um projeto essencialista e, conseqüentemente, redutor. Por outro lado, como aponta Agamben, nenhuma das imagens “é simplesmente uma cópia ou uma repetição”, pois se “é impossível distinguir entre criação e *performance*, entre original e execução, assim as *Pathosformeln* de Warburg são híbridos de arquétipo e fenômeno, de primariedade e repetição. Cada fotografia é o original, cada imagem constitui a *arché*; é, nesse sentido, ‘arcaica’” (ivi, p. 38). O ponto de apoio do pensamento é a imagem híbrida, que traz consigo a marca do passado do qual emergiu e também do presente que a retoma. A emergência do trabalho crítico-artístico, portanto, espelha essa ambivalência – pois será sempre resultado do choque entre uma unidade (a decisão circunstanciada do crítico-artista) e uma multiplicidade (os fluxos históricos presentes no objeto resgatado).

O mesmo padrão está por trás da confecção de *Passagens*, de Walter Benjamin. O livro de Benjamin foi fruto de um intenso esforço de coleta e distribuição, contemporâneo ao de Warburg, que, exatamente como o *Atlas*, permaneceu inacabado. Ainda que Benjamin tenha continuado a produzir durante dez anos após a morte de Warburg, seus projetos foram concomitantes ao longo de toda década de 1920, e há uma série de pontos de confluência seja nos trabalhos, seja nos posicionamentos intelectuais de ambos¹. Para José Francisco Yvars, Warburg e Benjamin compartilham “a insegurança do extraterritorial, do deslocado, incapaz de assumir qualquer das identidades gratificantes oferecidas por sua condição privilegiada” (Yvars, 2010, p. 14). “Tanto Warburg como Benjamin”, continua Yvars, “abriram as portas da percepção moderna ao caótico universo da representação antiga, à dúplici vida das formas na cosmografia visual renascentista ou barroca, ao polimorfismo e à ambigüidade figurativa”, descobrindo, por fim, “o homem moderno perplexo diante da magnitude da barbárie paradoxalmente civilizatória” (ivi, p. 63). Há uma dupla incidência temporal no comentário de Yvars: ao mesmo tempo que evidencia certa vanguarda de pensamento (presente na expressão “abrir as portas”), fica igualmente evidente o caráter impuro desse saber, seu

¹“Even a brief comparison of the two reveals important parallels, ranging from their private libraries and their ambivalence over their Jewish background, to features common to their final incomplete works, Benjamin’s *Passagen Werk* and the *Mnemosyne Atlas* of Warburg. Although the relationship between the thought of the two has been explored before, this has largely been with a view to illuminating the thought of Benjamin. In contrast, the aim of this study is to attempt a more comprehensive comparison of their thought. In many cases one cannot speak of a direct influence of the one on the other: but one can, following Benjamin’s own notion, lay out their ideas alongside each other in the form of a constellation, whose elements inform and reflect off each other” (RAMPLEY, 2000, p. 12).

distanciamento de toda ideia de posse ou ineditismo. O deslocamento e a extraterritorialidade são os signos da passagem para o campo das ambivalências, “polimorfismos” e “ambiguidades”, o campo, finalmente, do atravessamento trágico entre cultura e barbárie, civilização e decadência.

“Em Benjamin”, escreve Agamben (ainda em *Signatura rerum*), “sobretudo no momento a partir do qual começa seu trabalho sobre as passagens parisienses, o âmbito próprio das assinaturas é a história”, assinaturas que “aparecem sob os nomes de 'indícios' ('secretos', 'históricos' ou 'temporais') ou de 'imagens' (*Bilder*), com frequência qualificadas de 'dialéticas’” (Agamben, 2010, p. 96). De forma subterrânea, operando por analogias que vão aos poucos criando vínculos e correlações, Agamben restabelece a conexão profunda que liga Warburg e Benjamin dentro de um gesto compartilhado: aquele que marca o exercício de um historiografia criativa, alheia ao subjetivismo e ao essencialismo, porque é decorrência de uma montagem que faz de seus fragmentos a feição principal de sua emergência.

Agamben cita um fragmento de *Passagens* (que ecoa, por sua vez, na quinta tese sobre o conceito de história) no qual Benjamin fala da montagem de temporalidades nos seguintes termos: “não é o passado lançando sua luz sobre o presente ou o presente sua luz sobre o passado, e sim a imagem como aquilo no qual o que foi se une, como em um relâmpago, com o agora de uma constelação [...] a imagem é a dialética em suspensão”, e Agamben reforça que essa reflexão se dá no contexto de uma “teoria das assinaturas históricas”, uma investigação de Benjamin que “segue o exemplo dos surrealistas e das vanguardas” e “privilegia aqueles objetos que, [...] uma vez que podem aparecer como secundários e inclusive descartáveis (Benjamin fala dos 'farrapos' da história), exibem com mais força uma sorte de assinatura ou de índice que os remete ao presente” (*ivi*, p. 97). As passagens parisienses, por conta do acúmulo *kitsch* de atrações, suvenires, materiais divergentes, pessoas em trânsito e negócios variados (cuja obsolescência era já bastante acentuada nas décadas de 1920 e 1930), são os protótipos ideais para Benjamin ancorar seu projeto.

No caso de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman aponta a importância dos escritos do antropólogo Edward B. Tylor, autor de *Primitive Culture* (1871), para a consolidação do pensamento que rege a montagem do *Atlas Mnemosyne*. Foi especialmente do trabalho de Tylor, argumenta Didi-Huberman, que Warburg extraiu suas ideias sobre as “sobrevivências” (das imagens, dos gestos, dos comportamentos e das mentalidades do passado no presente). “A noção de Tylor de sobrevivência, no entanto”, ressalta Didi-Huberman, “seria claramente construída de forma independente das doutrinas de Spencer ou Darwin”, pois, ao contrário da “sobrevivência do mais apto”, “Tylor abordou a sobrevivência pelo ângulo oposto, o ângulo do mais 'inapto ou inapropriado' portador de um passado remoto” (Didi-Huberman, 2002, p. 67). Esses fragmentos “inaptos” são os portadores de uma desorientação temporal, e a razão pela qual são aparentemente “esquecidos” (na leitura que Didi-Huberman faz da leitura que Warburg fez de Tylor) é porque indicam com força os aspectos recalcados da história da humanidade (a “magnitude da barbárie paradoxalmente civilizatória” de que fala Yvars). As sobrevivências de Warburg – que ele rastreia nos objetos históricos negligenciados, assim como o faz Benjamin – servem para “tornar o tempo histórico mais complexo, reconhecendo temporalidades específicas e não-naturais no mundo cultural” (*ivi*, p. 68).

O objeto histórico – que pode ser, entre muitas outras possibilidades, tanto uma pintura quanto um texto literário ou filosófico, um cartaz publicitário ou um frasco de perfume – jamais é neutro, pois carrega em si as marcas de sua passagem pelo tempo e as marcas das intervenções que o resgataram. A marca é um índice ou uma assinatura, que constitui o objeto “como imagem e determina e condiciona temporalmente sua legibilidade”, escreve Agamben, ressaltando que o historiador “não elege de modo [...] arbitrário seus documentos da massa indeterminada e inerte do arquivo: ele segue o fio sutil e inaparente das assinaturas [...] E da capacidade de ler as assinaturas, por natureza efêmeras, é que depende, segundo Benjamin, o alcance do investigador” (Agamben, 2010, p. 98). Adiante em seu ensaio, Agamben acrescenta mais alguns pontos a essa definição da responsabilidade do investigador diante do arquivo e diante da história, marcando a necessidade de “buscar em todo evento a assinatura que o qualifica e especifica, e em toda assinatura, o evento e o signo que a suporta e condiciona” (ivi, p. 106). A assinatura é uma elipse que gira em torno de seus dois centros, o evento e o signo – os dois últimos sendo elipses cujos centros são os dois termos que ficaram de fora e assim sucessivamente.

É fundamental reter essa ideia, que Agamben resgata de Walter Benjamin, do “alcance do investigador”, e da direta relação desse alcance com a capacidade de ler as assinaturas dos objetos históricos (aqueles negligenciados, “inaptos”, como vimos, sintomas do recalcado). É a partir daí que Kurt Forster, em trabalho sobre o cruzamento de ritualidade e arte no pensamento de Warburg, tornará o laço que une o *Atlas Mnemosyne* e *Passagens* ainda mais estreito. O que está em jogo é uma perspectiva que, em seu tempo, se desviou de distinções convencionais e, a partir da articulação radical entre sincronia e diacronia, escolha individual e construção coletiva, tornou obsoletos “juízos de valor que sobrecarregavam a história da arte”, juízos “trocados por aquilo que Walter Benjamin, referindo-se expressamente às realizações de Warburg, chamou de ‘marco de um novo espírito investigativo’, a saber, ‘um sentir-se em casa em áreas limítrofes’” (Forster, 1996, p. 23)².

Essas palavras foram escritas por Benjamin depois da morte de Aby Warburg, ocorrida em 1929. Forster cita um texto de Benjamin escrito em 1932, uma resenha do primeiro volume de *Kunstwissenschaftliche Forschungen* (*Ensaio de investigação em estudo da arte*). Benjamin escreveu duas versões dessa resenha, e somente a segunda cita o nome de Warburg (mais especificamente, o nome “Biblioteca Warburg”). Na tradução ao inglês, o volume correspondente ao período (*Selected writings, volume 2, 1927-1934*) inclui apenas a primeira versão, que não cita Warburg. As expressões-chave mencionadas por Forster, contudo, já estão presentes nessa primeira versão, ainda que com leves mudanças, pois o tradutor do texto de Forster traduziu também as citações de Benjamin (o segundo volume dos *Selected writings* ainda não havia sido publicado quando da saída do texto de Forster): “Here it becomes evident that *the hallmark of the new type of researcher is not the eye for the ‘all-encompassing whole’ or the eye for the ‘comprehensive context’ (which mediocrity has claimed for itself), but rather the capacity to be at home in marginal domains*” (Benjamin, 1999, p. 670). Com mais duas frases (“The men whose work is contained in this yearbook represent the most rigorous of this new type of researcher. They are the hope of their field of

²As expressões de Benjamin são traduzidas como “the hallmark of the new investigative spirit” e “feeling at home in borderline areas”.

study”) Benjamin encerra a primeira versão da resenha. Na segunda versão, Benjamin desdobra essa frase final, afirmando que esses pesquisadores estão reunidos também em torno dos trabalhos da Biblioteca Warburg: “Das ist es, was den Mitarbeitern des neuen Jahrbuches ihren Platz in der Bewegung sichert, die heute von den germanistischen Studien Burdachs [os estudos de germanística de Burdach] bis zu den religionshistorischen der Bibliothek Warburg [estudos de história da religião da Biblioteca Warburg] die Randgebiete der Geschichtswissenschaft mit frischem Leben erfüllt [enchem de vida nova os limites da ciência histórica]” (Benjamin, 1974, p. 374).

Benjamin e Warburg compartilham, portanto, também na perspectiva de Forster, um novo espírito investigativo, marcado por essa vivência limítrofe – a vivência da zona de indecidibilidade que fala Agamben em *Signatura rerum*, como visto acima. Esse novo espaço de vivência é aquele que engendra o *Atlas Mnemosyne* e o *Passagen-Werk*, projetos que atualizam de forma minuciosa as questões hermenêuticas envolvidas na transmissão e sobrevivências dos tempos e das imagens. O “novo espírito investigativo” de que fala Benjamin – tendo Warburg em mente – envolve uma participação obsessiva de um indivíduo fortemente atingido pelos fluxos de sua época e, de forma simultânea e em igual medida de importância, um abandono equivalente da individualidade em nome de uma construção coletiva. O trabalho crítico daí derivado inscreve-se necessariamente nas “regiões limítrofes”, nos “domínios marginais”, pois é corolário tanto do gesto de montagem de origem individual quanto da vastidão do arquivo posto em uso.

A importância da leitura produtiva das assinaturas também está presente na argumentação de Kurt Forster. Ao falar da biblioteca de Warburg (cujos volumes estavam sempre em movimento), Forster salienta a “variedade de modos e sistemas a partir dos quais ele [Warburg] os arranjava”, especialmente no que diz respeito ao “princípio das afinidades secretas, que fazia do agrupamento dos livros um correlativo objetivo de uma ordem conceitual” (Forster, 1996, p. 10). Assim como as imagens do *Atlas* – as reproduções que Agamben qualifica de “arcaicas”, “híbridos de arquétipo e fenômeno” (Agamben, 2010, p. 38) –, cada livro da biblioteca é tomado como um objeto histórico, como a emergência de um fenômeno pleno de possibilidades críticas, e “é por isso que o arranjo dos livros nunca poderia ser autorizado a ossificar [*to ossify*], uma vez que seus pensamentos [os de Warburg] ainda estavam em movimento” (Forster, 1996, p. 11). A biblioteca suplementa o *Atlas* nesse projeto de correspondência ambivalente entre o movimento do pensamento e o movimento dos objetos históricos que alimentam o pensamento. Forster também menciona as pesquisas de Warburg sobre as efígies de cera que eram encontradas ainda durante o auge da Renascença italiana – imagens votivas, de origem pagã, colocadas nas igrejas pelos fiéis. Esses objetos de cera, escreve Forster, “representam uma popular prática religiosa pagã intocada pela doutrina cristã e, ainda assim, domesticada pelo clero. Warburg estava sempre no rastro de sobrevivências pagãs desse tipo” (*ivi*, p. 18). Warburg persegue o valor sintomático dos objetos históricos, os resíduos de tempos e práticas antagônicas que sobrevivem neles, além de buscar extrair a carga de sobrevivência cultural que se pode encontrar, por exemplo, em um ex-voto de cera. Um procedimento que é aplicado também no *Atlas Mnemosyne*, formado por, entre outros elementos, “relevos antigos, manuscritos, afrescos monumentais, selos postais,

folhetos, figuras recortadas de revistas e desenhos de grandes mestres” (*ivi*, p. 19).

As “afinidades secretas” que Warburg encontra nos livros é a mesma que encontra nas imagens, reproduções de imagens, objetos e efígies de cera. O mesmo raciocínio também está por trás da coleta de citações que leva Benjamin ao projeto *Passagens* – cujo manuscrito original contém vastas porções de texto em francês. Segundo J. M. Coetzee, o projeto das passagens é feito de “fragmentos de texto colhidos no passado e dispostos no campo carregado do presente histórico”, que “conseguem comportar-se como os elementos que compõem uma imagem surrealista, interagindo espontaneamente com o resultado de produzir energia política” (Coetzee, 2011, p. 84). Coetzee acrescenta ainda, em uma espécie de breve inventário do conteúdo de *Passagens*, que o livro inacabado de Benjamin oferece “um tesouro de informações curiosas sobre a Paris do início do século XIX”, além de “citações instigantes, colhidas por um espírito perspicaz e idiossincrático que percorreu milhares de livros no decorrer de muitos anos (Tiedermann relaciona cerca de 850 títulos que são concretamente citados)”, “uma infinidade de observações sucintas, lustradas até adquirir um intenso fulgor aforístico”, e, por fim, “a oportunidade de vislumbrar as experiências de Benjamin com um novo modo de ver a si mesmo: como um colecionador de ‘palavras-chave num dicionário secreto’, compilador de uma ‘enciclopédia mágica’” (*ivi*, p. 85-86).

Percebe-se com clareza como Coetzee identifica a zona de indecidibilidade inaugurada pela obra das passagens de Benjamin – que, assim como o *Atlas* de Warburg, emerge de um “espírito idiossincrático” que vai em direção a uma “enciclopédia mágica”, depois de percorrer infindáveis camadas de tempo (“milhares de livros”) e alcançar, por fim, a condição de “coleccionador”, ou seja, um dos avatares possíveis daquele que “se sente em casa nas áreas limítrofes”. Bastante atento a essa rarefação da identidade que resulta do trabalho dentro e diante do arquivo, Pierre Missac já observava, em seu livro de 1987, que “os conhecimentos de Benjamin são quase sempre de segunda mão, apoiando-se em citações, que muitas vezes são citações de citações. As influências então sofrem um curto circuito, como acontece num caso policial em que a arma do crime talvez tenha sido emprestada” (Missac, 1998, p. 39). Missac frisa o aspecto estratégico desse contínuo movimento das citações, uma vez que se tratava de um delicado arranjo entre contingência e expressão que se dava no cotidiano de pesquisador de Walter Benjamin (um contexto bastante semelhante àquele que Kurt Forster identifica em Warburg, ao dizer que o movimento dos livros na biblioteca era diretamente proporcional ao movimento dos pensamentos do historiador).

Até mesmo Theodor Adorno, no texto em homenagem a Benjamin que publicou em 1950, identifica “a intenção de Benjamin” como aquela de “desistir de toda interpretação manifesta e deixar o sentido aflorar tão somente pelo choque da montagem do material”, completando: “Para coroar o seu anti-subjetivismo, a sua principal obra [*Passagens*] deveria consistir somente em citações” (Adorno, 1998, p. 235). A partir dos trabalhos seminais de Warburg e Benjamin, portanto, e esse parece ser um ponto em comum entre todos os comentadores citados até aqui, toda a concepção de transmissão de conhecimento entre épocas e de trabalho historiográfico e crítico decorrente daí sofre o “curto circuito” mencionado por Missac. Não é por acaso que Missac usa a imagem de uma arma emprestada, pois nesse novo cenário – nesse novo

paradigma, para dizê-lo com Agamben – todo projeto produtivo estará na zona limítrofe, na zona de indecidibilidade que abriga o “novo espírito investigativo” fundado no empréstimo, no contrabando, no atravessamento de práticas, métodos e temporalidades.

Há, portanto, uma linha de força que, partindo do *Atlas* de Warburg e do *Passagen-Werk* de Benjamin, atravessa o século XX alimentando uma série de trabalhos pautados por duas características fundamentais: 1) o duplo registro estilístico, ou seja, a oscilação entre documentação e criação artística e 2) a constante oscilação ambivalente entre gesto individual (a montagem posta em prática a partir das escolhas de um sujeito) e pertencimento anônimo (a feição arquivística e comum que persiste no resultado final). Benjamin Buchloh salienta tanto o caráter irradiador do *Atlas Mnemosyne* de Warburg quanto seu posicionamento dentro de um “espírito do tempo”, ou seja, o projeto de Warburg pensado a partir de suas sobrevivências no futuro e de sua percepção vanguardista no presente de sua emergência. Buchloh foca especialmente no *Atlas* do artista visual alemão Gerhard Richter, “um dos muitos projetos levados a cabo, do início até o meio da década de 1960, por artistas europeus”, projetos marcados por “procedimentos formais de acumulação de fotografias ou produzidas intencionalmente, ou simplesmente encontradas” (Buchloh, 1999, p. 117). Buchloh cita como exemplos de apropriação posterior a coleção de tipologias de Bernhard e Hilla Becher, a obra de Christian Boltanski e de Robert Rauschenberg. Como esforços contemporâneos ao de Warburg, Buchloh cita “Heartfield, Höch, Klucis, Lissitzky e Rodchenko” (*ivi*, p. 131) – uma lista que pode ser complementada por aquela feita por Kurt Forster, que inclui a Bauhaus, Hannes Meyer e Schwitter (“o princípio de arranjos em painéis lembra mais as técnicas das revistas ilustradas do entre-guerras do que a formatação dos livros de história da arte. [O *Atlas Mnemosyne*] teve paralelos incidentais nas publicações experimentais dos anos 1920, como dos Dadaístas e de Ozenfant” (Forster, 1996, p. 19)).

Georges Didi-Huberman pensou as sobrevivências do projeto de Warburg de forma dupla: com a curadoria de uma exposição sobre o *Atlas Mnemosyne* (que inclui obras de Boltanski, Gerhard Richter, August Sander, Naomi Tereza Salmon, entre muitos outros) e, de forma teórica, no ensaio que acompanha o catálogo da mostra (Didi-Huberman, 2010). Trata-se de uma tentativa de captar essa sensibilidade para o atravessamento e mescla de tempos, técnicas e recursos que, aflorando de maneira intensa nos trabalhos de Warburg e Benjamin, percorre o fazer artístico e crítico das décadas seguintes. É possível observar, em muitos casos, uma mescla do *Atlas* de Warburg, pensado como uma plataforma exclusivamente imagética, com o *Passagen-Werk* de Benjamin, pensado como uma plataforma exclusivamente feita de citações, de textos alheios – o que fica bastante evidente na vastíssima quantidade de exemplos que Remo Ceserani reúne em seu trabalho sobre os cruzamentos da fotografia com a literatura (Ceserani, 2011). É digno de nota o grande número de artistas alemães que fazem parte desses levantamentos dos “continuadores” de Warburg e Benjamin (não por acaso, também eles alemães). Além de Richter, o escritor W. G. Sebald é também frequentemente mencionado – assim como o escritor e cineasta Alexander Kluge (que é inclusive citado por Sebald em seu balanço-manifesto, focado justamente na arte documental do pós-guerra (Sebald, 2011, p. 59-64)), cujo trabalho, segundo Miriam Hansen, se organiza pelo “princípio do atrito”: “atrito entre imagem em movimento e escrita, entre imagens, voz e música, entre

diferentes tipos de material filmado, entre um senso épico de tempo e a temporalidade de números, cenários e miniaturas”, em suma, um “cruzamento sistemático dos gêneros ficcional e documental” (Hansen, 2007, p. 58).

Em suma, uma parte considerável da arte e do pensamento contemporâneos podem ser lidos a partir desse paradigma de rarefação do eu que emerge, na configuração que apresentei neste ensaio, a partir dos trabalhos de Walter Benjamin e Aby Warburg. Trata-se de uma condição que é, ao mesmo tempo, produtiva e paradoxal, o que só torna a leitura possível do presente uma tarefa ainda mais complexa. Diante de um contexto no qual a subjetividade está em constante permutação com o arquivístico e o documental, o trabalho crítico deve se pautar por uma montagem de intensidades, que se dá através de um arranjo provisório de forças. Tanto o crítico como o artista encontram a história de suas vidas nos signos comunitários do mundo exterior. A montagem que daí decorre, portanto, será sempre uma construção impura, feita de fragmentos heterogêneos – fragmentos de tempos, de histórias, atravessamento de intencionalidades e acasos, diacronias e sincronias.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. “Caracterização de Walter Benjamin” in *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. São Paulo, Ática, 1998. (p. 223-238). [Tradução do artigo de Flávio R. Kothe].
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona, Anagrama, 2010. [Tradução ao espanhol de Flavia Costa e Mercedes Ruvituso].
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* 3. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (eds). Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Selected writings, volume 2, 1927-1934*. Michael W. Jennings, Howard Eiland e Gary Smith (eds). Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1999.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive”. *October*, The MIT Press, vol. 88, 1999. (pp. 117-145).
- CESERANI, Remo. *L’occhio della Medusa: fotografia e letteratura*. Torino Bollati Boringhieri, 2011.
- COETZEE, J. M. “Walter Benjamin, Passagens” in *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011. (pp. 62-89). [Tradução de Sergio Flaksman].
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology”. *Oxford Art Journal*, n. 1, vol. 25, 2002. (pp. 59-70). [Tradução do francês ao inglês de Vivian Sky Rehberg]
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sismographie des temps mouvants” in *L’image survivante: histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002. (pp. 117-125).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010. [Tradução de Maria Dolores Aguilera].
- FORSTER, Kurt. “Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents”. *October*, The MIT Press, vol. 77, 1996. (pp. 5-24).
- HANSEN, Miriam. “Reinventando o nickelodeon: considerações sobre Kluge e o primeiro cinema” in ALMEIDA, Jane de (org). *Alexander Kluge: o quinto ato*.

- São Paulo, Cosac Naify, 2007. (pp. 43-66). [Tradução de George Sperber, Marília Perracini, Martha Lima e Paulo Oliveira].
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Nova York, Zone Books, 2007. [Tradução ao inglês de Sophie Hawkes].
- MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo, Iluminuras, 1998. [Tradução de Lilian Escorel].
- RAMPLEY, Matthew. *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000.
- SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011. [Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo].
- WARBURG, Aby. "Mnemosyne" in CAVALCANTI, Ana – Maria Luisa, TAVORA (org.). *Arte & Ensaios*. n. 19. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2009. (pp. 125-131). [tradução do italiano de Barbara Szaniecki].
- YVARIS, José Francisco. *Imágenes cifradas: la biblioteca magnética de Aby Warburg*. Barcelona, Elba, 2010.

Kelvin dos Santos Falcão Klein: Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutorando em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação do Prof. Dr. Raul Antelo e com bolsa do CNPq.
Contato: kelvin.klein@gmail.com

Recebido: 26/02/2012
Aprobado: 09/05/2013