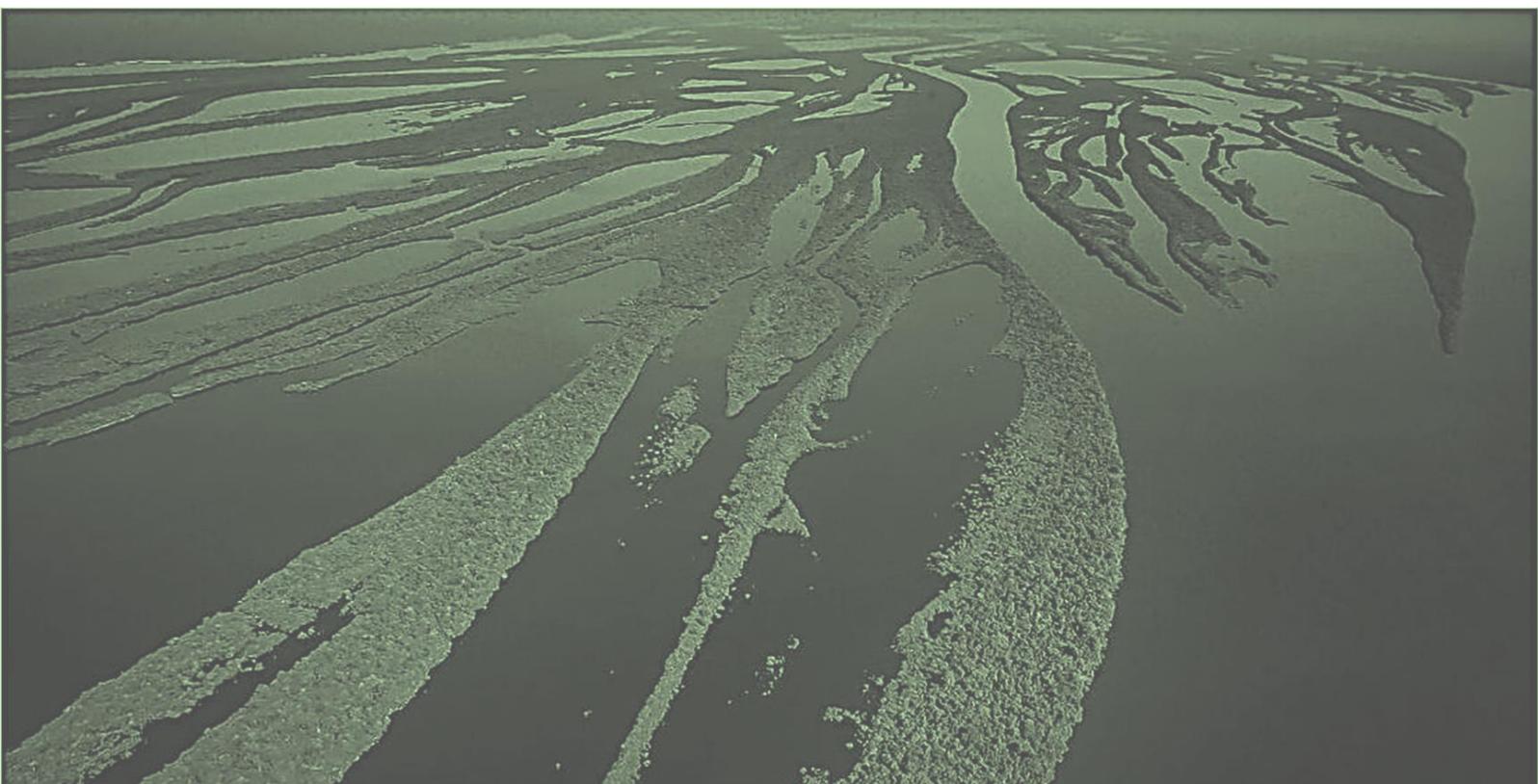


UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

HELENA MAGON PEDREIRA DE CERQUEIRA

Transpassando percursos com Benjamin



São Paulo
2024

HELENA MAGON PEDREIRA DE CERQUEIRA

Transpassando percursos com Benjamin

(versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Estética e História da Arte. Linha de Pesquisa: Metodologia e Epistemologia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha.

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C416t CERQUEIRA, Helena Magon Pedreira de
TRANSPASSANDO PERCURSOS COM BENJAMIN / Helena
Magon Pedreira de CERQUEIRA; orientadora Carmen
Sylvia Guimarães ARANHA - São Paulo, 2024.
222 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Percurso. 2. Walter Benjamin. 3. Criação
artística. 4. Experiência. 5. Memória. I. ARANHA,
Carmen Sylvia Guimarães, orient. II. Título.

CERQUEIRA, Helena Magon Pedreira de. **Transpassando percursos com Benjamin.** 2024. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Área de Concentração: Estética e História da Arte.
Orientadora: Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof./a Dr./a _____

Instituição: _____

Prof/a. Dr/a _____

Instituição: _____

Prof/a. Dr/a _____

Instituição: _____

Àqueles que anseiam por horizontes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família. Aos meus pais, Ana Arlete e Paulo Jorge (*in memoriam*), por terem me iniciado no exercício estético e do olhar sensível desde sempre; à minha preciosa irmã, Bia, por ser minha fiel e crítica primeira leitora. Ao Maurício, por tanto durante as montanhas-russas que me faltam palavras.

À Carmen Aranha, minha queridíssima orientadora, pela sua generosidade, leveza e acolhimento. E por ter depositado em mim sua “fé perceptiva” desde antes deste começo. E à Professora Jane, pelo acolhimento, mas, sobretudo pelo sustento quando tudo parecia ruir. Meu agradecimento também à Neusa e ao Paulo, da secretaria do PGEHA, sempre, sempre, sempre amáveis e disponíveis

Agradeço imensamente ao Mauri, Maurício Paroni de Castro, além de amicíssimo, fundamental, sempre, na minha formação e amadurecimento como artista.

Carla Albuquerque e Daniel Tápia, desde o primeiro semestre, foram (e são) meus anjos da guarda encarnados, hoje, grandes amigos. Agradeço à Juliana Di Grazia por ter me pegado pela mão em tantos momentos, pela generosidade nesta reta final, pelas gargalhadas e confidências. À Marcella Imparato, companheira excelente para se refazer a orientação. Verinha e Luiz, e Ju, pelas impagáveis resenhas com a *teacher* via WhatsApp.

Talvez não estivesse aqui se não tivesse tido a grande inspiração de Andrea May e Janaína Costa, pela coragem de abraçar a vida acadêmica depois de tantos anos distante. Ainda ganhei o coleguismo do já amigo Adriano Nunes que embarcou de volta nesse mergulho acadêmico também. Agradeço à Bebeth, pelo incentivo e pelo exemplo de coragem e determinação, também à D. Izaura, por tudo.

À Terezinha Salles Machado, Marcos Levy, Silvia Almeida e Lauro Sideratos, por me ajudarem a proporcionar o melhor de mim.

Deixo meu agradecimento - por tudo - à Verônica, Ademar, Adhemarzinho e Rodrigo, pelo cuidado, pela convivência, pela intimidade. Agradeço também à Rita e ao Antônio. Também ao Marcelo Minici, primeiramente pelas risadas e pela amizade, e por ser o melhor tradutor *ever*. Almo pela parceria afiada nas afinidades estéticas.

À Selma e Juraci Dórea, pela simpatia e prontidão imediata. Ao Professor Marcio Seligmann-Silva, pelo entusiasmo, pelas palavras elogiosas e pelas referências Aos Professores Cauê Alves e Edson Leite, pelas considerações no exame de qualificação; foram como faróis no início da pandemia. À Professora Catharina Pinheiro pela alegria e às colegas que comigo tanto trocam ao “caminharmos pela Terra”. Agradeço à sempre musa inspiradora Elisa Band, também por ter colocado toda a expertise da Tarcila Lucena no meu caminho. A todos os colegas do PGEHA, sempre prontos e nos proporcionando o verdadeiro sentido de coletividade Também à CAPES pelo imprescindível fomento.

À Déba Tacana e toda sua ancestralidade, pela abertura, pela confiança e pela disponibilidade.

E a tantos outros que diretamente ou indiretamente se fizeram presentes abrindo caminhos ao longo desta viagem.

RESUMO

CERQUEIRA, Helena Magon Pedreira de. **Transpassando percursos com Benjamin**. 2024. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

A presente pesquisa busca dar luz a modos do fazer artístico contemporâneos a partir da perspectiva da experiência que nos é revelada pelo fragmento Tiergarten (Infância berlinense: 1900, 1932-1938), no qual, através da memória, seu autor, Walter Benjamin (1892-1940), tenta refazer um percurso habitual de sua infância pelo parque de mesmo nome. O texto nos serve como uma porta de entrada para a compreensão daquele contexto, assim como do universo benjaminiano, possibilitando um passeio por conceitos e ideias fundamentais de seu repertório, bem como seus diagnósticos visionários acerca da modernidade - que ainda hoje se fazem presentes.

Partindo desse percurso multidimensional - tendo em vista ideias de deslocamento e paisagem, a fusão entre o fragmento, sua vivência e o lugar, no qual as camadas de historicidade, memória e imaginário se sobrepõem e são tecidas à experiência -, nos propomos a iluminar conceitos como imagem dialética, aura, assim como *flânerie*, rememoração, história, além da própria ideia de experiência em Benjamin. Compreender como essas tensões atuam no devir para a expressividade artística - do invisível para o visível.

Investigamos respectivos modos de se fazer no vasto campo da arte contemporânea, tendo tais fundamentos como operadores. Através das imagens de pensamento benjaminianas, e das possibilidades estéticas atreladas à deslocamentos e à apreensão do espaço, surgem diálogos cujas reverberações pretendemos revelar em linguagens, mirando obras e/ou processos, passeando por três artistas contemporâneos: o inglês Hamish Fulton (1946 -), os brasileiros Juraci Dórea (1944 -) e Gustavo von Ha (1977 -), e desaguando no processo de Déba Tacana (1988 -).

Palavras-chave: percurso; Walter Benjamin; memória; paisagem; experiência; visualidades; criação artística

ABSTRACT

CERQUEIRA, Helena Magon Pedreira de. **Traversing paths with Benjamin**. 2024. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

This research seeks to shed light on ways of contemporary artistic making from the perspective of the experience that is revealed when we read Tiergarten, a fragment (Berlin Child: 1900, 1932–1938), in which, through memory, Walter Benjamin (1892–1940) tries to retrace a usual route from his childhood through the park of the same name. The text works as a gateway to that context as well as the Benjaminian universe, enabling a tour of fundamental concepts and ideas from its repertoire, as well as his visionary diagnoses about modernity that are still present today.

Starting from this multidimensional path and considering ideas of displacement and landscape, of the fusion between the fragment, its experience, and the place, in which the layers of historicity, memory, and imagination overlap and are woven into the experience, we propose to illuminate concepts such as dialectical image and aura, as well as ideas of *flânerie*, reminiscence, and history, in addition to the very idea of experience in Benjamin. Understand how these tensions act to create artistic expressiveness—from the invisible to the visible.

We investigate respective ways of doing things in the vast field of contemporary art using these foundations as operators. Through Benjaminian images of thought and the aesthetic possibilities linked to displacements and the apprehension of space, dialogues emerge whose reverberations we intend to reveal in languages, looking at works and/or processes, covering three contemporary artists: the Englishman Hamish Fulton (1946-), the Brazilians Juraci Dórea (1944-), and Gustavo von Ha (1977-), and debouch to the process off Déba Tacana (1988 –).

Keywords: path; Walter Benjamin; memory; experience; visuality; artistic making

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Vista da Coluna da Vitória, Tiergarten. Crédito: Artūrs Kepītis	33
Figura 2. Walter Benjamin (1897 ou 1902), foto do <i>atelier</i> Selle & Kuntze, Potsdam, Berlim	49
Figura 3. Walter Benjamin (à esquerda) e seu irmão Georg e sua irmã Dora	50
Figura 4. Reunião editorial de <i>Crise e Crítica</i> , Le Lavandou: Emil Hesse-Burri, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Bernard von Brentano, Margot von Brentano, junho de 1931	51
Figura 5. Walter Benjamin em Ibiza (s/d)	51
Figura 6. Berlim, Natal de 1931	52
Figura 7. Benjamin com Asja Lacis, 1921	52
Figura 8. Walter Benjamin na Bibliothèque Nationale, Paris, 1937. Foto: Gisèle Freund	53
Figura 9. Benjamin e Brecht. Svendborg, Dinamarca, 1934	53
Figura 10. Identificação de Walter Benjamin no livro de óbitos do registro civil de Portbou, 1940	54
Figura 11. “O que é aura?”, manuscrito de Walter Benjamin	81
Figura 12. <i>Angelus Novus</i> (1920), Paul Klee. Foto: Helena Magon, 2019	82
Figura 13. Plano Geométrico do Parque Real Tiergarten em Berlim, planta do parque Tiergarten em Berlim; área entre o parque e o meandro esquerdo do Spree	104
Figura 14. <i>Print screen</i> . Mapa do Tiergarten por satélite / Google Maps	104
Figura 15. Mapa oficial do parque, Großer Tiergarten / 2018	105
Figura 16. Entrada do Jardim Zoológico de Berlim por volta de 1900	105
Figura 17. A Siegessäule em seu local original, defronte ao Reichstag, 1900	106
Figura 18. Zoo humano: nativos da África Oriental exibidos em Berlim, 1920. Foto: picture-alliance/akg-image	106
Figura 19. 1946/47: Ao fundo o Memorial de Guerra Soviético, o Reichstag e o Portão de Brandemburgo. Arquivos Federais	107
Figura 20. Filarmônica de Berlim	107
Figura 21. <i>Wrapped Reichstag</i> , Berlim (1971-95), Christo & Jeanne-Claude	108

Figura 22. Christopher Street Parade (Parada LGBTQ+ de Berlim), na principal via do Tiergarten, a Straße des 17. Juni	108
Figura 23. <i>Frame</i> do longa-metragem <i>Asas do Desejo</i> (Wim Wenders, 1987). O anjo Damiel (Bruno Ganz) sentado sobre os braços da Siegestsäule observando a cidade de Berlim	109
Figura 24. A Coluna da Vitória se destaca como ponto marcante no Tiergarten (2019). Crédito: Paul Zinken/dpa/Alamy Live News	109
Figura 25. Exercício de apreensão da paisagem. Ponto de vista das personagens principais de <i>Um filme falado</i> (Manoel de Oliveira, 2003) – Porto Velho (Vieux Port) de Marselha. Perspectiva a partir de imagem gerada pelo Google Street View. <i>Vellum Nave</i> , 2017	110
Figura 26 e 27. Exercício de apreensão da paisagem. A partir de imagem gerada pelo Google Street View, desenho da fachada do Castelo do Ovo (Nápoles). <i>Vellum Nave</i> (2017)	110
Figura 28. Exercício de apreensão da paisagem. Torre de Belém. <i>Frame</i> de <i>Um filme falado</i> (Manoel de Oliveira, 2003), ponto de vista do navio navegando pelo Tejo (Lisboa). <i>Vellum Nave</i> (2017)	112
Figura 29. Exercício de apreensão. Desenho do Templo de Dionísio (Atenas), a partir de imagem da web. <i>Vellum Nave</i> (2017)	112
Figura 30. Enigma. Imagem disponibilizada pelo Google Street View ao percorrermos – virtualmente - o entorno das Pirâmides de Gizé. <i>Vellum Nave</i> (2017)	113
Figura 31. Desenho de trabalho escolar sobre as Antigas Civilizações (1983), em <i>Vellum Nave</i> (2017)	113
Figura 32. <i>Print screen.</i> Mapa do Tiergarten e arredores /Google Maps, com marcação de pontos mencionados por Benjamin no texto Tiergarten	114
Figura 33. <i>Print screen.</i> Imagem gerada pelo Google Street View. Vista da <i>Luiseninsel</i> (“Ilha da Luise”), uma pequena ilha onde se encontra a estátua da Rainha Luísa ...	114
Figuras 34 e 35. Exercitando percursos. <i>Print screen.</i> Rotas sobre imagens de satélite Google Maps. Respectivamente, Ponte Bendler (Bendlerbrücke) e estatuas do rei Frederico Guilherme e da rainha Luísa	115
Figura 36. Exercício 1. Manipulação de imagens a partir de prints do material acessado via Internet referente a esta pesquisa	116
Figura 37. Exercício 2. Manipulação de imagens a partir de prints do material acessado via Internet referente a esta pesquisa	117
Figura 38. Menir da Meada, no Parque Natural da Serra de São Mamede, Portugal. Erguido entre 4810 e 5010 antes de Cristo, trata-se do menir mais antigo até agora datado em todo o mundo	119

Figura 39. Foto coletiva em Saint-Julien-le-Pauvre. A partir da esquerda: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribcmont-Dessaigues, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault	136
Figura 40. Sobrecapa da 1ª edição de <i>Rua de mão única</i> , 1928	136
Figura 41. Gil J. Wolman. "Publicité", <i>Les Lcvres Nués</i> , n. 7, 1955	137
Figura 42. <i>La Guide Psychogéographie de Paris: Discours sur les passions de l'amour: Pentés psychogéographiques de la derive et localisation d'unités d'ambiance</i> , 1957. Guy Debord. Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Barcelona, Espanha	138
Figura 43. <i>A Line Made by Walking</i> (1967), Richard Long. Tate Modern, Londres, Inglaterra	139
Figura 44. "180 people divided into 2 equal facing lines walking east walking West in silence at arm's length from midday to one o'clock at low tide on Penzance beach Cornwall England 20 october 2012" (180 pessoas divididas em duas filas iguais, caminhando para o leste, andando para o oeste, em silêncio, com os braços estendidos, desde o meio-dia até as 19h na maré baixa na praia de Penzance, Cornwall, Inglaterra, 20 de outubro de 2012), Hamish Fulton	144
Figuras 45 e 46. Hamish Futon, 2022	145
Figura 47. <i>Distance and time s/d</i> , Hamish Fulton	145
Figura 48. <i>Diary page March 2021</i> , Hamish Fulton	146
Figura 49. Estandarte do Jacuípe XXXI (1982); Série Terra II - 1º ato o Homem (1981); Estandarte do Jacuípe XXXVIII (1983); Série Terra II - 2º ato o Homem (1981). Juraci Dórea	154
Figura 50. Escultura da Tapera, Projeto Terra (1982), Juraci Dórea	155
Figura 51. Histórias do sertão - Exposição pública na Volta da Pedra, (1985), Juraci Dórea. Monte Santo, Bahia	155
Figura 52. <i>Diálogo com Yves Klein I</i> (2014), Juraci Dórea	156
Figura 53. <i>Diálogo com Yves Klein I</i> (2014), Juraci Dórea	157
Figuras 54 e 55. Concerto para raposas e violoncelo (2006), Juraci Dórea	156
Figura 56. <i>Frames</i> da série compartilhada por Gustavo von Ha em seu perfil no Instagram @von_ha. <i>Efeito Sanfona, Nunca Mais</i> , 2024	166
Figura 57. <i>Projeto T.L. / Leonilson</i> , 2011. Gustavo von Ha	167
Figura 58. <i>Projeto T.L. / Tarsila</i> , 2011. <i>Séria Ilustração para Pau Brasi T./L.</i> , 2011. Gustavo von Ha	167

Figura 59. “Invasão” da conta do Instagram do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP (2021), Gustavo von Ha	168
Figura 60. <i>Von Britney</i> (2021), Gustavo von Ha. NTF. Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC-USP	168
Figura 61. <i>VLONGO</i> (2017), Gustavo von Ha	169
Figura 62. <i>Arqueologia Proibida</i> , 2019-2020. Instalação. Gustavo von Ha. Sesc – Thermas, Presidente Prudente – São Paulo	170
Figura 63. Detalhe da instalação <i>Arqueologia Proibida</i> (2019-2020), Gustavo von Ha	170
Figura 64. Coleta do barro feita pela artista Déba Tacana	185
Figuras 65 e 66. <i>Levantar Truká</i> (2018), Déba Tacana. Instalação em cerâmica. Exposição coletiva <i>Lugar de Terra</i>	185
Figuras 67 e 68. <i>Mirar Truká</i> (2018), Déba Tacana. Instalação em cerâmica. Exposição coletiva <i>Ficções cerâmicas e políticas do barro</i> – Mostra Flutuante, Sesc Petrolina, Pernambuco	186
Figura 69. <i>Uru eu wau wau</i> (2021), Déba Tacana. Instalação	187
Figura 70. <i>Kayary em decanto</i> (2021), Déba Tacana	188
Figura 71. <i>O estudo do desenho de uma corredeira</i> (2022), Déba Tacana	188
Figura 72. <i>O estudo do desenho de uma corredeira</i> (2022), Déba Tacana	189
Figura 73. Capa do disco <i>Anthology of brazilian indians</i> (1969)	204
Figura 74. Imagem capa. <i>Print</i> de foto aérea da Bacia do Rio Madeira (Internet) manipulada pela pesquisadora	208

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
parte I.....	32
CAPÍTULO I – BENJAMIN E O TIERGARTEN	34
1.1 “Tiergarten”, o fragmento	34
1.2 Walter Bendix Schoenflies Benjamin (Berlim, 15 de julho de 1892 – Portbou, 27 de setembro de 1940).....	36
1.3 O contexto de <i>Infância berlinense: 1900</i>	43
CAPÍTULO II – TRANSITANDO POR BENJAMIN	55
2.1 Radiografando seu tempo – o <i>flâneur</i> e as imagens	57
2.2 Narração e experiência, abertura e montagem.....	62
2.3 Aura	68
2.4 Percepção e memória.....	70
entreato	84
CAPÍTULO III – TIERGARTEN, O PARQUE.....	86
3.1 Aprender a apreender – explorar o sensível como metodologia.....	86
3.2 Tiergarten, história	88
3.2 Tiergarten hoje.....	97
3.3. Experiências de apreensão	110
parte II.....	118
CAPÍTULO IV – PERSPECTIVAS PERCORRIDAS: IMAGENS E MOVIMENTOS	120
4.1 Do Dadá à <i>Land Art</i>	122
4.1.1 Dadá e Surrealismo.....	122
4.1.2 Internacional Letrista, Situacionismo.....	128
4.1.3 Campo expandido, Land Art.....	132
4.2 Hamish Fulton.....	140
4.3 Juraci Dórea (1944, Feira de Santana, BA).....	147
4.4 Gustavo von Ha	159

CAPÍTULO V – O DESAGUAR: DÉBA TACANA	171
5.1 Trânsitos	180
5.2 Encontros.....	190
CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
REFERÊNCIAS.....	209

Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o imperador dos tártaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que a qualquer outro de seus enviados ou exploradores. Existe um momento na vida dos imperadores que se segue ao orgulho pela imensa amplitude dos territórios que conquistamos, à melancolia e ao alívio de saber que em breve desistiremos de conhece-los e compreendê-los, uma sensação de vazio que surge ao calor da noite com o odor dos elefantes após a chuva e das cinzas de sândalo que se resfriam nos braseiros, uma vertigem que faz estremecer os rios e as montanhas historiadas nos fulvos dorsos dos planisférios, enrolando um depois o outro os despachos que anunciam o aniquilamento dos últimos exércitos inimigos de derrota em derrota, e abrindo o lacre dos sinetes de reis dos quais nunca se ouviu falar e que imploram a proteção das nossas armadas avançadas em troca de impostos anuais de metais preciosos, peles curtidas e cascos de tartarugas: é o desesperado momento em que se descobre que este império, que nos parecia a soma de todas as maravilhas, é um esfacelo sem fim e sem forma, que a sua corrupção é gangrenosa demais para ser remediada pelo nosso cetro, que o triunfo sobre os soberanos adversários nos fez herdeiros de suas prolongadas ruínas. Somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através de muralhas e das torres destinadas a desmorronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas de cupins

(CALVINO, 2003, p.9)

INTRODUÇÃO

A ideia da presente pesquisa nasceu de uma investigação iniciada em 2017, na qual foi proposta a simulação de uma viagem. E, nessa viagem, compor um caderno também de memórias, do imaginário, de uma incursão erigida por lembranças, impressões e apreensões. *Um filme falado* (2003), longa-metragem do cineasta português Manoel de Oliveira, foi o ponto de partida para um quebra-cabeça. Um navio parte de Lisboa para um cruzeiro: Marselha, Nápoles, Atenas, Istambul, Cairo e Aden. A embarcação percorre lugares santificados e míticos, traçando a História da Civilização Ocidental. Navega por lugares onde nunca estivemos.

Através dos recursos do Google, as cidades do filme foram “visitadas”; mapearam-se e compuseram-se percursos, perspectivas, paisagens. Era possível se criar um enigma, uma aura sem o corpo estar entrelaçado ao visível? Poderíamos apreender o invisível sem haver um tempo em suspensão e outro em decantação? O desafio foi viver e desenhar essas paisagens.

Neste estudo, a investigação se repete, noutros parâmetros e com desafios além. Abrirmo-nos para diálogos, para pontes com o simbólico e as possíveis poéticas emergentes, refletindo sobre o processo a partir da pergunta: como a experiência de um percurso, construída mental e sensivelmente, a “paisagem interna”, se transforma em arte? Recorremos a esse termo entendendo a paisagem como algo intrínseco, inerente ao ser. A paisagem não é só a geografia, o entorno – urbano ou não - o que se vê de concreto, é, também, o que se constrói dentro de cada ser, através dos afetos, das percepções, memória, experiência. Por exemplo, em *As cidades invisíveis* (2003), de Italo Calvino, Marco Polo conta ao imperador Kublai Khan as impressões, o que viu e viveu pelas cidades daquele o extenso território – Khan não percorreu todo seu império, Khan sabe a partir do que é contado pelo viajante. Nas paisagens, compostas através da narrativa, um imaginário é convocado, tecido pelo objetivo e pelo subjetivo.

“Viagem, experiência, perigo, percurso” (CARERI, 2018, p.46). Dentre o vasto leque de experiências, há sempre o exercício do ser e do estar, de formas de se relacionar, pensar, e, algumas vezes, de sobrevivência. Também a possibilidade de contato com distintas realidades e de afetos, e o valor do retorno. A ideia de percurso vai muito além do deslocamento físico, geográfico: “[...] ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto

arquitetônico e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa)” (Careri 2018, p.31).

O caminhar é uma prática estética desde quando os primeiros deslocamentos começaram a ser feitos pelo homem, mesmo antes de qualquer espaço arquitetônico, aquele espaço percorrido, imaterial, passava a adquirir sentido simbólico:

Durante milhares de anos, quando ainda era impensável a construção física de um lugar simbólico, percorrer o espaço representou um meio estético através do qual era possível habitar o mundo [...] O percurso/narração transformou-se num gênero ligado à viagem, à descrição e à representação do espaço. (CARERI, 2000, p.63)

Em se tratando de paisagens e cidades, e, ao rascunharmos um mapa de pensamento considerando tais pontos como experiência, memória, imagem/imaginário, deslocamentos, história e interdisciplinaridade, nos conectarmos ao berlinense Walter Benjamin (1892-1940), é inevitável. Filósofo, ensaísta, crítico literário, tradutor, é um dos maiores pensadores da Modernidade. Sua obra escapa à tradição acadêmica. Fundindo campos de conhecimento e propondo o questionamento de estruturas vigentes, antecipou diagnósticos sócio-políticos, artísticos e estéticos.

Benjamin foi um retratista de seu tempo - para ele, decifrar as imagens das cidades pelas quais passou coincidia com “a produção de conhecimento da história”, (Bolle, 2000, p. 33). O início do inacabado *Trabalho das passagens*¹, ainda na década de 1920, tinha os olhos voltados para a cidade de Paris; sua Berlim natal foi tema de *Rua de mão única*, entre 1923 e 1926, e de *Infância berlinense: 1900*, da década de 1930. *Rua de mão única* e *Trabalho das passagens*, mais especificamente, contam com uma metodologia de experimentação e montagem construtiva a partir da imagem dialética, conceito chave em Benjamin e para a nossa pesquisa. Esses três trabalhos são compostos por fragmentos e formam uma constelação imagética, outra característica intrínseca à produção benjaminiana:

Partindo da superfície, da epiderme de sua época, ele atribui à fisionomia das cidades, à cultura do cotidiano, [...]aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância que “as grandes ideias” e às obras de arte consagradas. (Bolle, 200, p. 33)

¹ **Trabalho das passagens**, como trataremos aqui a grande obra de Walter Benjamin. A versão em português foi publicada somente em 2006 sob a coordenação dos professores da Universidade de São Paulo, Olgária Matos e Willi Bolle. Nessa ocasião, a obra recebeu o título **Passagens** (ed. UFMG/ Imprensa Oficial de SP). Alguns autores se referem também à obra com outras denominações, tais como: **Obra das passagens**, **Trabalho sobre as passagens** e **Projeto das passagens**. Notemos que, além de seu caráter fragmentário, a obra não foi concluída.

Tiergarten é um dos textos, da coletânea *Infância berlinense: 1900* (1932-38). Nessa obra, por meio de fragmentos e aforismos, o autor revisita suas memórias de infância, nas quais o "eu" são "muitos", colocando, desse modo, a própria experiência também como matéria historiográfica – às vésperas da 2ª Guerra Mundial, perseguido como judeu, em num momento de crise pessoal. No texto, Benjamin, aventura-se em lembranças ao tentar refazer um percurso habitual de sua infância pelo parque de mesmo nome. O grande parque na região central de Berlim, data desde o século XVI, tendo sido aberto ao público no século XVIII. Memórias, ruínas, ciclos de destruição e reconstrução, Tiergarten é um lugar de riquíssimas camadas de historicidade. O bairro adjacente ao parque recebe o mesmo nome. Nessa coletânea, assim como em *Rua de mão única* (1928), faz observações sobre a cidade e seu cotidiano. Na sua escrita, a experiência vivida sobrepõe-se às reflexões suscitadas pelo passado em diálogo com o delicado período entre guerras na Alemanha. Na obra, são metabolizadas, numa síntese de presente, passado e futuro, uma filosofia singular e uma cartografia emocional.

Como figura emblemática da "arte de passear", a *flânerie*, Benjamin concebe a deambulação pelas ruas como a leitura e o decifrar de um texto. Ainda, sobre a prática do *flâneur* "[...] são formas de conhecimentos mobilizados por Benjamin em sua busca de representar a Modernidade" (BOLLE, 2000, p.366). Entretanto, mais do que a figura do *flâneur* em si, interessa-nos seu *gesto* como modalidade de reflexão: o passeio, o flunar como um modo de ativação do pensamento:

[...] explorar uma dimensão secundária que ele revela que é a do privilégio que o passeio adquire, na modernidade, em relação à figura antiga da viagem, [...] de tal modo que passear e pensar se revelam uma e a mesma coisa: trata-se de um pensamento que *flâne* ("*ein flanierendes Denken*", como diz Benjamin), que segue o ritmo de um movimento, e cujos objectos da sua experiência são, em primeiro lugar, os sintetismos da própria consciência: escrever, ler, sonhar, amar, conhecer, falar, recordar etc. (GUERREIRO, 2002).

Sendo a memória topográfica revelada como memória afetiva (BOLLE, 2000), as imagens de pensamento benjaminianas acabam por tornar "visíveis" o não visível de sua experiência. Para além de uma fisionomia, a pretensão foi refletirmos sobre questões acerca da construção de lugares no imaginário - afetos e significações -, e seu desdobramento artístico, tentando compreender também a apreensão do fenômeno. Em grego, origem da palavra fenômeno, *phainesthai* é parecer-aparecer; nesse sentido um quadro revela-se como fenômeno do mundo: "põe em obra um

sentido do ser como aparecer”. Essa revelação expõe mais que representações ou discursos, e, sua análise se faz intrínseca a uma elaboração fenomenológica da reflexão do ser no exercício do olhar, a ontologia dessa manifestação.

Compreendendo, então, os deslocamentos como forma de produção de conhecimento, podemos considerar que “a criação artística parece ter sua gênese numa motivação vivida e, ao mesmo tempo numa desordem” (ARANHA, 2008, p.17). Conforme um percurso é construído, seja improvisado ou não, constrói-se uma paisagem, constrói-se um pensamento.

A partir daí, podemos pensar que não só a pintura, a gravura, mas o próprio relato literário e outras manifestações não só artísticas têm, inerentes a si, esse caráter ontológico. São impregnadas por uma dinâmica, que acontece nesse espaço entre criador (ente), lugar e experiências, e a eles intrínseca.

O exercício aqui é refletir sobre como se dá a dinâmica dessas forças, com a intenção de identificá-las orquestradas em formas visíveis de expressividade artística. Antes ainda, observar como pode se dar apreensão do fenômeno – esse instante no qual algo é dado a ver, a ser percebido; o deflagrar de um lampejo criador pela paisagem.

Porquê e intenção

A experiência é o fundo que sustenta a manifestação da própria experiência, sem o qual ela não existiria – como a figura não existe sem o fundo – e graças ao qual os termos que a constituem são reversíveis – como o fundo que se torna figura e a figura que se torna fundo. (Chauí, 2002)

Benjamin foi habilidoso e perspicaz ao nos oferecer uma cuidadosa observação de seu próprio tempo. A receptividade de sua obra, visionária, ultrapassa os limites da cultura europeia, assim como a complexidade e a amplitude de sua produção que, cada vez mais, têm despertado o interesse para a compreensão de questões do mundo contemporâneo.

Ainda que, hoje em dia, a cultura da República de Weimar tenha se tornado uma referência histórica mais remota, que já não fundamenta a identidade da maioria dos contemporâneos, é difícil conceber uma imagem precisa da nossa época “pós-moderna” sem o conhecimento histórico da Modernidade. [Bolle, 2000, p.27].

A arte na contemporaneidade traz consigo a multiplicidade de linguagens, de modos de fazer, de temas. E seu tempo – este –, mais do que um momento de reconsideração e atenção ao Moderno, tem sido um momento de revisão de conceitos

e de narrativas, sejam culturais, territoriais e/ou reflexivas. Isto posto, temos um percurso imagético, conceitual e estético que guia o pensamento da pesquisa. Como “força germinativa”, usando um termo benjaminiano, tivemos *Um filme falado*, narrando parte da história da civilização. Já o Tiergarten, texto escrito por Benjamin, apresenta-se como uma espécie de portal. O fragmento – imagem de pensamento - tece memórias, sentimentos e a parte da história alemã, tanto do passado quanto do momento vivido por Benjamin. O parque, como veremos, tem relevância própria sendo lugar de destaque na história da Alemanha - Berlim, foi/é cidade-palco de fatos históricos determinantes, de tradição do pensamento artístico-filosófico moderno e contemporâneo.

Tendo em vista que lugares e objetos são recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação das emoções e, considerando diferentes temporalidades e dimensões, subjetiva e concretamente, entendemos que o intuito de refletirmos sobre o fazer estético a partir da experiência da paisagem, se alinha com as bases presentes na arte contemporânea. Dentre elas, ideias a respeito do campo expandido e da arte como movimento. Mais ainda, investigar como conceitos e narrativas podem ser dados a ver pela arte. Sendo, portanto, “lugares” multidimensionais, o quanto a expressão criativa se faz indissociável da memória, do arcaico, da historicidade? Propusemos uma investigação que se funda na compreensão do conceito de imagem dialética desenvolvido por Benjamin, no qual o “‘índice histórico’ de tais imagens se tornam legíveis somente num momento da sua história”, no “agora da cognoscibilidade” (Agamben, 2009, p.72):

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas como um passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e ao mesmo tempo, a proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força que no presente.” (Agamben, 2009, p.69).

O espaço de reflexão é aqui designado, até certo ponto, pela invisibilidade - pelo invisível que sustenta o visível - assim como o vazio que sustenta a experiência. Convocar uma precisa e definitiva resposta, não é a pretensão da pesquisa. Entretanto, os percursos em diversos níveis, tornaram-se territórios investigativos, através de ferramentas exploratórias (os conceitos). Não somente como lugares geográfico, mas também como lugares do sensível, relacionados à espacialidade,

historicidade, corpo, deslocamentos. Temos, sim, a intenção de apresentar um panorama iluminando ideias, percepções e interpretações que agreguem considerações relevantes à prática artística contemporânea como campo de conhecimento, culminando na seleção e apresentação de obras/processos exemplares que serão investigados.

[...] em todas as épocas, o caminhar tem produzido arquitetura e paisagem, e que essa prática [...] tem sido reabilitada pelos poetas, pelos filósofos e pelos artistas capazes precisamente de ver aquilo que não há para fazer brotar daí algo. (Tiberghien *in* Careri, 2018, p.18).

Para o artista, o visível e o invisível coexistem numa constante tensão, são duas dimensões de conhecimento. O objeto escolhido se encontra no próprio sujeito que o interroga, aniquilando, assim, a separação entre sujeito e objeto. O corpo emaranhado ao mundo tem o mundo como extensão de si, faz-se pertencer a esse percurso: “só se vê o que se olha” (Merleau-Ponty, 2004, p.16). E o que se olha se assimila como possibilidade de existência, de experimentação. Ao aproximar-se pelo olhar, o mundo se abre para o sujeito e o sujeito se abre para o mundo. Nunca em totalidade. É um perceber e interagir com a complexidade do todo das coisas, sabendo-se que nunca se terá em mãos esse todo por inteiro – do mesmo modo que a soma das partes nunca será como o todo. E talvez aí esteja o enigma que torna algo “artístico” – como, então, essa parte oculta se revela? “A arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver, e, por isso mesmo, impõe sua ‘específica’ presença”. (Didi-Huberman, 2010, p.61).

Mirando na imagem dos estilhaços, presentes em Benjamin, e considerando a própria contemporaneidade caracterizada também pela fragmentação, sobretudo o que diz respeito ao campo artístico (no sentido de que não há um único modo, forma, *ismo*). Tivemos em mente a dificuldade de abarcarmos “tudo” (deslocamento/ *flânerie*, historicidade, imagem dialética...), todas as variáveis, em cada artista apresentado. Com esse argumento, num primeiro momento, optamos por trazer, ilustrando a pesquisa teórica o artista *versus* viés de destaque, em diálogo. Até então tínhamos a certeza de apresentarmos, então, o inglês Hamish Fulton, (1946 -), e os brasileiros Juraci Dórea (1944 -) e Gustavo von Ha (1977 -).

Com uma longa trajetória temporal e espacial (já percorreu imensas distâncias em inúmeros países), Hamish Fulton tem como lema “Um objeto não pode competir com uma experiência”. Desde 1972 seus trabalhos têm a caminhada como premissa – não a caminhada, o percurso: “Fulton inventou diversas maneiras de recriar suas

trilhas a partir de vários recursos [...] que recriam e dão sentido a toda essa experiência” (Dobal, 2011, p. 35). A produção de Juraci Dórea traz o mundo para o sertão e leva o sertão para o mundo, valendo-se das técnicas, da materialidade, das visualidades e narrativas do sertão nordestino. Já o repertório de Gustavo von Ha se conecta diretamente à temas acerca da reprodutibilidade técnica e do valor da arte, tirando partido, também, de “cacos virtuais” – imagens saturadas, efêmeras que viralizam e se perdem na rede. Seu trabalho atualiza questões topográfica, histórica e das narrativas, ao mesmo tempo que ironiza o *status quo*.

Já a presença de Déba Tacana, se deu como o imprevisto no percurso, ou melhor, *o imprevisível*, como a *apreensão do fenômeno*. Não conhecíamos a artista, tampouco seu trabalho. Déba participava da última mesa no XII CIEHA – Congresso XII Congresso Internacional de Estética e História da Arte - Emergências Transversais: Territórios e Perspectivas para a Arte, realizado por este Programa de Pós-Graduação, Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), em outubro de 2022. Neste momento é necessário que assumamos o discurso em primeira pessoa: a mesa tinha o chamamento “Fora dos Muros: a busca por novos territórios”. A fala da artista já havia começado quando cheguei e, mal havia me acomodado, uma frase arrebatou minha plena atenção: ela contava a lição que seu pai havia dado quando criança, sobre como entrar numa floresta.

Chaves

Os conceitos inscritos na obra benjaminiana que fundamentam a pesquisa são: imagem dialética, *flâneur*, *aura*, *Erfahrung* e *Erlebnis*. Além deles, os ensaios *Experiência e pobreza* (1933), *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936) e as teses *Sobre o conceito de História* (1940).

Sobre Benjamin, desde o início de seu conhecido **Trabalho das passagens**, o autor refletiu acerca do conceito de imagem dialética, conceito este que passou por algumas reconsiderações. Assim sendo, imagem dialética é aquela em que o novo – o presente – se atrela ao passado e retém a continuidade da história: é o presente dando sentido aos sonhos do passado - o despertar histórico. Ou seja, Tal operação se caracteriza por tornar consciente um saber que ainda não é consciente,

considerando o despertar histórico, ou seja, o sentido da compreensão da experiência histórica e não da aniquilação dessa experiência por parte do homem.

A noção de imagem dialética, pelo autor inaugurada, como já foi dito, foi conceito motivador e motriz desde o início desta pesquisa. Pelas camadas de historicidade lá condensadas, vimos Tiergarten como constelação de fragmentos arcaicos/míticos, históricos e do presente. Bolle (2000, p. 335), ao tratar da memória topográfica, observa que no parque se encontram superpostos os “tempos da infância e da Antiguidade, da adolescência e da mitologia da Modernidade”, questão que retomaremos mais adiante.

A figura do *flâneur*, presente na produção Benjamin, uma das bases do *Trabalho das passagens*, é trazida a partir de suas afinidades com as leituras de Homem da multidão (1840), conto de Edgar Allan Poe, *Le paysan de Paris* (O camponês de Paris, 1926), de Louis Aragon e, do já mencionado, *Spazieren in Berlin* (Flanar em Berlim, 1929), de Hessel. Marca forte influência na obra benjaminiana, o escritor Charles Baudelaire (1821–1867), que além de referência para pensar a modernidade, foi tema de análises para Benjamin, como os ensaios “Sobre alguns temas em Baudelaire” e “Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo”, dos anos 1930.

O conceito de aura, desenvolvido na década de 1930, passou por movimentações no decorrer da escrita de três ensaios, os quais abordaremos mais adiante. O mais difundido deles é “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/36), que contou com algumas versões. Grosso modo, a discussão acerca da aura traz luz à questão do valor de autenticidade da obra de arte. A compreensão do termo é comumente associada às considerações presentes no referido ensaio devido à essa maior repercussão - “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1993, p. 170). É a ideia do segredo e do sagrado, da imagem-enigma, aquela que “force o pensamento” (Fabbrini, 2016, p. 246 e 251), reflexão antecipada por Benjamin e que buscamos como o algo que brota em uma manifestação expressiva.

Erlebnis e *Erfahrung*, associados à vivência e à experiência respectivamente, não são temas de algum trabalho específico, mas são dois conceitos recorrentes, de modo fragmentário, na obra de Benjamin. Ambos estão relacionados ao declínio da experiência na modernidade que, segundo o autor, são indissociáveis ao

desaparecimento do caráter de comunidade pré-capitalista, e, por sua vez, da arte de narrar, como apresentaremos a seguir. As distintas noções de experiência permeiam os outros conceitos que, de maneira geral, acabam por se relacionar dinamicamente ao longo da produção do autor.

Por Francesco Careri, italiano, e sua valiosa investigação, presente no livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2002), nos é oferecida a perspectiva do caminhar como ação atávica, inerente ao homem e que nasce da necessidade do ser humano de dar conta da própria sobrevivência, “mas, uma vez satisfeitas exigências primárias, o caminhar transformou-se numa forma simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo” (Careri, 2018, p.27). Mais do que o andar como ato cognitivo e criativo, o autor remonta a história da percepção da paisagem, aspecto fundamental aqui. O percurso se dá como atravessamento do território e de si.

No âmbito da pesquisa, sustentando o percurso como prática estética, temos os conceitos operadores entrelaçados. Desse modo, com o propósito de fundamentar o estudo, optamos por uma abordagem fenomenológica, calcada no pensamento do francês Maurice Merleau-Ponty. Sobretudo na obra *O olho e o espírito* (1960) e na inacabada *O visível e o invisível* (1961), o autor francês amplia a perspectiva em relação à compreensão de fenômenos da percepção e, portanto, para o nosso trabalho ao compreendermos os percursos, como força motriz para a apreensão do fenômeno.

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciante e do sentido. (Merleau-Ponty, 2004, p. 17).

Um diálogo profícuo nos foi proporcionado por meio compreensão apresentada pelo pensador acerca do fenômeno e do corpo-reflexivo para lermos inúmeros trechos em que Benjamin aborda questões como experiência e percepção. O contemporâneo Careri, já antecipando, nos proporcionou um vasto repertório no âmbito dos percursos. No sentido da apreensão da obra de arte como fenômeno, ainda que como pano de fundo, contribuiu o francês, também contemporâneo Georges Didi-Huberman – cuja

base, vale mencionarmos, é advém de Walter Benjamin e Merleau-Ponty, entre outros.

“Pensar é ensaiar, operar, transformar” (Merleau-Ponty, 2014, p.13): mais do que uma perspectiva para o entendimento dessa “indivisão do senciente e do sentido” - indivisão corpo-mundo -, nos é oferecida uma gramática que possibilita transformar em linguagem tais reflexões. Os conceitos aqui introduzidos, nossos operadores, serão retomados ao longo o desenvolvimento dos capítulos.

Estrutura da pesquisa

Durante a investigação do invisível para o visível, muitas vezes quase que concomitantemente à apreensão dos conceitos, como se deu a metodologia, como se deram as conclusões relacionando operadores e processos artístico? O modo da pesquisa se desenrolou como a própria reflexão pretendida: percorrendo o caminho. Exercendo esse caminho, nos deparamos com encruzilhadas e desvios, como rever a seleção de artistas, mergulhando na produção de alguns e abandonando-os. Antes mesmo, esses primeiros passos contavam com nossa presença no Tiergarten para que nós, também no papel de artista, desvelássemos gestos e visualidades – intenção que foi abandonada diante da circunstância da pandemia do coronavírus que teve início no ano de 2020.

Rascunhamos a seguinte estrutura: como pensar o encontro do invisível com o visível, tendo como ponto de partida percursos, com tantas dimensões e camadas de memória sobrepostas, e tendo como solo o pensamento de Walter Benjamin? Organizamos, em princípio, quatro capítulos, a partir de um grande panorama e iluminando questões essenciais. Com o aparecimento de Déba Tacana, tivemos a certeza de que sua produção reunia praticamente todos os aspectos do universo de Benjamin que nos propusemos a iluminar; os quatro capítulos transformaram-se em cinco. Entretanto, percebemos a necessidade de um intervalo, uma espécie de *panorâmica espaço-temporal*, decisão que propiciou uma para o ajuste da rota-conteúdo discursivo - daí surgiu nosso “entreato” dividindo primeira e segunda partes.

A Primeira Parte é composta por dois capítulos. O Capítulo I oferece o fragmento Tiergarten na íntegra como um portal para o universo poético e imagético de Benjamin. Pouco convencional, no entanto esse início se faz necessário, para que, em sequência apresentemos passagens biográficas do autor que, inúmeras vezes, se

entrelaçam diretamente a sua produção. Por fim, situamos o leitor em relação à coletânea *Infância berlinense: 1900*, na qual está contido o texto de referência. Tendo contextualizado vida e obra de Walter Benjamin, partimos para seu universo teórico, Capítulo II, apresentando as ideias e os conceitos que temos como operadores. Imprescindível anteciparmos que a intenção da pesquisa não é um esmiuçado aprofundamento teórico no universo benjaminiano, mas, fundamentalmente, por meio da constelação que é composta a partir dessas ideias, construímos uma ponte, um acesso, que fomente intersecções com certas produções artísticas contemporâneas. O Entreato, como já comentamos, tem o Capítulo III como oportunidade para uma panorâmica: discorreremos sobre como se deu nossa metodologia em relação ao Tiergarten espaço-temporalmente, e como essa tentativa de presentificação do espaço operou em consonância com a pesquisa. Trazemos, então, um pouco da história do parque e apresentamos o parque hoje em dia. Isto posto, seguimos para o Capítulo IV: aqui, retomamos de fato os deslocamentos, ação atávica ao home, como expressão estética e de percepção do espaço. Traçamos um percurso de como, a partir da Modernidade, essas relações entre o homem e seu ambiente passaram a ser também um exercício de reflexão estética até adquirirem o caráter de manifestação artística. Ilustrando esse pensamento, passeamos do Dadá até a *Land Art*, com Benjamin nos acompanhando, para então explorarmos as produções de Fulton, Dórea e von Ha. Por fim, o Capítulo V é o desaguar, o encontro com o processo de Déba, que mesmo tendo como origem um universo epistemológico absolutamente distinto em relação ao de Benjamin, se vale de elementos objetivos e subjetivos, míticos, arcaicos e do presente manipulando constelações que revelam estética, visualmente crises contemporâneas, possibilitando também o exercício de um diálogo direto com as ideias e os diagnósticos do autor, bem como revelam afinidades com os aspectos pelos nos deparamos ao adentramos o(s) Tiergarten(s).

Escrever sobre Walter Benjamin

Ainda que o intuito desta pesquisa nunca tenha sido dar um veredito sobre o pensador, dissecar analiticamente qualquer de seus estudos históricos, literários ou filosóficos, como dito há pouco, ou, apresentarmos qualquer tipo de dossiê, sentimos certo atrevimento ao escrever sobre Walter Benjamin. Pelas muitas dimensões e pelo alcance de sua obra, o sentimento é de que dificilmente nos aproximaríamos de sua

quintessência. Além do mais, não tendo nossa origem fundada em áreas específicas como Filosofia, História ou Literatura, incorreríamos num insuficiente aprofundamento de repertório ao localizarmos ou abordarmos alguma questão com a devida (e merecida) acuidade. E, por fim, porque temos como assíduos companheiros de caminho aqueles que dedicaram e dedicam enorme parte de suas vidas mergulhando nas profundezas benjaminianas, tais como, Gagnebin, Bolle, Seligmann-Silva, Witte e Taísa Palhares, nossos faróis.

Por conta da intrincada trajetória de vida, de obra e de vertentes, como já mencionado e como veremos, de início, parece fácil nos valermos de atraentes “apostos”, entre eles, “antecipou questões relevantes da contemporaneidade”, ou “se dedicou a literatura, poesia, filosofia, pensou o homem moderno e as cidades”. No entanto, quanto mais nos aproximamos e desbravamos o universo de Benjamin, mais percebemos a amplitude de seu pensamento. Em sua vasta produção não faltam imbróglios editoriais e descobertas recentes. Sua crítica é nevrálgica, desnuda padrões e seu olhar, em palavras, oferecendo-nos potentes sínteses imagéticas, alegorias, lirismo, deleite e o sublime, assim como a violência da história dos homens.

Começar a contornar seus relevos, maciez e aspereza, é extremamente instigante, e, certamente, muito se deve às pesquisas dos estudiosos que nos revelam, também, as incoerências da personalidade de Benjamin. Para citar um exemplo, em o “Diário de Moscou”², tece elogios ao sistema – muito diferentemente dos seus escritos, no qual confessa seu “despontamento” com o apagamento das individualidades:

O crítico que, em seus artigos de 1927 assumia uma posição de irrestrita identificação com as posições do PC, deixou um livro, escrito durante sua estadia na capital soviética, que apresenta uma visão bem diferente. (BOLLE, 2000, p.189).

Tais dissimulações, para nós leitores, não comprometem, absolutamente, “o caráter” de Benjamin, pelo contrário, delineiam nuances, traços de personalidade, tornando-o mais palpável e mais curioso. Por fim, é o desafio de se mergulhar num oceano, tentando, cuidadosamente, observar tudo o que ele nos tem a oferecer.

² Diário de Moscou refere-se a sua estada, na cidade, entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927. O texto foi publicado somente em 1980.

Antes da partida

Assim como Benjamin se vale de outros vieses para pensar a cultura e as artes, esta pesquisa é uma proposta de desenvolver e entrecruzar outra possibilidade metodológica, mais do que uma “metodologia”, uma possibilidade “implicada”, em relação ao pensar e fazer artístico no espaço real/da memória/imaginário. Nesses passeios integrados às experiências, narrativas, visuais ou não, imersivas ou não, compõe-se uma trama em camadas de existência, que evocam e são evocadas.

Em consonância com esse campo metodológico e sensível que abordamos, damos mais um passo para trás, evocando também nossas reminiscências e nosso próprio processo artístico ao trazermos nosso primeiro contato com o Tiergarten de Benjamin. Do mesmo modo que se inicia o fragmento:

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdemo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender. (BENJAMIN, 2017, p. 78).

Agora, como cheguei a ele (ou ele chegou a mim). Minha graduação é em Arquitetura e Urbanismo, entretanto minha atuação transcende o senso comum, explorando dimensões e aspectos mais amplos que muitas vezes não são reconhecidos como inerentes a esse campo. Essa formação serviu-me como alicerce, mas minha trajetória se expandiu em direções diversas entrelaçando distintas áreas, especialmente nas esferas da arte, tal andamento é fruto, também, de uma educação e de um ambiente familiar bastante voltados para as artes e para a sensibilização do olhar. Transito principalmente entre teatro, artes visuais, cinema, arte-educação, e funções renovadas são uma constante. Aqui, me embrenhei por várias destas facetas, a investigação com forte caráter processual – tanto a parte teórica quanto a pesquisa acerca dos artistas, suas origens, imaginários e seus próprios modos de criação e execução -, mas, sobretudo, uma metodologia intrínseca à minha perspectiva como artista.

Antes, ainda: sempre tive gosto por descobrir rotas, desbravar mapas, observar a arquitetura do entorno, tentar decifrar como pessoas habitam os espaços, me surpreender com novas perspectivas - cada uma revela um novo enigma, uma nova narrativa. Curiosidade insaciável confessa que me impulsiona a mergulhar nas sutilezas do cotidiano e a me maravilhar com as dinâmicas que permeiam nosso entorno.

Entretanto, um olhar mais aguçado e um outro nível de percepção só adquiri depois duma certa prática nos ensaios do Atelier de Manufactura Suspeita, companhia teatral dirigida por Mauricio Paroni de Castro, na qual atuei por alguns anos. Ele propunha-nos exercícios de deriva, ao seu modo, para que pudéssemos trabalhar de maneira prática o conceito de cartografia emocional, exercício completamente baseado na coletânea de Benjamin, *Rua de mão única*.

Esse tipo de experimentação trouxe a extrema noção do quanto nossas rotas e comportamentos são *previsibilizados* através de regras e fatores externos a nós. Somos regidos por uma espécie de *script* com mínimas variações dentre possibilidades de movimentação, de sentidos, de lugares de permanência, de velocidades.

Em *Rua de mão única*, Benjamin praticamente enuncia que somos obrigados a nos localizar a todo instante, mesmo se desejarmos não. Nem um porre nos tira da linha. Ser 'racional' seria ser condicionado a seguir placas de trânsito, indicações de direção, semáforos. Por extensão, seguimos modismos, tendências estéticas, manias coletivas turismo de massas. Viajamos milhares de quilômetros para posarmos diante de um cartão postal. Infelizmente perde-se muito com isso. A sensação de desorientar-se em Marrakesh, onde se pode tranquilamente fantasiar raptos, escravidão branca e coisas afins, ficou fora de moda. É bem mais comum um executivo de folga (de um dia) na Itália conhecer alguma lojinha globalizada em Veneza do que se perder naquela maravilha e descobrir o que há de melhor na cidade. Não são apenas os museus, canais ou gôndolas: são também os bares atrás de residências comuns. (Castro, 2007, p.25).

Na prática, intentando a construção de situações reais, aquelas derivas propunham que o ator se deslocasse “a partir de premissas previamente determinadas e com um tempo de duração também estipulado. O exercício gera um fluxo de ações que é determinado pelo percurso feito” (Castro, 2007, p. 25). Foi esse o fundamento para que eu, mais duas atrizes, Alessandra Calor e Mariana Rubino escrevêssemos os textos de *O confessionário do Sultão* (2005, direção de Matheus Parizi), como base para as três personagens. Esses textos narravam experiências de derivas que realizamos: criávamos, cada qual, uma regra para si própria. Por exemplo: “a cada pessoa com blusa vermelha que passar, viro à direita e peço um cigarro para o primeiro passante com quem eu cruzar”. De cada situação, saía uma conversa, algum acontecimento. E, a partir da abordagem do espetáculo, íamos selecionando e escrevendo essas histórias que, depois, foram costuradas dramaturgicamente por Paroni de Castro.

Rua de mão única foi referência. No entanto, num dos primeiros encontros, Paroni leu o início de um texto que nunca mais esqueci: aquelas palavras que dão início ao Tiergarten narrado por Benjamin.

Quando *Vellum Nave* foi concebido, eu não estava focada em Benjamin. Estava completamente envolvida pelas narrativas de *Cidades invisíveis*. Pouco depois, ainda tateando por lugares desconhecidos para desenvolver o projeto de pesquisa para o mestrado, Benjamin ressurgiu em sequência, como desenrolar natural, já que eu estava lidando com deslocamentos, entorno, imagem e imaginário, narrativa, proposição estética.

Isto posto, alguns leitores talvez sintam como pertinente uma breve antecipação do desfecho deste processo. As considerações adquirem um tom um tanto testemunhal – não vimos (vi?) outros meios, já que as conclusões são desdobramentos da(s) reflexão(ões) proposta(s). Tais implicações não condizem com resultados. Ainda, o corpo encarnado no mundo desta que vos fala, traz à tona o conflito entre a primeira pessoa do plural propícia a uma pesquisa acadêmica e a primeira pessoa do singular como testemunha e vivente imersa num universo visível, palpável, teórico e tão subjetivo.

Compartilhar, aqui, tais reminiscências nos faz crer que o leitor também se sinta instigado a evocar as próprias numa imersão cartográfica e afetiva, enquanto percorremos este fluxo de pensamento. Seguindo os passos de Benjamin, tivemos somente o início como certo, seguido por uma série de afluentes do desejo, “O caminho para esse labirinto, a que não faltou sua Ariadne” (Benjamin, 2017, p.79).

parte I



Figura 1. Vista da Coluna da Vitória, Tiergarten. Crédito: Artūrs Keplītis.
Fonte: https://www.instagram.com/p/BqQVuGZB3c0/?img_index=1

CAPÍTULO I – BENJAMIN E O TIERGARTEN

1.1 “Tiergarten”³, o fragmento

Evocando a infância, enquanto se atenta ao caminho e pisando no agora, Benjamin nos convida a caminhar com ele. Nesse espírito, convidamos o leitor para que nos acompanhe, adentrando esse portal que é o Tiergarten, o parque, o fragmento, o Tiergarten de Benjamin. Atravessar esse lugar sendo atravessado por ele(s).

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender. Os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar de ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza quanto um vale na montanha. Aprendi tarde essa arte, ela preencheu o sonho cujos primeiros vestígios foram os labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos. Não, os primeiros não, porque antes deles houve um que lhes sobreviveu. O caminho para esse labirinto, a que não faltou a sua Ariadne, passava pela Ponte Bendler, cuja suave curvatura foi para mim a primeira encosta de uma colina. Não muito longe de sua base ficava o objetivo: o Frederico Guilherme e a rainha Luísa. Elevavam-se dos canteiros sobre os seus pedestais redondos, como que enfeitados pelas curvas mágicas que um curso de água desenhava na areia à sua frente. Mas eu gostava mais de voltar para os pedestais do que para os soberanos, porque aquilo que aí se passava, se bem que pouco claro no conjunto, estava mais perto no espaço. Desde cedo percebi que há qualquer coisa de especial nesse parque labiríntico; percebi pelo terreiro largo e banal que em nada deixava de adivinhar que aqui, a poucos passos do caminho do fiacres e carruagens, dormita a parte mais preciosa do parque.

Chegou-me cedo um sinal disso. Aqui, ou não muito longe, deve ter sido o refúgio daquela Ariadne cuja proximidade compreendi pela primeira vez aquilo que só mais tarde me caberia como palavra: amor. Infelizmente, surge na fonte desse refúgio a “Fräulein”, como sombra fria sobre ela deitada. E assim esse parque, que como nenhum outro as crianças achavam aberto, apresentava-se-me atravancado de coisas difíceis e inviáveis. Muito raramente distinguia os peixes no lago dos peixes dourados. A alameda dos Caçadores da Corte tinha um nome que prometia muito, mas cumpria pouco. Em vão procurava os arbustos onde se levantava, com as suas torrezinhas vermelhas, brancas, azuis, um quiosque no estilo das construções com blocos de madeira. Cada primavera traz-me de volta, sem esperanças, o meu amor pelo príncipe

³ O fragmento “Tiergarten”, na íntegra, foi traduzido para o português por João Barrento, para a edição brasileira de *Rua de mão única: infância berlinense – 1900* (2017), lançado pela editora Autêntica.

Luís Fernando, a cujos pés nasciam os primeiros crocos e narcisos. Um curso de água, que me separava deles, tornava-os tão intocáveis quanto se estivessem debaixo de uma redoma de vidro. Tinha de ser assim a realza, fria na sua beleza; e eu compreendi porque razão Luise von Landau, com quem me encontrara no nosso círculo de estudo até a sua morte, tivera que morar na Lützowufer, mesmo em frente da pequena mata que alimenta as suas flores com as águas do canal.

Mais tarde descobri novos recantos; sobre outros vim a saber mais coisas. Mas nenhuma moça, nenhuma vivência, nenhum livro foram capazes de me dizer alguma coisa de novo sobre este. Por isso, quando, trinta anos mais tarde, um conhecedor da terra, camponês de Berlim, me ajudou a regressar com ele depois de ambos os termos estado muito tempo fora da cidade, os seus caminhos sulcaram este jardim, ao qual lançou as sementes do silêncio. Seguiu pelas veredas, e todas lhe pareciam íngremes. Levavam a um fundo, se não até o reino das Mães de todo o ser, certamente ao deste jardim. Os seus passos ecoavam no asfalto que pisava. O gás que iluminava o pavimento lançava sobre este chão uma luz ambígua. As pequenas escadas, os alpendres sustentados por colunas, os frisos e as arquitraves das *villas* do Tiergarten, tudo isso era pela primeira vez por nós tomados a letra. Acima de tudo, as escadas, ainda as mesmas, com as suas vidraças, se bem que no interior das habitações muita coisa tivesse mudado. Sei ainda os versos que, depois da escola, preenchiam os intervalos dos batimentos do meu coração quando fazia uma paragem ao subir a escada. Surgiram-me de uma luz difusa que vinha da vidraça onde uma mulher, pairando como a Madonna da Capela Sistina, saía do nicho com uma grinalda nas mãos. Aliviando com os polegares as correias da pasta nos ombros, li: “O trabalho é a honra do cidadão / A benção é o prêmio do esforço”. Lá embaixo, a porta fechava-se com um suspiro, como um fantasma que descesse ao túmulo. Lá fora talvez chovesse. Uma das vidraças coloridas estava aberta, e eu continuava a subir as escadas ao ritmo das gotas.

Entre as Cariátides e os Atlantes, os *putti* e as Pomonas que nessa altura olhavam para mim, os que mais me atraíam eram os daquela estirpe poeirenta dos senhores dos umbrais, que guardam a entrada na existência ou numa casa. Porque esses sabem da arte da espera. Por isso, era-lhes indiferente esperar por um estranho, pelo regresso dos antigos deuses ou pela criança que, 30 anos antes, passara pelos seus pés de pasta às costas. Sob o seu signo, o velho bairro ocidental de Berlim transformava-se no lugar antigo de onde sopram os ventos de poente para os navegantes que sobem lentamente o Landwehrkanal com os seus barcos carregados das maçãs das Hespérides, para irem atracar junto à ponte de Hércules. E, tal como na minha infância, lá estavam a Hidra e o Leão de Nemeia nos arbustos que cercam a Grande Estrela.⁴ (Benjamin, 2017, p.69)

⁴ A *Großer Stern* (Grande estrela) é uma praça que resulta da confluência de ruas no Tiergarten. É uma réplica da *Place de l'Étoile* em Paris.

1.2 Walter Bendix Schoenflies Benjamin (Berlim, 15 de julho de 1892 – Portbou, 27 de setembro de 1940)

Escrever sobre Benjamin não é tarefa fácil. Ainda mais tentando ser breve e destacando alguns dos principais acontecimentos, muitos atrelados aos desdobramentos de sua produção – ele é uma daquelas figuras cuja obra caminha junto com a vida pessoal. Vida contornada por olhar sublime, acurado e visionário, na qual beleza, delicadeza e uma série de dissabores andaram de mãos dadas, em meio à agitação artístico-cultural que caracterizou a virada do século XIX para o XX e diante da tensão sociopolítica e econômica que culminou na Primeira Guerra Mundial e na eclosão da Segunda, pouco depois de sua morte.

Walter Bendix Schoenflies Benjamin nasceu numa próspera família judia assimilada em Berlim. Era o mais velho de três filhos, e seus pais, Emil Benjamin e Pauline Schoenflies, eram comerciantes de produtos franceses e antiguidades. Emil começou como banqueiro, em Paris, tornando-se, posteriormente, colecionador de arte em Berlim; desse modo, pode “inicialmente proporcionar a sua família um bom tempo, educação, viagens, típico da época na burguesia, famílias judias da *mitteleuropa*⁵ das grandes cidades” (Witte, 2017, p. 11).

Desde cedo, Walter Benjamin revelou ter uma condição que requeria cuidados. Iniciou seus estudos secundários no Ginásio Friedrich-Wilhelm, em Berlim, no ano de 1902. Antes, como era costume entre os mais ricos e oriundos da nobreza, Benjamin teve aulas particulares com um pequeno grupo de crianças – entre os colegas, Louise von Landau (que aparece no fragmento “Tiergarten”). Witte (2017, p. 18) comenta que “o jovem que cresceu protegido e que adoecia com facilidade. Visivelmente, lidava mal com o sistema de educação pública” – sistema no qual medidas punitivas como castigos e palmatória eram praxe –, até que, em 1912, Benjamin, por motivos de saúde, precisou interromper seus estudos na escola secundária. Aos 13 anos, recuperado, foi enviado em regime de internato para uma escola rural na Turíngia⁶,

⁵ *Mittleuropa* é um termo alemão que se refere à Europa Central e, embora descreva essa localização geográfica, denota um conceito geopolítico e cultural: “o conceito político básico de Europa Central (*Mittleuropa*) está vinculado à história da unificação nacional e da expansão imperial alemã nos séculos XIX e XX” (Hobsbawm, 2013, p. 133).

⁶ Estado situado na região central da Alemanha que abriga pequenas cidades. A Turíngia é conhecida como o “coração verde da Alemanha”. É uma região de importância cultural e histórica. Sebastian Bach e Martinho Lutero nasceram lá. A cidade de Weimar tem notado destaque, nela moraram os grandes nomes do Romantismo alemão, tais como Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller e, mais tarde, Nietzsche. Nessa cidade, viveu o músico Franz Liszt e foi nela que teve início o movimento

cuja proposta pedagógica era “defender os valores espirituais da juventude contra a rigidez da educação prussiana e a esclerose da cultura tradicional” (Gagnebin, 2018, p. 30). Lá, o jovem Benjamin conheceu o projeto de reforma escolar de Gustav Wyneken, um pastor exonerado. Esse programa, que influenciou as raízes do pensamento benjaminiano, baseava-se num tipo de educação em que,

[...] professores e alunos se relacionavam como parceiros livres, no mesmo nível e com os mesmos objetivos espirituais. A vida nessa comunidade escolar idealista o marcou até os anos de guerra e fez dele um defensor entusiástico da reforma escolar. (Witte, 2017, p. 19)

Em 1912, mesmo ano que Benjamin concluiu o ensino médio, sua família se mudou para uma casa em Grunewald, abastado bairro vizinho ao Tiergarten, o grande parque urbano de Berlim, onde se encontra o Jardim Zoológico e que também dá nome ao bairro daquela região. De volta a Berlim, passou a fazer constantes contribuições para a revista *Der Anfang* [O começo], dedicada aos princípios de Wyneken sobre a pureza espiritual da juventude. Nesses princípios, notam-se questões importantes que norteiam a obra de Benjamin, como experiência e história. Enquanto estudante de Filosofia nas universidades de Freiburg im Breisgau e Berlim, envolveu-se ativamente no crescente Movimento da Juventude, até que em 1914 deixou o movimento em repúdio às ideias elogiosas de Gustav Wyneken em relação à “experiência ética” que a guerra proporcionava aos jovens.

Ainda em 1914, Benjamin presidiu a Associação Livre de Estudantes de Berlim. Foi no contexto do movimento estudantil que Gershom Scholem (1897-1982), cursando Matemática e Filosofia, tomou conhecimento de Benjamin. A eclosão da Primeira Grande Guerra Mundial pôs fim ao movimento. No verão de 1915, por ocasião de uma palestra, os dois jovens começaram uma conversa sobre sionismo e socialismo (Scholem, 1989, p. 14) e se tornaram próximos. Foi uma longa e rica amizade até quase o final da vida de Benjamin. Scholem firmou-se como importante pensador e referência acerca do judaísmo e da mística judaica, pioneiro e renovador ao “afirmar o caráter plural da cultura judaica” (Cabala [...], [2004?]). Foi figura fundamental na trajetória do pensador, e é dessa relação que surge o interesse de Benjamin pela Cabala e pelo judaísmo, interesse que moldou seu olhar “histórico-messiânico” e que se faz notar, por exemplo, na interpretação da obra *Angelus Novus*

arquitetônico da escola Bauhaus. O passado de tanta genialidade serviu como inspiração para as ambições da República de Weimar – período de transição entre a Primeira Guerra Mundial e o nazismo (de 1919 a 1933).

(1920), de Paul Klee, ou em seu último trabalho, as teses *Sobre o conceito de história* (1940)⁷.

Casou-se, em 1917, com Dora Sophie Pollack, com quem, no ano seguinte, teve seu único filho, Stefan. Moraram em Berna (Suíça), onde vivia a família de Dora, na tentativa escapar da guerra, e Benjamin, do serviço militar (Witte, 2017, p. 35-6). Seu filho nasceu em 1918 e, em 1919, Benjamin formou-se na Universidade de Berna com a tese *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* e deu continuidade aos seus estudos de Filosofia em Munique. Ainda no mesmo ano, sua tese recebeu *Summa cum laude*⁸ pela Universidade de Berna e seu famoso ensaio sobre a novela de Goethe *As afinidades eletivas* (1809) foi iniciado (Osborne; Charles, 2019). Foi em 1917 que Benjamin conheceu Ernst Bloch, filósofo marxista alemão de ascendência judia, com quem se relacionaria intelectualmente (Matos, 2005, p. 69).

A trajetória acadêmica de Benjamin não foi muito adiante. Ainda jovem, viu-se obrigado a renunciá-la quando, em 1925, foi “convidado” a retirar sua candidatura para livre-docência na Universidade de Frankfurt am Main: a tese *A origem do drama barroco alemão*⁹ (1925) foi considerada um tanto hermética e muito pouco convencional. Tal decisão também foi fundamentada na opinião negativa de Max Horkheimer que, mais tarde, seria o futuro patrono de Benjamin no Instituto de Pesquisa Social, conhecido como a Escola de Frankfurt. Detalhe curioso é que o fracassado estudo de Benjamin foi publicado em 1928 e, por ironia do destino, foi tema de seminário ministrado na Universidade de Frankfurt, em 1932, por Theodor Wiesengrund, futuramente Theodor W. Adorno (Osborne; Charles, 2019).

Em 1924, por questões financeiras, Benjamin se retirara para a Ilha de Capri, na Itália, onde redigiu grande parte da reprovada tese; foi lá também que encontrara “uma revolucionária russa, de Riga, uma das mulheres mais extraordinárias que já conheci” (Benjamin *apud* Witte, 2017, p. 60): Asja Lacis – “àquela que como um engenheiro” abriu uma rua em seu corpo¹⁰. O amor por Asja deixou marcas profundas

⁷ Ver mais no Capítulo II (página 55) Oferecemos um panorama teórico, além da reprodução do quadro e da tese em questão (páginas 82 e 83, respectivamente).

⁸ *Summa cum laude* é uma expressão em latim que quer dizer “com a maior das honras”, “com os maiores elogios” (*Summa...*, [20--]).

⁹ “Publicado originalmente em 1928, após ter sido recusado como tese de livre-docência pela Universidade de Frankfurt, este livro foi descoberto apenas aos poucos ao longo da segunda metade do século passado. Seu caráter revolucionário e inusitado explica em parte o ritmo dessa recepção. Hoje, ele é considerado um dos mais brilhantes e fecundos ensaios daquele século.” (SELIGMANN-SILVA, 2005)

¹⁰ “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que como um engenheiro a abriu no corpo do autor deste livro”, dedicatória em *Rua de mão única* (1928).

em Benjamin, porém, se no amor o relacionamento foi frustrado para Benjamin, na troca intelectual, não. Asja Lacis era atriz, diretora de teatro e militante. Mãe de duas filhas, realizava uma “ação estético-pedagógica”, desde 1918, “com órfãos e crianças de rua em Orel [cidade russa]” (Cortez, 2018, p. 58). O olhar de Benjamin em relação à infância também é fruto dessa convivência. Asja desenvolveu apresentações com a classe trabalhadora, foi presa pelo regime stalinista e viveu em campos de trabalhos forçados. Bem antes disso, fora amante de Benjamin. Com Asja, Benjamin escreveu o texto “Nápoles”¹¹, em 1925 (Osborne; Charles, 2019).

Benjamin esteve constantemente viajando, por gosto pessoal, por condições financeiras e por condições impostas pelo exílio. Contingências ou não, nessas derivas havia – como não – o apelo existencial, do incremento cultural, da experiência a partir da Berlim natal. Esteve na Itália, Suíça, URSS, França, Espanha e Dinamarca. O interesse pelas cidades marca fortemente sua produção. Talvez seu trabalho mais conhecido seja o inacabado *Trabalho das passagens*, iniciado no final da década de 1920, tendo a “Cidade Luz” como palco. Os primeiros esboços, *Passagens parisienses*, foram redigidos por Benjamin entre 1927 e 1929; *Rua de mão única*, entre 1923 e 1926; e *Infância berlinense: 1900*, no início da década de 1930 – estes dois últimos são parte de uma fase conhecida por “Trilogia berlinense”.

No livro *Walter Benjamin: a história de uma amizade* (1975), Scholem deixa implícito que foi Asja a responsável pelo escape de Benjamin para o materialismo histórico e o abandono do judaísmo, assim como o abandono da ideia de retomada da vida acadêmica, na Palestina, vislumbrada e articulada por Scholem após o “fracasso” da tese de livre-docência do amigo. Não deixa de ser verdade que a arrebatadora paixão por Asja fez com que Benjamin se aproximasse com mais entusiasmo do marxismo. Ainda que já conhecesse o autor George Lukács, foi Asja quem lhe apresentou *História e consciência de classe* (1923). Entre o final de 1926 e o início de 1927, Benjamin foi para Moscou para uma breve temporada, conhecer a cidade e, principalmente, rever Asja:

[...] por causa de um esgotamento nervoso, ela está internada num sanatório praticamente o tempo todo da estada dele. Assim, a maioria dos contatos de Benjamin com a *intelligentsia* russa se dá por intermédio de Bernhard Reich, diretor de teatro, alemão que já vivia há um ano na União Soviética. Além disso, era o companheiro de Asja – portanto obstáculo e rival nas tentativas de Benjamin de conquistá-la. (Bolle, 2000, p. 190)

¹¹ “Nápoles” foi publicado pela primeira vez no *Frankfurter Zeitung* em agosto de 1925. o texto integra a coletânea *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas* (2013).

Em fins de 1928, voltaram a se encontrar: Asja passava algum tempo em Berlim fazendo a ponte entre escritores alemães e escritores revolucionários da cena teatral russa. Nesse período, Benjamin “junta-se a ela” (Gagnebin, 2018, p. 36), tornando seu divórcio inevitável em 1930. Durante sua estada na Alemanha, por meio de Asja, Benjamin conheceu o encenador alemão Bertold Brecht (1898-1956), com quem passou a ter uma estreita amizade e uma profícua troca intelectual.

Gershom Scholem já era referência acerca do judaísmo e da mística judaica quando emigrou para a Palestina, em 1924, onde se tornou professor na Universidade de Jerusalém. À época, a vida começara a se tornar instável para Benjamin, por causa da inflação crescente e dos recursos vindos de seus pais, cada vez mais escassos. Scholem, avistando uma oportunidade de retorno à academia, insistiu para que o amigo seguisse também para a Palestina, promovendo uma entrevista com o reitor da Universidade, em 1927. A conversa foi tão bem-sucedida que Benjamin chegou a convencer o reitor a fornecer-lhe uma bolsa de estudos para que, antes de sua ida para passar um ano na Universidade, aprendesse o hebraico com possibilidade, inclusive, de que pudesse trabalhar nela posteriormente. Benjamin, hesitante, adiou sua ida por alguns anos. Entusiasmado com suas próprias produções, dava inúmeras justificativas, fazendo com que nunca fosse estipulada uma data para sua partida.

Cabe mencionarmos a fase depressiva que atravessou após o desgastante e custoso processo de separação de Dora Pollack, cuja família também havia dado ajuda financeira por um bom tempo. Ainda assim, Benjamin descartara o plano da Palestina, porém, em correspondência, num ato falho – e “Scholem não se deixou enganar por isso” (Gagnebin, 2018, p. 35) – em vez de responder quando iria, perguntou, ao próprio Scholem, quando ele voltaria à Europa: seu espontâneo desinteresse fora posto em evidência. O descuido fez com que Scholem percebesse que seus contínuos esforços eram inúteis, atribuindo responsabilidade à “amiga russa” sem encobrir seu desgosto (Gagnebin, 2018, p. 35). O fato abalou profundamente a relação entre os dois pensadores.

Com Brecht, Benjamin teve um “intenso intercâmbio intelectual” (Witte, 2017, p. 94). Empreendeu uma série de estudos do “teatro épico”, de Brecht, além das transmissões de rádio que escreveu e apresentou com base nas experiências das chamadas “peças didáticas” brechtianas (Witte, 2017, p. 95). Em junho de 1930, apresentou o nome de Brecht ao público da Rádio do Sudoeste da Alemanha (Frankfurt). Nesse mesmo ano, os dois também elaboraram o projeto de uma revista,

Crise e crítica, porém, “por causa da ausência de consenso entre os editores, sobre questões de conceito, a publicação não saiu do estágio de projeto” (Witte, 2017, p. 96).

Os anos seguintes foram tragicamente marcados pela ascensão de Hitler ao poder, em 1933. Nesse mesmo ano, Benjamin deixava a Alemanha, sem nenhuma fonte segura de renda, para nunca mais retornar. Em face ao nazismo, o exílio era a única saída para intelectuais, artistas e militantes da esquerda e para os judeus. Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Theodor Adorno, membros do Instituto de Pesquisa Social (Institut für Sozialforschung) – a Escola de Frankfurt –, transferiram o centro de pesquisa, primeiramente, de Frankfurt para Genebra e de lá seguiram finalmente para Nova York, recebidos pela Universidade Columbia. Benjamin, inicialmente, foi para Paris, esteve com sua irmã que para lá seguira e que, assim como sua ex-mulher, também se chamava Dora. Dali em diante, dividia-se entre as casas de outros imigrantes como sublocatário (Witte, 2017, p. 112). Passou temporadas também em Ibiza, na Espanha, San Remo, na Itália – onde Dora, sua ex-mulher tinha uma pensão –, e em Svendborg, na Dinamarca, onde Brecht morava. Com Brecht, passou os verões de 1934 e 1936 (Witte, 2017, p.112). Nessas temporadas, tiveram oportunidade de reforçar suas afinidades literárias e políticas.

Benjamin passou seus últimos sete anos de vida em constante instabilidade financeira e domiciliar, devido à crescente escassez econômica (Gagnebin, 2018, p. 18). Quando a cidade de Paris se tornava cara para seus poucos rendimentos, passava semanas fora em algum dos lugares já conhecidos. Além disso, a frágil condição de saúde só tendia a se agravar. Sofria do coração e fora acometido pela malária mais de uma vez (Gagnebin, 2018, p. 19).

Mesmo conturbada, a década de 1930 proporcionou a Benjamin valiosas oportunidades no que diz respeito à difusão de parte de sua obra: Max Horkheimer, então diretor do Instituto de Pesquisa Social, possibilitou importantes publicações, além de uma remuneração financeira à qual seu colega, pelas dificuldades, não teve como recusar. Na prática, esse fomento por parte do Instituto rendeu revisões editoriais de ensaios sobre Baudelaire e a “construção” do inacabado e labiríntico *Trabalho das passagens*, bem como o célebre texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1934. No mesmo ano, visitou Brecht e esteve na Itália. Em 1939, era a vez do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, publicado no *Jornal do Instituto de Pesquisa Social*.

Se, por um lado, tais oportunidades renderam importantes publicações, por outro, foi um período hostil, de extrema escassez econômica, marcado por frequentes solicitações de apoio ao Instituto; com a inflação crescente, a bolsa que Benjamin recebia não cobria suas despesas básicas (Gagnebin, 2018, p. 17). Somada a essa condição precária estava sua saúde frágil, o que acabava por afetar também sua produção intelectual (Gagnebin, 2018, p. 19). Diversos ensaios desenvolvidos, muitos a pedido do Instituto, eram recusados e tinham de ser refeitos, como os já citados “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “Sobre alguns temas em Baudelaire” (cujo título da primeira versão negada era “A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire”). Estes, especificamente, são parte do *Trabalho das passagens*, seu *opus magnum* inconcluso – “Aliás, como poderia [ser concluído], se seu autor tinha que passar de um artigo a outro, de uma língua a outra, de um país a outro?” (Gagnebin, 2018, p. 20).

Das relações de Benjamin com os membros do Instituto, Theodor W. Adorno, a quem fora apresentado uma década antes, era com quem tinha maior proximidade. Adorno foi peça-chave na interlocução desse apoio, assim como foi um dos responsáveis pela póstuma publicação da obra de Walter Benjamin. Apesar da distância, houve uma correspondência importante entre ambos. Porém, questões que envolviam a relação de dependência das bolsas do Instituto e que constrangiam Benjamin, a diferença de idade e a condição financeira acabaram por interferir e abalar essa amizade (Gagnebin, 2018, p. 29).

Em 1939, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Benjamin foi internado temporariamente em um dos “campos de concentração” para alemães na França. Passados alguns meses, foi libertado. Em Paris, deu continuidade ao *Trabalho das passagens*, que desenvolvia na Biblioteca Nacional (Bibliothèque Nationale). Enquanto isso, aguardava ansiosamente por um visto de entrada nos Estados Unidos, a partir de esforços de Adorno e Horkheimer. No verão de 1940, com o avanço do exército alemão, Benjamin entregara seus manuscritos sob a custódia do bibliotecário, seu amigo, o escritor Georges Bataille e, quando as tropas estavam prestes a entrar em Paris, Benjamin partiu para o sul da França.

Com o visto para os Estados Unidos finalmente em mãos, retirado no consulado norte-americano em Marselha, porém sem o visto necessário para sair da França, Benjamin juntara-se a um grupo guiado que seguia para os Pirineus na tentativa de entrar ilegalmente na Espanha. O grupo fora, então, barrado pelas autoridades

aduaneiras. Benjamin, que já levava consigo morfina, tirou a própria vida na pequena cidade fronteiriça de Portbou, na Espanha, na noite de 25 para 26 de setembro de 1940. “Os últimos meses da vida de Benjamin refletem a experiência precária de inúmeros outros alemães judeus em Vichy, França: um voo para a fronteira e preparativos para a emigração por meios legais ou ilegais.” (OSBORNE e CHARLES, 2019)

Brecht, Adorno, Horkheimer, Scholem, Asja, cada qual a sua maneira, viam falhas profundas no pensamento benjaminiano, que reputavam às influências dos outros, e censuravam “certas insuficiências teóricas” em Benjamin: “ou ele não é suficientemente teólogo, ou suficientemente dialético, ou suficientemente materialista” (Gagnebin, 2018, p. 29). “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, aponta Jeanne-Marie Gagnebin (2018, p. 56), “se pretendia materialista”; Brecht, porém, entende como místico o conceito de aura, e os frankfurtianos, Horkheimer e Adorno, como excessivamente positiva a abordagem quanto à arte de massas - Adorno ainda aponta a “falta de dialética” como questão presente (nesse e em outros textos).

A obra de Benjamin é um verdadeiro quebra-cabeça – sobreposição, montagem, fragmentos –, uma constelação de ideias, reflexo do que foi sua vida. No início, abundância material, uma notável formação humanista, seguida de constantes mudanças, decadência financeira, inúmeras dificuldades que se impunham em meio à produção literária. Grande parte de seus textos não foi publicada em vida, isto porque foram rejeitados ou não foram compreendidos; muitos contaram com revisões, versões, além terem ficado esparsos, perdidos ao longo do tempo. Por todo esse contexto caótico, “a recepção dos escritos de Walter Benjamin configurou-se como uma das maiores polêmicas literárias do século XX, com problemas em aberto até hoje” (Bolle, 2000, p. 54).

1.3 O contexto de *Infância berlinense: 1900*

Guiei-me por essa intuição também nessa nova situação e apelei deliberadamente àquelas imagens que no exílio costumam despertar mais fortemente a nostalgia – as da infância. Mas o sentimento de nostalgia não podia, nesse caso, sobrepor-se ao espírito, tal como a vacina não pode tomar conta de um corpo saudável.
(Benjamin, 2017, p. 69)

Infância berlinense: 1900 é uma coletânea composta por fragmentos e aforismos imagéticos, nos quais, por meio da lembrança, Benjamin vale-se da própria experiência como um objeto de análise histórico-social; enfatizando o “quadro político” da memória, no qual o “eu” são “muitos” (Freitas *in* Benjamin, 2017, orelha), joga luz sobre a construção dessas lembranças e seus sentidos. Dessa maneira, ele expõe o cotidiano da época, as cifras de sua infância entrecruzadas com os caminhos da memória e a previsão de um futuro sombrio.

Em 1920, Benjamin se dispôs a compor um projeto literário cujo objetivo era imprimir um retrato da cidade contemporânea como *tópos* da experiência do homem moderno, tendo como grandes influências Proust e Baudelaire. A cidade é lida como “palco de conflitos sociais, de revolta e revolução, como espaço lúdico do *flâneur* contracenando com uma multidão erotizada como labirinto do inconsciente individual e social, que ele se propõe a decifrar” (Bolle, 2000, p. 272). Tal propósito tem início com *Rua de mão única* (1925-1928) e abarca *Diário de Moscou* (1927-1929), *Passagens parisienses*¹² (1927-1929) – ainda em esboço –, a série radiofônica *Metrópole Berlim* (1929-1930), *Crônica berlinense* (1932), *Infância berlinense: 1900* (1932-1938), até o *Trabalho das passagens*, que ocupou grande parte de sua vida, desde 1927 até sua morte em 1940, e não chegou a ser concluída (Bolle, 2000, p. 271).

Aguçando o olhar para o tipo de composição, segundo o filólogo português João Barreto (*in* Benjamin, 2017, p. 134), tradutor da versão que tomamos por referência, “*A Infância berlinense* é provavelmente o caso editorial e filológico mais complexo de todos os textos de Walter Benjamin”, “é um complexo movediço e mutante de textos”. Os fragmentos são escritos ao longo do tempo, seis deles foram publicados como “*Berliner Chronik*” (“*Crônica berlinense*”) no jornal *Die literarische Welt*, em 1928. A proposta do jornal era “um relato autobiográfico que tivesse como cenário sua cidade natal” (Marques, 2017, p. 34) e, como outros, era mais uma das colaborações ocasionais para a imprensa e para o rádio que garantiam sua subsistência após seu custoso divórcio. Somente em 1938, a “versão completa de última mão”, como é conhecida, foi finalizada, em Paris. Desde os primeiros escritos, nem todos publicados no jornal, Benjamin não só criou textos, como reescreveu, reordenou e organizou versões. Ainda, segundo Barreto (*in* Benjamin, 2017), são

¹² *Passagens parisienses* é o embrião de *Trabalho das passagens* (Bolle, 2000, p. 50).

conhecidas cinco versões, sendo que três vieram à tona mais recentemente. Nas diversas versões, há alterações que vêm desde o início, ajustes, apêndices e prefácios, que aqui não nos convém pormenorizar¹³.

A respeito da “versão de última mão”, sua primeira publicação data de 1972 e, somente depois dela, dois acontecimentos mudaram os rumos editoriais do livro: o surgimento de uma “versão provisória”, de 1932, manuscrita e dedicada ao único filho, Stefan – cunhada como “exemplar Stefan” (Barrento *in* Benjamin, 2017, p. 140) –; e a descoberta feita por Giorgio Agamben, em 1981, na Biblioteca Nacional de Paris de um “datiloscrito” de 1938, *Handexemplar komplett* (exemplar de próprio punho completo) Ainda sobre a última versão, o formato final passou por uma profunda revisão. Mesmo assim, não foi publicado: os editores consideraram “a estrutura e a natureza do livro ‘demasiado complicada’” (Barrento *in* Benjamin, 2017, p. 141). Mais uma vez, Benjamin é recusado por sua expressão pouco convencional.

Em *Infância berlinense: 1900*, “observa-se uma renúncia a uma ‘grande’ estrutura narrativa linear e coerente em prol de uma montagem descontínua de imagens”, considerando a “cidade como escrita” (Bolle, 2000, p. 331 e 271). O gênero utilizado, o “*tableau* urbano”, foi o responsável pelo começo de uma literatura moderna da grande cidade a partir do século XVIII, sendo os *Tableaux parisiens* (1861), de Baudelaire, o “elo” entre esse tipo de literatura e as imagens benjaminianas (Bolle, 2000, p. 314). O tipo de composição constelacional e fragmentária também é o modelo empregado em *Rua de mão única* e *Obra das passagens*, porém, em *Infância berlinense: 1900*, o autor está presente, é autobiográfico. “No campo de tensão dos gêneros, autobiografia e historiografia, são produzidos quadros da cultura burguesa” (Bolle, 2000, p. 331). O *tableau* se mostra como estilo mais apropriado para esse tipo de literatura, isto porque possibilita a mistura de gêneros, as movimentações históricas, sociais, da paisagem e do indivíduo, bem como seu imaginário e sua memória; é conciso, requer pouco espaço para que se exponham questões sociais e costumes; sua versatilidade permite se “condensar num instantâneo a complexa simultaneidade” (Bolle, 2000, p. 331) de uma grande cidade, mesmo no caso de *Infância Berlinense: 1900*, na qual a cidade é assimilada, posteriormente, por um intenso processo da memória.

¹³ No final da edição, há comentários detalhados.

Benjamin começa a escrita de *Infância berlinense: 1900* quando completa 40 anos, momento de forte crise pessoal e histórica. Para Bernd Witte (2017, p. 12), “ele procurou rastrear, na proteção de sua infância grão-burguesa, o germe da aniquilação na qual o século XIX deveria perecer, em meio à guerra e inflação”. Para Willi Bolle (2000, p. 314), uma “necessidade de antepor, ao estudo da mentalidade e do imaginário social do século XIX, um registro de sua experiência biográfica particular”. Destacamos que, para Benjamin, naquele momento, a única era opção o exílio. Desse modo, o texto é também a tentativa de um retrato de suas origens, de preservação da memória de onde nasceu e viveu, antes que a cidade como ele conhecera fosse arruinada – ele tinha consciência de que mesmo voltando, ela não seria mais a mesma.

O período de redação se dá entre 1932 e 1934, justamente à época da crise e extinção da República de Weimar (1919-1933), estabelecida na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial e que durou até o início do regime nazista. Mas Benjamin não faz menção a esse fato. Para Bolle (2000), a escolha sugere que, para Benjamin, os anos em torno de 1900 pareciam “longínquos e inatingíveis”. Seu argumento é a comparação dos dois fragmentos de mesmo título: “Panorama Imperial”, um de *Infância berlinense: 1900*, outro de *Rua de mão única*. Neste último, o autor trata da inflação alemã. Faz referência à paisagem da cidade na época de sua infância, “marcada pela dinastia Hohenzollen”: ruas com nomes de generais, estátuas dos monarcas Frederico Guilherme e Luísa. Bolle (2000) ainda faz menção ao fragmento “Coluna da vitória”, monumento em homenagem à vitória na guerra franco-prussiana para, então, chamar-nos a atenção para duas categorias da memória que são evocadas por Benjamin: uma, a crítica do intelectual em face à queda da monarquia alemã e a caducidade daquelas odes; a outra, a historiografia hegemônica dos vencedores, “a mitologia oficial de uma nova era, [...] sob o signo da *pax germanica*” (Bolle, 2000, p. 333).

Na leitura de *Infância berlinense: 1900*, nos damos conta de que, muito mais que uma autobiografia, tem-se “a constituição social do indivíduo-criança no meio judaico”, de uma classe abastada no início do século XX. Benjamin quase não fala de sua família: “se eu escrevo melhor alemão que a maior parte dos escritores da minha geração, devo-o, em grande parte, à observância, ao longo de vinte anos, de uma pequena regra que diz: nunca usar a palavra ‘eu’, a não ser em cartas” (Benjamin, 2017, p. 135). O pouco que fala a respeito de seus pais está ligado a outras relações

e revelações de sentido, como a forte ligação com a mãe, vista no fragmento “A febre”. Outro exemplo é a “figura de poder e grandeza”, que se refere ao pai, com quem tinha uma relação tensa (Witte, 2017, p. 16). Ainda que tenha sido uma relação delicada – em “O telefone”, por exemplo, Benjamin menciona “as ameaças e imprecisões” do pai ao serviço de reclamação –, temos a impagável imagem: “mas as suas verdadeiras orgias vinham-lhe da manivela, à qual se entregava durante minutos, até se esquecer de si. A sua mão transformava-se então num dervixe dominado pelo transe” (Benjamin, 2017, p. 76).

O mapa da memória da cidade da infância, retratada por Benjamin, não leva em conta, por exemplo, os pequenos comerciantes, os desempregados, os excluídos, tampouco a moradia dos operários (*Mietskasernen*); esses estão à margem. A Berlim de Benjamin criança é uma bela cidade de bairros arborizados, onde morava a “classe abastada”: Tiergarten e Charlottenburg (Bolle, 2000, p. 337). De fato, o autor não conhecia a cidade como um todo, a qual começa a se revelar aos poucos, e a criança, atenta e observadora, vai marcando também as incongruências, o que lhe salta aos olhos. Reproduzimos a seguir um relato exemplar, citado por Witte (2017, p. 14) e por Bolle (2000):

Os pobres – para as crianças ricas de minha idade, só existiam como mendigos. E foi um grande avanço em meus conhecimentos quando comecei a vislumbrar a origem da pobreza na ignomínia do trabalho mal remunerado. Isso ocorreu numa pequena redação, talvez a primeira que fiz inteiramente para mim. Tratava-se de um homem que distribuía folhetos [...]. (Benjamin *apud* Bolle, 2000, p. 338)

A criança passa a perceber a cidade em breves trajetos: na ida ao mercado, na observação dos empregados e nos pequenos hábitos “dos seus” e “dos outros”. A constelação construída pelos *tableaux* traz um “movimento de imagem”, que Bolle (2000, p. 332) coloca como “movimentos de memória do eu diante do pano de fundo de uma paisagem urbana que é, ela também, ‘matéria movente’”. Igualmente, a memória tem mobilidade: o que Benjamin tece são os mapas da memória e da cidade, que se sobrepõem, não sendo possível desenhar um sem o outro.

A distinção entre “sentimento de classe” e “consciência de classe” é antecipada nos quadros que Benjamin ilustra. O intelectual não se exclui dessa ambiguidade, mas, diferentemente dos horizontes da infância, tem em mente com clareza o “caráter classista da topografia da cidade” (Bolle, 2000, p. 337-338). Essa rememoração que Benjamin faz constantemente em sua obra, a evocação da “memória topográfica”,

“não visa a reconstrução dos espaços pelos espaços. Mas esses são pontos de referência para captar experiências espirituais e sociais” (Bolle, 2000, p. 335).

O contexto dessa busca é a relação com sua classe de origem, uma relação profundamente ambígua, em que se misturam a memória afetiva e a crítica (Bolle, 2000, p. 345). É também a “experiência social” notadamente igual à do adulto que escreve (Witte, 2017, p. 16). A ambivalência do contexto doméstico e familiar-social também se dá no que diz respeito à cidade de Berlim: “os bairros de proprietários” *versus* o “resto” de Berlim (Witte, 2017, p. 17). É o retrato da sociedade grão-burguesa na virada do século XIX para o XX e a crítica implacável de Benjamin. Simultaneamente, Bolle (2000, p. 351), numa espécie de trocadilho, “*Infância em Berlim* por volta de 1900, ou seja: *Crônica berlinense* por volta de 1933”, reforça o momento vivido por Benjamin – pessoalmente e como cidadão judeu-alemão – e define:

[...] é o relato de um pai que, no ato de escrever, se transforma em criança. O patrimônio que ele transmite se chama infância: a de uma criança que se mascara em palavras, se esconde em objetos ou seres imaginários, se transforma através do brincar.

Todavia – e imprescindível –, a coletânea não se reduz a um pai, a esse pai Benjamin, de olhar acurado para sua abastada infância e que, justamente por esse contexto, tem a competência para abordar “o modo de subjetividade” da burguesia: “é por ter-se detido na análise desse modo de subjetividade que ele pode recolher, das várias imagens da infância, aquela que o revela” (Marques, 2017, p. 37). Sua experiência pessoal se torna um ponto de partida para além. Em maio de 1938, escrevia ao historiador e teólogo Karl Thieme:

No ano de 1932 comecei a escrever um livrinho, *Infância berlinense: 1900*; talvez tenha dado por partes dele no *Frankfurter Zeitung*, antes de Hitler. Nas últimas semanas revi e aumentei esse livro, que, devido ao seu tema, dificilmente encontrara editor. Se o encontrar, o livro poderá ser um notável êxito de livraria. Tem alguma coisa a dizer a milhares de alemães exilados, mas um editor terá mais dificuldades em reconhecer isso do que um leitor comum[...]. Importa-se que eu lhe mande as cem páginas do manuscrito? Acha que nos círculos das suas relações haverá alguém que pudesse convencer a interessar-se pelo assunto? (BENJAMIN, 2017, p. 134)

O que Benjamin nos apresenta não é apenas um flagrante da paisagem urbana, mas a imagem da cidade interiorizada. São os ecos dum período cuja existência nos é dada a ver pela afetividade, pelo resgate sensível da memória e sensibilidade com que foi vivido. São micro-histórias na história, superpostas à cidade, nas dimensões

da vida entrelaçadas de tal modo que não se afrouxam. O acesso às memórias se dá como uma escavação arqueológica (Freud, 2011), temporalidades e existências que se acumulam e se contaminam. Memórias, histórias e imagens dentro da história e que, agora, são parte também desta investigação – cabe a nós escavá-las.



Figura 2. Walter Benjamin (1897 ou 1902), foto do *atelier* Selle & Kuntze (Potsdam).
Fonte: <http://www.slowtravelberlin.com/walter-benjamins-berlin/>



Figura 3. Walter Benjamin (à esquerda) e seu irmão Georg e sua irmã Dora.
Fonte: <http://www.slowtravelberlin.com/walter-benjamins-berlin/>



Figura 4. Reunião editorial de *Crise e Crítica*, Le Lavandou: Emil Hesse-Burri, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Bernard von Brentano, Margot von Brentano, junho de 1931. Fonte: Academia de Artes de Berlim, Arquivo Bertolt Brecht



Figura 5. Walter Benjamin em Ibiza (s/d).
Fonte: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/walter-benjamin-vai-a-praia/>



Figura 6. Berlim, Natal de 1931.

Fonte: <https://twitter.com/aphelis/status/1442211810250268686/photo/2>



Figura 7. Benjamin com Asja Lacić, 1921.

Fonte: <https://wb80.46graus.com/fotobiografia-de-walter-benjamin/>



Figura 8. Walter Benjamin na Biblioteca Nacional, Paris, 1937. Foto: Gisèle Freund.

Fonte: Revista Cult <https://revistacult.uol.com.br/home/walter-benjamin-cultura-progresso/>



Figura 9. Benjamin e Brecht. Svendborg, Dinamarca, 1934.
Fonte: Academia de Artes de Berlim, Arquivo Bertolt Brecht.

REGISTRO CIVIL DE _____ DISTRITO DE _____

Número 25.-

NOMBRE Y APELLIDOS
Walter Sr. Benjamin




En Port-Bau, provincia de Gerona, a las ocho y quince minutos del veintiseis de septiembre de mil novecientos veinte, ante D. Ricardo Pastor el Pito, Juez municipal, y D. José Bira Granig, Secretario se procede a inscribir la defunción de D. Benjamin Walter Sr., de edad cuarenta y ocho años, natural de Berlin (Alemania), hijo de D. _____ y de Doña _____, domiciliado en _____ de _____ núm. _____ piso _____ de profesión Dr. y de estado casado con Doña Kallner.

falleció en Port-Bau a las ocho y quince minutos del veintiseis del actual, a las veintiocho horas de consecuencia de causa natural según resulta de la certificación facultativa y reconocimiento practicado, y su cadáver habrá de recibir sepultura en el Cementerio de esta localidad. Esta inscripción se practica en virtud de deliberación pre-acordada de abintestato.

contándose además haber otorgado testamento o ignora habiéndola presenciado como testigos, D. Santiago Lang Lang y D. José Oliver Campa mayores de edad y vecinos de esta localidad.

Leída esta acta, se sella con el del Juzgado y la firman el señor Juez, los testigos los de que certifico. los



26 193



Ricardo Pastor
José Bira Granig
Santiago Lang
José Oliver

Figura 10. Identificação de Walter Benjamin no livro de óbitos do registro civil de Portbou, 1940.
Fonte: www.wbenjamin.org/walterbenjamin.html

CAPÍTULO II – TRANSITANDO POR BENJAMIN

Walter Benjamin, em toda sua trajetória, mirou as transformações sociais e históricas do século XIX para o XX, “radiografando” a fisionomia da metrópole moderna e de cidades pelas quais passou, tais como, Nápoles e Moscou. Suas impressões sobre esta última quando de sua ida à União Soviética em dezembro de 1926, por exemplo, deixou registradas em *Diário de Moscou*¹⁴. Outros exemplos são *Passagens parisienses* (escrito entre 1927 e 1929), *Rua de mão única* (entre 1923 e 1926) e *Infância berlinense: 1900* (no início da década de 1930), que são compostos por fragmentos e formam uma constelação imagética.

Rua de mão única e *Trabalho das passagens* contam com uma metodologia de experimentação e montagem construtiva a partir da imagem dialética, conceito-chave em Benjamin. O primeiro é o “único [livro] não acadêmico que Benjamin chegou a publicar em vida, tornou-se uma das obras mais significativas da literatura de vanguarda alemã nos anos 1920” (Witte, 2017, p.71). Já o *Trabalho das passagens*, obra de uma vida, requer um complexo sistema de códigos e de feitura para seu entendimento; sua montagem ainda causa divergência entre estudiosos. Experimentação, montagem e imagem são aspectos latentes na produção do autor, como veremos a seguir.

É sabido que, em vida, o autor esteve longe de ser um consenso. Nunca se conformou com o determinismo de correntes de pensamento – o que lhe propiciou originalidade teórica. Procurava “ir além, criticando a concepção de tempo linear” (Gagnebin, 2018, p. 26). Desde sempre atravessado por correntes políticas e filosóficas, não se engajou a nenhuma. Uma das principais questões suscitadas em torno de sua obra é a sobreposição de bases teológicas e materialistas, passando de um campo a outro com notável desenvoltura – vide seu último texto, as teses *Sobre o conceito de história* (1940), no qual segue imbricações entre a tradição messiânica judaica e a historiografia materialista e marxista.

Jeanne-Marie Gagnebin (2018, p. 16) refere-se ao pensador como um “fracasso exemplar”. De fato, sua vida foi marcada por inúmeros reveses, constantes

¹⁴ *Diário de Moscou* foi publicado somente em 1980. Redigido durante a estada de Benjamin na cidade, entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927, seu valor reside no fato de “ter sido escrito, à medida que as coisas aconteciam, sem ser retrabalhado, o escrever colado ao fazer” (Bolle, 2000, p. 193). Sem censura, nele encontramos inúmeras críticas ao sistema soviético, diferentemente das considerações feitas com o intuito de se tornarem públicas.

dificuldades materiais, pelo contexto histórico e pela falta de “êxito”, tanto na vida amorosa quanto na trajetória profissional (Gagnebin, 2018, p. 16). Parte das desventuras tornaram-se trampolim para que ele desenvolvesse tal originalidade. Um desses momentos foi quando, após não ter tido sua tese de livre-docência aceita pela Universidade de Frankfurt, pôde revelar livremente suas incisivas críticas:

[...] Benjamin não tem mais necessidade de poupar seus futuros colegas em nome de uma carreira e pode descarregar todo o seu ímpeto contra a “ciência literária burguesa” que sempre detestara, muito antes de denunciar sua marca de classe. De imediato, ele critica seu caráter a-histórico e apologético, dois vícios intimamente ligados. (Gagnebin, 2018, p. 47)

Os conceitos benjaminianos são cultivados e revisitados ao longo de sua obra, de modo que não se reduzem a postulados. Eles vão sendo revelados em perspectivas, se renovando a cada desdobramento e associação – contudo, têm um viés “evolutivo”. São intrincados a tal ponto que dissociá-los torna-se tarefa bastante complexa. Diante desse contexto, o objetivo aqui é forjarmos um solo, oferecermos um panorama, para que o leitor passeie e aproprie-se conosco da reflexão proposta. Antes, velemos a seguinte colocação:

Em face das grandes dificuldades que os textos teóricos de Benjamin colocam ao leitor, podemos passar por alto pelo restante de sua obra apenas para dar indicações ou orientações sobre uma região cujo conhecimento não pode ser adquirido com abreviações tiradas à força. (Szondi, 2009, p. 23)

Sobre o fragmento “Tiergarten”, o que numa passagem desavisada poderia suscitar a impressão de um texto introspectivo, ensimesmado, efetivamente traz em seu cerne a deambulação e as imagens, para reverberar questões como memória, vestígios da história, imagem dialética, experiência – temas fundamentais no repertório benjaminiano. Segundo Szondi (2009, p. 20 e 23), o que nas obras teóricas se apresenta de modo objetivo, aqui, é forjado por sagazes e ambíguas metáforas; nessas passagens, “sua força de pensamento e sua força de imaginação se apresentam como a mesma potência. [...] tornam visível uma relação, que não deve surpreender, entre a obra literária autobiográfica e uma obra teórica”¹⁵.

Benjamin nos conduz pelo Tiergarten, por meio de suas memórias e considerações, adentramos seu universo. Do mesmo movimento – e a partir do *flâneur*

¹⁵ O autor menciona como exemplo “o livro sobre o drama barroco” (Szondi, 2009, p. 23), em referência à tese *Origem do drama barroco alemão* (1916-1925). Vale anteciparmos uma breve menção a esse trabalho devido à sua importância quanto a uma teoria benjaminiana da imagem, “é um texto seminal na bibliografia do autor” (Bretas, 2009, p. 63).

– propomos um passeio – perceptivo, imagético e conceitual –, na intenção de apresentarmos algumas ideias fundamentais que aqui se fazem pertinentes.

2.1 Radiografando seu tempo – o *flâneur* e as imagens

*Oh, Coluna da Vitória, tostadinha, polvilhada com
o açúcar invernal dos dias da infância.
(Benjamin, 2017, p. 69)*

Paris, Berlim, Capri, Moscou, Ibiza... Benjamin percorreu, leu cidades por onde passou e sobre elas escreveu, transformou-as em imagens – fragmentadas –, em constelações, em reflexões acerca dos rastros da história. Tornou Filosofia “Os objetos industriais, a fisionomia da cidade, a circulação das mercadorias, [que] podiam ser lidos como vestígios, ‘fósseis’ em que a história se aloja e a partir dos quais ela pode ser resgatada” (Marques, 2009, p. 40). Seus textos, eles próprios em constelação, corporificam camadas de existência, numa “construção urbano-filosófica” (Jacques; Velloso, 2023). *Infância berlinense: 1900* se relaciona diretamente com *Rua de mão única*, que, por sua vez, tem uma série de afinidades com outras obras. Sobre *Rua de mão única*, em correspondência com Scholem, o próprio autor sugere a influência sobre *Passagens parisienses*:

[...] as “Passagens de Paris” tratarão precisamente daquilo a que um dia, ao ler *Rua de mão única*, aludiste: conseguir dar a concreticidade extrema de uma época, tal como ela surgia naquele livro a propósito de jogos de infância, de um edifício ou de uma situação de vida. (Benjamin, 2017, p. 124)

Seguramente, a figura do *flâneur* é automaticamente associada à cidade de Paris, entretanto, para o retrato da modernidade pretendido por Walter Benjamin, a cidade de Berlim é fundamental. No rastro do modelo da reurbanização da cidade de Paris, a “haussmanização”, e pelo modo como o capitalismo se instala na Alemanha, o desenvolvimento de Berlim foi absolutamente vertiginoso. E o *flâneur* surge do fenômeno de migração de parte da população do universo rural para o urbano, acompanhando as grandes mutações do capitalismo no século XIX.

Ou seja, todo o processo de transformações advindas pela Primeira Revolução Industrial e pela Segunda, delas, e o aparecimento do proletariado

e do lumpemproletariado [...] são concomitantes ao surgimento da cidade grande Moderna. (Chaves, informação verbal)¹⁶

Há um momento no qual essa figura é tematizada na literatura da primeira metade do século XIX até meados da segunda metade, as “fisiologias”. Populares, “eram fascículos de aparência insignificante, e em formato de bolso”; reuniam desenhos dos tipos que começavam a surgir com o aparecimento da cidade moderna, “Desde o vendedor ambulante do bulevar até o elegante no *foyer* da ópera, não havia nenhuma figura da vida parisiense que o ‘fisiólogo’ não tivesse retratado” (Benjamin, 1994, p. 31). Entre esses personagens está o *flâneur*. “embora ele se distinga pela sua ascendência pequeno burguesa, notada pelo seu traje, pela sua elegância, pelo seu traço próximo ao nobre, à aristocracia” (Chaves, informação verbal). O *flâneur* é aquele que faz da rua sua casa e está comumente associado à figura do ocioso – da perspectiva capitalista, na qual a sociedade, cada vez mais, passava a se pautar pelo “valor moral” do trabalho, temos o ócio como valor negativo, contra “a ética do trabalho”. O termo *flâneur* aparece designado no oitavo volume do *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, concebido pelo importante editor e enciclopedista francês Pierre Larousse (1817-1875). Nesse mesmo período, Baudelaire conceituou esse tipo “que vagueia pela cidade moderna de Paris como um ser errante, numa busca velada por aventuras estéticas” (Zim, 2020, p. 2). A figura do *flâneur* é indissociável da metrópole moderna.

Como já comentamos anteriormente, Baudelaire e seus *Tableaux parisiens* serviram como elo para a percepção da vida urbana e iniciação à literatura urbana. Por meio de Baudelaire, Benjamin “aprendeu a ver a cidade como um corpo humano e a usar a técnica de superposição, que faz com que, miticamente, a percepção da cidade e a do próprio corpo se confundam” (Bolle, 2000, p. 43). Benjamin ancora sua construção da “capital do século XIX” na perspectiva de Baudelaire; nesse sentido, Willi Bolle (2000, p. 25) sugere que Baudelaire, autor exemplar, faz as vezes do *alter ego* de Benjamin – que “consegue transmitir e preservar a sensação da modernidade como ‘figura interna’, isto é, como uma experiência gravada no íntimo do sujeito”.

Isto posto, Walter Benjamin, como retratista da modernidade, tem todo o interesse em compreender a dinâmica desse tipo que habita a metrópole, cuja prática

¹⁶ As seguidas informações verbais neste capítulo referem-se à aula Walter Benjamin e os (des)caminhos do *flâneur*, ministrada pelo Prof. Dr. Ernani Chaves (Universidade Federal do Pará – UFPA). Organização: Espaço Filosofia, Cultura & Política. Junho 2022.

pode ser considerada como “forma de conhecimento” (Bolle, 2000, p. 366). É fundamental pontuarmos que a reflexão acerca do *flâneur* se faz presente em diversos textos, sobretudo da década de 1930, e que, ao longo dessas análises, a perspectiva do autor difere. Independentemente da faceta, ao *flâneur* é referida a palavra “passagem” – “com seus múltiplos sentidos, a exemplo de construção urbanística, trecho escrito, travessia, iniciação, tempo histórico – de forma heurística, fragmentária ou constelacional” (Bolle, 1994).

No contexto das fisiologias, temos o *flâneur* como “coleccionador de sensações da grande cidade, um sonhador de imagens de desejo e fantasmagorias” (Bolle, 2000, p. 71-72). Sendo sua trajetória inerente à metamorfose da sociedade durante a transição do século XIX para o XX, foi testemunha do surgimento – e *habituée* – das “passagens”, “configuração arquitetural do século XIX, da qual Paris foi o exemplo mais importante” (Chaves, informação verbal). Grandes construções de ferro e vidro – galerias – eram coberturas que cortavam o caminho de uma rua para outra entre os edifícios, como prolongamentos do espaço público, fundindo interior e exterior. Ocupadas por elegantes lojas e restaurantes, simbolizavam “a conquista da burguesia”; nelas o *flâneur* podia deambular livremente em seu tempo, contrário à movimentação da multidão e escapando da volúpia da metrópole. Entretanto, ele também se tornará parte dessa multidão: “o *flâneur* é a ilustração da teoria benjaminiana da empatia pela alma da mercadoria [...]. Ele compartilha com ela a mesma condição, mas não sabe que ele também é mercadoria” (Bolle, 2000, p. 71-72). Benjamin, portanto, não designa esse tipo como uma imagem estática. Pelo contrário, também constata o que chama de uma “decadência” do *flâneur* ao demonstrar como, no curso da história, ao ser tragado pelo mundo do consumo, pelo fetichismo da mercadoria, ele vai perdendo o sentido crítico inerente ao seu surgimento¹⁷.

Ainda assim, intrínseco à noção da *flânerie* está o referencial das ruas. Chamamos a atenção para o “descompasso” que caracteriza sua imagem, em oposição ao andar vertiginoso da massa na cidade grande e aos ideais capitalistas. O sentido crítico da *flânerie* é justamente contra a pressa. O *flâneur* é aquele que caminha pela metrópole absorvido por algo que escape à necessidade de produtividade, aquele que é capaz de focar naquilo que não chama a atenção. Desse

¹⁷ Ao considerarmos tais facetas, temos como referência a obra de Willi Bolle, *Fisiognomia da metrópole moderna* (2000), cuja discussão ganha profundidade.

modo, há uma identificação com as figuras do *detetive*, do *curioso*, e do *coleccionador*, a partir da acuidade como tipo de atenção – a figura do *flâneur* é “instrumento de percepção e mapeamento da sociedade” (Bolle, 2000, p. 71). O *flâneur* é um colecionador de imagens.

A cidade é a realização do antigo sonho do labirinto. A esta cidade sem sabê-lo está dedicado o *flâneur* [...]. Paisagem, é nisto que se torna a cidade para o *flâneur*. Ou mais exatamente: a cidade para ele cinde-se nos seus polos dialéticos. Abre-se lhe como uma paisagem e o abarca como um aposento. (Benjamin, 2009, p. 462)

A partir desse olhar atento a seu tempo, Benjamin procura compreender a cultura na modernidade, para tanto as imagens são referências primordiais. A singularidade de sua produção reside numa associação dinâmica, também, por meio de conceitos, mas, sobretudo, pelas imagens:

[...] a fisionomia benjaminiana é uma espécie de “especulação” das imagens, no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens prenes de história. [...] A “imagem” é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: “alegoria”, “imagem arcaica”, “imagem de desejo”, “fantasmagoria”, “imagem onírica”, “imagem de pensamento”, “imagem dialética” – com esses termos se deixa circunscrever em boa parte a historiografia benjaminiana. (Bolle, 2000, p.42-43)

Desde o início do *Trabalho das passagens*, o autor refletiu acerca do conceito “imagem dialética”. Esta é, resumidamente, aquela em que o novo – o presente – se atrela ao passado e retém a continuidade da história; é o presente dando sentido aos sonhos do passado. Tal operação se caracteriza por tornar consciente um saber que ainda não o é, considerando o *despertar histórico*, ou seja, o sentido da compreensão da experiência histórica e não da aniquilação dessa experiência por parte do homem.

São as imagens que oferecem a possibilidade de decodificação da mentalidade de uma determinada época, permitindo ao homem o acesso, consciente ou não, a um saber arcaico: “Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em imagens ‘dialéticas’ coincide, para ele [Benjamin], com a produção de conhecimento da história”; a essas formas arcaicas de conhecimento, por “suas qualidades míticas e mágicas” (Bolle, 2000, p. 43), estão ligadas, também, as expressões artísticas. As imagens do ocorrido se encontrariam com as do agora apenas num determinado momento, em que passariam a ser “legíveis”.

Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou que o presente lance a sua luz sobre o passado, mas, antes, imagem é aquilo em que o ocorrido encontra-se com o agora como num raio formando uma constelação. Em outras palavras: imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com

o agora é dialética: de natureza não temporal, mas imagética. Apenas imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, i.e., não arcaicas. (Benjamin *apud* Seligmann-Silva, 1999, p. 228)

O mundo torna-se escritura, e essa “gramatização” envolve “uma leitura da escrita que incorpora o seu elemento imagético, corpóreo” (Seligmann-Silva, 1999, p. 232). A alegoria é uma das maneiras utilizadas por Benjamin para viabilizar essa legibilidade por meio das imagens. Ao passo que o símbolo é designado pela equiparação entre signo e significado, é qualquer coisa que, por convenção, representa ou substitui algo numa relação direta e imediata de correspondência. A noção de alegoria, em Benjamin, pode ser definida como a “metamorfose expressiva da ligação convencional entre significado e significante, conceito e imagem. Ruína que opera com materiais previamente sedimentados, surge da erosão do signo” (Lavelle, 2021); ou seja, há o fluxo do tempo como elemento constitutivo dessa imagem.

Enquanto, na imagem dialética, “a imagem é a dialética paralisada” (Seligmann-Silva, 1999, p. 228), “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, o falso brilho da totalidade se extingue. [...] “A alegoria mostra ao observador a *facies hippocrita* da história como protopaisagem petrificada. A história, em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira” (Benjamin, 1984, p. 198 e 188).

O *flâneur*, nesse sentido, é um alegorista e, como tal, torna-se referência para compreendermos a metamorfose da fisionomia da vida urbana – é aquele que vê na cidade o fragmento aparentemente sem significação, a paisagem petrificada, estática, sempre algo que é parcial¹⁸. Como alegoria, ele é uma figura “essencialmente ambígua, ao mesmo tempo, sonhador e produtor de imagens”; “Imagem de desejo e fantasmagoria, ou seja, o lado utópico-emancipatório e o lado fetichista-alienante da imagética moderna”; temos, portanto, o *flâneur* como “uma imagem dialética por excelência” (Bolle, 2000, p. 67).

Por meio das imagens de pensamento (*Denkbild*), imagens dialéticas, alegorias e se valendo do *tableau*, gênero de origem jornalística, próximo à crônica e entre a filosofia e a literatura, Benjamin encadeia “cenas movimentadas, transformações históricas, reestruturações da paisagem urbana, o vaivém da memória do *flâneur* e,

¹⁸ Em linhas gerais, para Benjamin, a concepção de alegoria é o oposto de uma unidade harmônica, o oposto de uma totalidade.

com isso, as relações entre indivíduo e sociedade, a cidade e seus habitantes” (Bolle, 1994). Os *tableaux* são textos curtos, cuja versatilidade permite que “a fisionomia da grande cidade, com suas facetas múltiplas”, seja revelada, assim como “condensa num instantâneo a sua complexa simultaneidade” (Bolle, 2000, p. 331). É esse o modo de escrita por imagens utilizado em *Infância berlinense:1900, Rua de mão única e Trabalho das passagens*. A compilação dessas imagens que revelam a percepção da metrópole moderna tem como marca estética a fragmentariedade. Justamente “graças à sua descontinuidade, o *tableau* se presta a ilustrar o ‘novo método dialético da historiografia’ benjaminiana, que rompe com a tradicional historiografia linear e causal” (Bolle, 1994).

Com essa teoria [imagem dialética], Benjamin não apenas fundou uma concepção forte de exposição (*Darstellung*) histórica – em oposição ao registro da representação – na qual interagem palavras e imagens, como também apagou outra fronteira que, tradicionalmente, conduzia a escrita discursiva do historiador: a fronteira entre o agente da história e o responsável pelo seu relato. (Seligmann-Silva, 1999, p. 234)

2.2 Narração e experiência, abertura e montagem

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: não os quero inventariar, mas, antes, fazer-lhes justiça do único modo possível: utilizando-os.
(Benjamin, 2009, p. 502)

Questão fundamental é o tempo histórico, que, segundo Benjamin (1993, p. 229), na historiografia burguesa é condenado a uma linha vazia, constante e homogênea, a ser preenchida pelos acontecimentos de modo progressivo, “um tempo saturado de ‘agoras’”. Tal objetividade conta apenas a história dos vencedores (Benjamin, 1993, p. 223); não se vê pelo viés, não se vê com desconfiança. Tal cientificidade a torna única, entretanto, não evidencia quem contou a história nem o modo como é difundida. Essa história acaba por se identificar com o vencedor, ao contrário da perspectiva ambicionada pelo historiador materialista, que, daí, problematiza esse enquadramento a partir de uma metodologia autocentrada. Esse historiador critica a falta de um revisionismo na história vigente, que

[...] está, conseqüentemente, bem longe de poder discernir por detrás da história dos vencedores as tentativas de uma outra história que fracassou; as histórias desse fracasso não se constituem em objeto de pesquisa, as vitórias

são celebradas como manifestação do mais forte, sem que se indague a respeito das condições preestabelecidas de uma luta desigual. (Gagnebin, 2018, p. 66)

Para Benjamin, escrever a história dos vencidos requer uma memória que não consta da versão oficial, a teoria de memória e experiência (*Erfahrung*), oposta à experiência do indivíduo (*Erlebnis*). O ritmo de trabalho garantia tradição e memória comuns, além da capacidade de se ouvir e contar histórias, pois a partilha do tempo e do trabalho (artesanal) possibilitava uma experiência coletiva, *Erfahrung*. Já o termo *Erlebnis* considera a experiência vivida isolada, individual, a experiência em sentido restrito, a “vivência” como produto dos choques, característica da vida na modernidade. Aspectos da arte de contar são abordados por Benjamin no ensaio “O narrador– considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936).

Erlebnis é designada pelos estímulos que forem assimilados conscientemente pelo homem. No intuito de amortecer o trauma, seu sistema de autodefesa acaba transformando esse estímulo numa “vivência”, numa lembrança consciente. É essa a ideia do choque, um processamento automático em reação a um determinado estímulo, visando um impacto menor ao sujeito e intensificando um comportamento cada vez mais anestesiado, mais automatizado. Desse modo, quanto maior a incidência dos choques, amortecidos pela consciência, menor a chance da experiência autêntica, resultando no enfraquecimento da memória. Por consequência, essa memória torna-se estéril para a criação, já que para Benjamin o inconsciente despertado é a matéria prima para a experiência artística (Benjamin, 1994, p. 99).

Em oposição, Benjamin coloca a experiência autêntica (*Erfahrung*), que, atrelada à memória, toma um caráter de memória da coletividade, de uma comunidade. Nesse contexto coletivo, as experiências são transmitidas e narradas, sendo que o passado é comum, e tais experiências predominam sobre as individuais. Diferentemente do que passa a acontecer na sociedade capitalista, tomada pelo esfacelamento da memória, pela rapidez e pela obsolescência dos fatos e das coisas. Essa “arte narrativa”, para Benjamin, preserva as forças secretas, não simplifica os acontecimentos, pois ao contá-los, não se tem a pretensão de revelá-los em sua totalidade, definindo-os e reduzindo-os. O que não é revelado os torna infinitos, indecifráveis, surpreendentes. Tal posicionamento coloca a história em caráter inacabado, traz consigo “uma dimensão do infinito que ultrapassa o caráter individual”

(Gagnebin, 2018, p. 69), cujo gatilho é um pequeno instante do presente que se conecta com algum fragmento do passado.

Benjamin se interessa pelo que não foi realizado, as esperanças do passado que se inscrevem no presente, oferecendo uma perspectiva para o futuro – o conceito de imagem dialética. Esse lampejo que se revela no presente é o modelo de narração de Marcel Proust na obra *Em busca do tempo perdido*¹⁹, referência para o trabalho de memorialista pretendido por Benjamin ao explorar os meandros de “memória involuntária e *tópos* do *voyageur*” (Bolle, 2000, p. 322). Ainda, essas imagens, aliadas aos princípios de montagem e de experimentação que fundamentam o método da historiografia benjaminiana, reforçam “o caráter de ‘obra aberta’, fazendo com que o leitor se torne coautor do texto, efetuando a montagem por sua conta” (Bolle, 2000, 87).

Para Benjamin, trazer à tona a imagem de Proust significa fazer jus à proeza de unir em imagem (“a mais alta expressão fisionômica”) a diferença entre a vida e a poesia. “O golpe de gênio de Proust”, afirma Gagnebin (1987, p. 15), não está no fato de ter escrito “memórias”, mas, sim, ‘uma ‘busca’, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente”. Em seu ensaio sobre o francês, Benjamin ilumina justamente a questão da reminiscência – “o trabalho de Penélope”: é a vida lembrada e não a vivida exatamente – não só lembrada, esquecida também, a memória involuntária, o que está entre o lembrar e esquecer. Ao evocar a figura mitológica de Penélope, exímia tecelã, Benjamin traz não só a relação entre passado, presente e porvir, mas também o tecer, o trabalho artesanal. “Se texto significava, para os romanos, aquilo que se tece, nenhum texto é mais ‘tecido’ que o de Proust, e de forma mais densa” (Benjamin, 1993, p. 37), como o trabalho do tecelão, entrecruzando os feixes de temporalidade.

Em um dos fragmentos do ensaio “O narrador”, Benjamin (1993, p. 211) compara a reminiscência à historiografia, pois, é ela que fundamenta “a cadeia da tradição”, possibilitando que gerações vindouras conheçam suas histórias. A reminiscência atua no narrador de modo a tecer

[...] a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que

¹⁹ *Em busca do tempo perdido* foi escrita por Marcel Proust entre 1908-1909 e 1922, e publicada entre 1913 e 1927 em sete volumes. Benjamin a toma como tema no ensaio “A imagem de Proust”, de 1929, que integra a coletânea *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, publicada pela Editora Brasiliense.

imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração. (Benjamin, 1993, p. 211)

Benjamin “desafia” o historicismo vigente. Equiparada “aos sonhos do consumidor nas passagens”, a historiografia burguesa tradicional é um mergulho no passado como esquecimento do presente (Bolle, 2000, p. 63) – ao passo que, em Proust, há o esquecimento de parte do passado, com uma resignificação no presente.

Aponta-se aqui novamente a importância da comunidade. Em “O narrador”, Benjamin (1993, p. 198) ilumina, inúmeras vezes, a questão de grupo e do ofício manual: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Esses narradores anônimos se dividem em dois grupos arcaicos: “o marinheiro comerciante” e “o camponês sedentário”, um viaja e traz histórias de outros mundos e, o outro conhece as histórias da própria terra, aí está a força de sua oralidade. Era também por meio dessas histórias narradas que o aprendiz de artífice recebia toda uma tradição (Benjamin, 1993, p. 198).

Há também dois outros pontos-chave para a fixação das narrativas na memória em relação ao narrador e ao ouvinte: um é a naturalidade, a espontaneidade do narrador; o outro é o esquecimento de si próprio, a total imersão no tempo alargado do trabalho repetitivo. A história se apodera de ambos, faz-se a possibilidade de recontá-la espontaneamente; quando não é reproduzida com tal espontaneidade, não permanece: “contar histórias sempre foi a arte de contá-la de novo [...] ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (Benjamin, 1993, p. 205), e não sendo contadas, se perdem. Fica claro, portanto, que uma experiência coletiva (*Erfahrung*), na visão benjaminiana, era possível enquanto havia a manutenção de uma tradição comum, cuja memória mantinha-se viva pela arte de contar. O tempo do trabalho e a existência de uma prática compartilhada eram a garantia desse tempo em comunidade.

No que tange à tradição, Benjamin inúmeras vezes ainda é mal interpretado, muitas delas quanto à influência a partir do conhecimento da tradição teológica judaica, sobretudo, da Cabala. Mais que uma “adesão de fé”, um modelo de leitura: o autor se vale de uma tradição mística, nela há o respeito pela origem divina do texto: em vez de evocar um sentido único e definitivo, as interpretações são infinitas, assim como a infinitude da Palavra Divina. Gagnebin (2018, p. 41-42) enfatiza:

[A tradição da Cabala] tem antes por objetivo mostrar a profundidade da Palavra Divina e preparar para sua leitura infinita, simbolizada pelo sete ao quadrado (isto é, 49). Que Benjamin reivindique esta tradição mística no contexto de uma análise materialista dos textos literários é absolutamente notável: significa que a crítica materialista não tem como meta estabelecer a verdade definitiva sobre uma obra ou um autor (burguês decadente ou proletário revolucionário!), mas tornar possível novas camadas de sentido até então ignoradas.

A fusão de marxismo com teologia deixa marcas profundas na filosofia benjaminiana. O mundo está em estilhaços, a história em ruínas, as fraturas estão expostas: para a sua “salvação”, não há como haver uma recriação do nada, nova, “mas um longo e paciente recolhimento desses pedaços perdidos e dispersos” (Gagnebin, 2018, p. 73). O trabalho do historiador materialista se vale desses cacos para que fazer valer a história dos vencidos de ontem e de hoje, para que as esperanças do passado não sejam novamente frustradas.

No ensaio “O narrador”, Benjamin observa que a força narrativa não é proveniente de análises psicológicas por parte daquele que conta. Como exemplo disso, remete a Heródoto, a quem considera “o primeiro narrador grego”:

Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas. (Benjamin, 1993, p. 204)

Benjamin não nos propõe uma perspectiva da história para ser passivamente assistida. O autor nos traz para o “tempo do agora” (*Jetztzeit*), a partir da constelação da época ida e da época em que se vive – ele se alimenta das energias de mudança do passado e de um potencial messiânico de redenção (Bolle, 2000, p. 111). A ideia de abertura, como vimos, é dimensão fundamental na obra de Walter Benjamin. Gagnebin (*in* Benjamin, 1993, p. 12-13) ainda acrescenta:

O leitor atento descobrirá em “O narrador” uma teoria antecipada da obra aberta. Na narrativa tradicional essa abertura se apoia na plenitude do sentido – e, portanto, em sua profusão ilimitada; em Umberto Eco e, parece-me também, na doutrina benjaminiana da alegoria, a profusão do sentido, ou, antes, dos sentidos, vem ao contrário, de seu não acabamento essencial. O que me importa aqui é identificar esse movimento de abertura na própria estrutura da narrativa tradicional. Movimento interno, representado na figura de Sherazade, movimento infinito da memória, notadamente popular. Memória infinita cuja figura moderna e individual será a imensa tentativa proustiana, tão decisiva para Benjamin. Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.

Vale aqui mencionarmos o fragmento “Palavras prévias”, que abre a versão de última mão. João Barrento (*in* Benjamin, 2017, p. 135) chama a atenção para a abertura de panorama que a não precisão do título sugere – berlinense, em vez de “em Berlim”, e “por volta de 1900”, em vez de “1900” –, oferecendo ao leitor uma época: “a inflexão é importante, porque abre todo o espaço que, aqui como noutros lugares da obra de Benjamin, vai do conceito de ‘vivência’ (*Erlebnis*) à categoria mais ampla de ‘experiência’ (*Erfahrung*)”.

Mas o sentimento de nostalgia não podia, nesse caso, sobrepor-se ao espírito [...]. Procurei conter esse sentimento recorrendo ao ponto de vista que me aconselhava a seguir a reversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas de necessário e social. (Benjamin, 2017, p. 69)

A incompletude e o inacabamento do tempo, portanto, irremediavelmente apontam para uma “dinâmica” avessa às “visões míticas de uma história imutável” (Bolle, 2000, p. 111). Eis o fundamento da historiografia benjaminiana: “a junção da imagem dialética e do princípio de montagem”. “As imagens dialéticas, são produzidas através das técnicas benjaminianas de montagem – a partir de fragmentos da história da modernidade” (Bolle, 2000, p. 88), técnicas estas que, por sua vez, propiciarão possibilidades de leitura da obra, enfatizando seu caráter de abertura ao sugerir uma coautoria por parte do leitor, que a editará a seu modo.

O conceito de montagem se relaciona diretamente com a imagem. A montagem, ou edição, conhecido operador teórico do cinema, pode ser definida como “junção artística, já prevista no roteiro, de sequências de imagens e cenas individuais em situações espaço-temporais diferentes, que não estão vinculadas por relações objetivas de ação ou pensamento” (Wilpert *apud* Carone, 1973, p. 189), operação semelhante também ocorre na literatura. Característica das vanguardas do início do século XX, a montagem é inerente ao conceito estético do Dadaísmo, do Cubismo, do Surrealismo, bem como do teatro épico e dos meios de comunicação de massa. Ainda, o Barroco com a alegoria, “precursora do princípio de montagem”, o Romantismo, graças à estética do fragmento, e a Revolução Industrial, com “construções-montagem como a torre Eiffel”, também foram influências (Bolle, 2000, p. 89).

Segundo Márcio Seligmann-Silva (1999, p. 230), os métodos do Dadá e do Cubismo foram responsáveis por “redimensionar o valor da escrita como uma configuração *hieroglífica* – ela atua nessas obras como um instrumento na desmontagem do aparelho de representação”, cujo ápice, sem dúvida, foi a

perspectiva renascentista. Essa representação “em perspectiva” enquadrava o mundo na grelha de uma pirâmide, cujo cume era cingido pelo ponto de fuga. Não há mais espaço para tal hierarquia (Seligmann-Silva, 1999, p. 230). Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em imagens “dialéticas” coincide, em Benjamin, com a “produção de conhecimento da história”; a essas formas arcaicas de conhecimento, por “suas qualidades míticas e mágicas” (Bolle, 2000, p. 43), estão ligadas, também, as expressões artísticas.

Benjamin, valendo-se desses procedimentos, vai além ao romper com as “próprias concepções de saber e de objeto dessas ciências. [...] a escritura assume um papel central, incompatível com a concepção tradicional de ciência, que via nessa escrita um simples meio, um instrumento neutro”, ou seja, “um novo modo de exposição (*Darstellung*) para as ditas ciências humanas” (Seligmann-Silva, 1999, p. 234). Ainda, o autor, ao operar esse jogo entre distintas perspectivas e dinâmicas, compõe “um campo de forças, vale dizer: uma constelação” (Seligmann-Silva, 1999, p. 233). Em tamanha engenhosidade reside também a crítica ferrenha ao sistema **cientificista** limitante, que não interroga a si mesmo ao pensar o mundo, recusando-se a perceber e a interagir com a complexidade do todo das coisas.

2.3 Aura

O conceito de aura é desenvolvido na década de 1930, trazendo à luz a discussão sobre o valor de autenticidade da obra de arte moderna na sociedade industrial ao considerar as mudanças de condições de produção (meios e suportes) e de recepção – o que implica em mudanças de paradigmas em relação não só ao valor artístico das obras, mas também em relação à própria experiência do homem moderno. É um processo de pensamento dialético no qual o autor mergulha. Mais que uma conclusão final, há, sim, uma fricção entre aspectos tecnológicos, históricos e da tradição.

Uma das primeiras menções à aura está no ensaio “Pequena história da fotografia” (1931). Nele, há a tentativa de uma reconstrução histórica do desenvolvimento da fotografia no intuito de analisar qualidades estéticas específicas: “a aura autêntica das primeiras fotografias em oposição à aura postiça das fotos do período de industrialização” (Palhares, 2006, p. 15).

Posteriormente, mais difundida pelo ensaio que contou com algumas versões, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/36), a ideia se reapresenta: “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1993, p. 170). Nesse ensaio, Benjamin desenvolve uma “teoria geral da arte aurática e sua crise na modernidade” (Palhares, 2006, p. 15). Esse texto, inúmeras vezes, acaba sendo referência para a designação da aura, cujo declínio, Benjamin atribui à reprodução técnica como meio de massificação da arte.

Já em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), um de seus últimos ensaios, diferentemente dos textos anteriores, a ideia “surge integrada a uma teoria geral da experiência”, possibilitando, dessa forma, que sejam enfatizados os elementos positivos da obra de arte aurática (Palhares, 2006, p. 16). Essa noção de experiência “no sentido da *Erfahrung* e de sua transformação estrutural [como em ‘O narrador’], irá intermediar as alterações na estrutura econômica da sociedade e as mudanças no domínio da arte” (Palhares, 2002, p. 14). Nesse momento, considerando que “toda arte é reprodução”, ao compararmos a pintura e a fotografia ou a poesia e o cinema, a questão da aura se concentra “entre os modos de reprodução e, conseqüentemente, entre as qualidades específicas das imagens que eles produzem. A uma dessas qualidades Benjamin nomeia *aura*” (Palhares, 2002, p. 15-16).

Ponto crucial da nova análise, portanto, é a percepção frente à crise da arte e sua reprodutibilidade técnica, inerente ao que Benjamin chama de “declínio da aura” e que, indiretamente, acaba por trazer conseqüências à percepção humana: “Na reprodução técnica [fotografia] isso não mais se verifica. (Nela não há mais lugar para o belo.)” (Benjamin, 1994, p. 139). Isso porque a facilidade de se “fixar acontecimentos a qualquer momento” por meios técnicos, que tornam constante a “disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva”, inevitavelmente acaba por atrofiar o aflorar da memória involuntária, assim como a capacidade de imaginação do homem, e “esta talvez se defina como uma faculdade de formular desejos especiais, que exijam para sua realização ‘algo belo’” (Benjamin, 1994, p.137 e 138). Essa atrofia também se dá no âmbito da experiência, já que

[...] é inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida [...], aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda sua plenitude [...]. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. (Benjamin, 1994, p. 139-140)

Ao despontar no século XIX, a fotografia “pela primeira vez, [...] permite registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano” (Benjamin, 1994, p. 45). Ou seja, nesse momento, surge a possibilidade de se ler a esfera pública. A fotografia passa a ser também uma conexão sujeito-mundo, um meio técnico pelo qual o homem também passa a se relacionar com sua cultura, sua existência e sua história, “um *médium* de reflexão” (Bolle, 2000, p. 288). Nesse sentido, Benjamin vai dissecar a crise da produção do “belo”, que, aliada à crise da aura, integram a crise da percepção através dos sucessivos mecanismos de choque que emergem na sociedade, automatizando, anestesiando o homem e, portanto, sua capacidade de ter experiências autênticas.

A obra de arte aurática deixa de ser reduzida a uma unicidade e autenticidade puramente material e passa a se consolidar como o receptáculo duma experiência autêntica, igualmente capaz de ocasionar uma experiência singular. (Palhares, 2002, p. 29-30)

Há, portanto, um caminho de duas vias, calcado numa experiência – no sentido pleno. Desse modo, “o que se coloca no centro dessa experiência aurática é antes de tudo uma forma de comunicação”, indo além, “o que ocorre na experiência da aura é uma verdadeira relação intersubjetiva” (Palhares, 2002, p. 22).

2.4 Percepção e memória

Corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para algo no corpo. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. (Nietzsche, 2011, p. 34)

A partir de uma abordagem fisiognômica, Benjamin dá um rosto à modernidade ao escrever sua história por meio de imagens. A imagem, sendo categoria central de sua obra, entre consciente e inconsciente, acessa um saber arcaico e formas primitivas de conhecimento. Ignorada pela filosofia idealista e pelo materialismo histórico, a importância do corpo na cultura, em sua obra, é redescoberta a partir de Nietzsche, ressalta Bolle (2000, p. 42). Como Baudelaire, Benjamin encara a metrópole como um corpo humano e, como o poeta, ao usar uma técnica de superposição, a percepção da cidade se confunde com a do próprio corpo – e da memória, sempre operando junto às cifras dos sentidos e da percepção. Não é por

acaso que as cifras surgem; elas são evocadas intencionalmente – e como “ressurreição” não devem se encerrar em si próprias, mas serem produzidas.

A questão de Benjamin não se liga à ontologia do estar no mundo, porém seu olhar acontece no mundo. Entendemos que esse olhar se dá como entrecruzamento, como *quiasma*²⁰; é um corpo que se vê e se desloca entrelaçado ao seu redor, fazendo parte dele. Benjamin também critica o cientificismo que sobrevoa e não habita o mundo, tenta escapar da *não-filosofia*²¹, olhando assim não para a história, mas para a *anti-história* (Merleau-Ponty, 2004). Um que ele deseja é uma percepção da sociedade no sentido de uma comunidade, um grande corpo do qual se faz parte, não uma consciência desprovida de carne, tampouco descolada do mundo.

Desde cedo, Benjamin mostrou-se perspicaz em suas observações e as deixou impressas em suas precisas imagens; dos “primeiros comportamentos documentáveis” (Witte, 2017, p. 18) até a vida adulta. Quando criança, como era hábito entre as famílias abastadas, sua educação foi assegurada graças a um pequeno círculo de estudos domiciliar. Ao narrar a mudança desse pequeno grupo, da infância para o ginásio, a acidez não lhe escapa à memória, como observa Bernd Witte (2017, p. 18-19):

Mais ainda que as medidas coercitivas de natureza não pedagógica, chocava-lhe o fato de estar bloqueado na massa dos seus colegas: “Eu sempre odiei essas escadas quando eu tinha de subi-las no meio do rebanho, uma selva de panturrilhas e pés na minha frente”.

Witte (2017, p. 19) acrescenta que, na época da infância, tal “desgosto físico” fazia com que Benjamin, instintivamente, tentasse se livrar daquele ambiente, usando artifícios como “doença, atrasos, desatenção”. Em Benjamin, mostram-se apontamentos de noções, geradas pela observação da criança, mas também, por uma percepção do seu estar no mundo. Essa atenção é revelada com frequência em *Infância berlinense: 1900*, assim como o afeto da mãe, ao qual Benjamin atribuía “os poderes arcaicos do contador de estórias, a capacidade de transmitir experiências e

²⁰ “Nós nos colocamos tal como o homem natural, em nós e nas coisas, em nós e no outro, no ponto onde, por uma espécie de *quiasma*, tornamo-nos os outros e tornamo-nos mundo. A filosofia só será ela própria se recusar as facilidades de um mundo com entrada única, tanto como as facilidades de um mundo de entradas múltiplas, todas acessíveis ao filósofo. A filosofia ergue-se como o homem natural no ponto em que se passa de si para o mundo e para o outro, no cruzamento das avenidas” (Merleau-Ponty, 2014, p.157, grifo nosso).

²¹ “Contudo, a filosofia não é imediatamente a não-filosofia - Rejeita a não-filosofia no que ela tem de positivismo [...] o que reduziria a história ao visível, privá-la-ia precisamente da sua profundidade, sob o pretexto de melhor aderir a ela: o irracionalismo, a *Lebensphilosophie*, fascismo e comunismo, que certamente possuem sentido filosófico, mas oculto deles próprios” (Merleau-Ponty, 2014, p. 239).

curar doenças, da qual ele faz o luto no ensaio ‘O narrador’, de 1936” (Witte, 2017, p. 16). O ensaio, aliás, é repleto de imagens e reflexões acerca de potencialidades do corpo – ele fundamenta a possibilidade de troca de experiências como o narrar, o ouvir, a memória, a atenção. A impactante passagem encontra-se logo no início:

Com a guerra mundial, tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado a cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (Benjamin, 1993, p. 198)

A sociedade passa a ser caracterizada também pelo trabalho repetitivo e a distração, condições para que o “processo de assimilação” ocorra em níveis profundos do ser. Benjamin coloca o sono como o máximo da “distensão” física, e o tédio, como o máximo da psíquica. Esse “tédio”, no qual o sujeito se esquece de si, dá-se quase que como um transe, permitindo que a assimilação ocorra (Benjamin, 1993, p. 204-205). A decadência do trabalho artesanal, como já mencionamos anteriormente, contribui de maneira ímpar para a perda do sentido de comunidade, “entre vida e palavra”. Gagnebin (*in* Benjamin, 1993, p. 10) chama a atenção para a oposição entre caráter do trabalho na sociedade industrial – rápido e totalizante – e o trabalho em cadeia, processual, que permite uma progressiva sedimentação do aprendizado, das “diversas experiências e uma palavra unificadora”. O tempo do trabalho artesanal, alargado, *o tempo das coisas*, assim como sua cadência, o movimento preciso, não cabem no tempo da sociedade capitalista: “Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual” (Benjamin, 1993, p. 205).

A própria narrativa é uma “forma artesanal de comunicação”, pois, por meio dela, não se pretende repassar a “pura informação”, antes de seguir adiante. A história invade a vida de quem conta: “assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1993, p. 205). A mão do oleiro, a

mão do tecelão, o gesto faz a impressão, o entrelace e o texto. O entrelace do eu com o mundo.

Bolle (2000, p. 326-327) nos mostra um percurso para o tecer. Segundo ele, tal entrelace se faz pelo caminho do eu viajante, para trás a cada dia, como em Proust, valendo-se da metáfora de Penélope: “cada manhã ao acordarmos, em geral fracos e semiconscientes, seguramos em nossas mãos algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós” (Benjamin, 1993, p. 37). Porém, Benjamin acredita que apenas a memória involuntária não daria conta das necessidades historiográficas para, a partir das memórias individuais, evocar-se um passado coletivo. Para ele, as viagens para dentro de si são, também, tentativas de acesso a uma memória ancestral, coletiva, que é intencionalmente evocada: “cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido” (Benjamin, 1993, p. 37).

Tão fundamental quanto Proust é a contribuição de Baudelaire, que, graças à alegoria, retrata o homem moderno como mercadoria, mostrando a degradação das coisas e das pessoas ao lançar o olhar sobre si e seus contemporâneos (Bolle, 2000, p. 130). Bolle (2000, p. 328) observa que, em Baudelaire, a memória não atua de modo “involuntário”, tampouco narrativo; o que o poeta faz é invocar, buscar o olhar, a sensação da criança, a disponibilidade com que ela reconhece o mundo. Principalmente, o que difere entre a mira de Proust e a de Baudelaire é que o último não tem como intuito rever biografia alguma, mas sim se voltar para um “estado de percepção” – tal metodologia interessa a Benjamin.

Em *Infância berlinense: 1900*, no adulto, o acesso a essas cifras do passado se dá pela memória das sensações que ficaram impressas na criança de outrora, que brinca, que se relaciona com o mundo – pela memória da intenção e não do acaso (Bolle, 2000, p.330). A impressão da cidade numa “criança burguesa bem-nascida” (Witte, 2017, p.11), assim como as pequenas coisas que a rodeiam, reconstitui os vestígios de um passado coletivo por meio da comunicação entre as gerações, que se dá pelos objetos e pelo entorno (Bolle, 2000, p. 331). A observação da criança já mirava uma perspectiva materialista e antropológica.

Na versão original, o mergulho em *Infância berlinense: 1900* tem início a partir de “Tiergarten”, notadamente inspirado em Proust em *Em busca do tempo perdido*. O Jardim dos Campos Elíseos, na mitologia grega, era o paraíso - o lugar para onde eram encaminhados os bem-aventurados, os justos. Em se tratando da obra de

Proust, é cenário fundamental, onde se revela o paraíso perdido: “[...]imediatamente antes do herói decifrar o enigma da recordação e do tempo, o reencontro com os jardins dos Campos Elíseos” (Szondi, 2009, p. 19). Benjamin, por “afinidade eletiva”, também estaria “em busca do tempo perdido” (Szondi, 2009, p. 14). Há, contudo, uma diferença entre eles. Proust evoca a possibilidade de re-experienciar o tempo da infância, o tempo perdido; na confluência entre presente e passado, procura não estar submetido ao próprio tempo, tenta “escapar do futuro, de seus perigos e ameaças que, em último caso, são a própria morte” (Szondi, 2009, p. 20). Diferentemente, Benjamin faz um movimento que ultrapassa si próprio e os seus para se deparar com o meio histórico-social de seu tempo e que vem a se tornar “objeto de seu pensamento” (Szondi, 2009, p. 19).

Reconhecendo a natureza controversa da memória e da narração, Benjamin desvincula-se da ilusão de uma recuperação completa do passado. Ao escrever sobre suas experiências, está ciente de que a memória é falível e impactada pelo tempo, “e por isso afastou-se definitivamente das exigências de sinceridade e autenticidade reivindicadas frequentemente pelo narrador autobiográfico” (Marques, 2017, p. 35). Mais, essa precariedade da memória é utilizada como ferramenta contra qualquer saudosismo que ameaçaria a compreensão profunda de experiências passadas. Ao sobrepor à perspectiva infantil o distanciamento reflexivo do adulto e a irrecuperabilidade do passado, a dimensão coletiva que Benjamin nos oferece é amplificada. O olhar retrospectivo do “eu”, inúmeras vezes atento ao detalhe e ao imaterial, articula-se conectando aquele passado ao presente, estendendo-se à percepção da cidade e do momento sociopolítico, abrindo sua perspectiva para aquela memória coletiva. E é justamente esse olhar do agora para trás – e não “revivendo” sua infância – para o qual Benjamin dará a dimensão reflexiva ao revelar o que se tinha como futuro “tal como ele era, isto é, os indícios de um futuro que a criança pressentia e que o narrador adulto conhece e não pode fingir não conhecer” (Marques, 2009, p. 37).

A vida do indivíduo se sobrepõe ao mapa da cidade, biograficamente, afetivamente e historicamente. Habilmente, Benjamin usa a rememoração de hábitos; pelo mobiliário e por utensílios, faz uma radiografia dos costumes, assim como traça uma afiada crítica social (Bolle, 2000, p. 344). A memória se inscreve, incrusta-se nos pontos topográficos. Benjamin consegue operar entre descrição, narração e reflexão para criar suas imagens. Sobre *Infância berlinense:1900*, a

narrativa é construída levando-se em conta um caráter espacial: “A ausência de cronologia contrasta com a especificação e a precisão dos lugares” (Marques, 2009, p. 39). Bolle (2000, p. 336) aposta na memória afetiva, na qualidade de memória topográfica como a essência da coletânea, lembrando que também encontramos esse tipo de superposição em alguns fragmentos de *Rua de mão única*. Neles, a cidade “se antropomorfiza, torna-se tecelã de um véu, autora de um texto destinado ao escritor [...] texto escrito no idioma dela: topo-grafia” (Bolle, 2000, p. 335)²².

Lugares e objetos, enquanto sinais topográficos, tornam os vasos recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação das emoções. E aqui também palco de uma luta entre duas formas de memória: o procedimento voluntarista do adulto que quer programar a percepção infantil e, do outro lado, como resistência, o trabalho de memória da criança que trava um pacto com o lugar, onde está guardado um tabu. (Bolle, 2000, p. 336)

Talvez, por aquele ambiente soturno que a criança captava pelos aposentos que frequentava – sala, corredor, despensa, quarto –, percebesse as cores de um “pavilhão abandonado e carcomido”, no jardim, com tanto gosto e vivacidade: “era a doçura do chocolate que fazia as cores desfazerem-se-me mais no coração do que na língua” (Benjamin, 2017, p. 108). Por mais genuínas que sejam tais lembranças, Bolle (2000, p. 328) chama a atenção para o “ato de vontade”, expressão usada por Baudelaire para esse ato de rememoração – o “esforço” da “memória voluntária” – que acaba por se misturar à imaginação poética. É o ponto, que também já comentamos anteriormente, no qual a busca de Baudelaire, utilizada como ferramenta por Benjamin, difere da de Proust: a busca por um estado de apreensão. E ainda que, em *Infância berlinense: 1900*, o sentimento de nostalgia não pudesse se sobrepor ao espírito, as rememorações vêm carregadas de lirismo.

Topograficamente falando, a *Infância em Berlim* é, sobretudo, a descrição desse espaço interior, o apartamento dos pais, da tia, da avó. Foi ali que o escritor formou sua sensibilidade e seus padrões de percepção, seus hábitos, seus valores: um senso tátil treinado nas incursões noturnas até a despensa, onde a mão da criança – entre açucares e amêndoas, uvas passas e arroz-doce, geleia de morango, pão de mel – é a mão precoce do amante; gestos desajeitados como deixar cair coisas até que se quebrem no chão, pequenos desastres comentados pela mãe [...]. (Bolle, 2000, p. 339)

²² Em *Trabalho das passagens*, Benjamin pretende criar uma fusão do passado individual com o coletivo, diferentemente de *Infância berlinense: 1900*. Nessa segunda obra, a que nos interessa, ele se preocupa com a percepção da cidade e do entorno a partir do olhar de uma criança da classe burguesa (BOLLE, 200, p. 330).

As lembranças dos brinquedos é um meio que Benjamin emprega para evocar a infância. Elas também se tornam o meio para o encontro da cultura dos adultos com o universo da criança, numa época em que estas eram vistas como miniadultos. A miniaturização, por exemplo, que aparece no fragmento “Rua de Steglitz, esquina com a rua de Genthin”: na casa da tia existia uma caixa de vidro, rapidamente diligenciada ao pequeno Benjamin em suas visitas, que continha a reprodução de uma empresa de mineração, funcionando na toada de um relógio, romantizando, portanto, o sistema de produção vigente. No mesmo texto, há a percepção de “uma voz quebradiça e áspera como o vidro” (Benjamin, 2017, p. 84). O mundo lúdico, magias e metamorfoses estão presentes nos fragmentos de *Infância berlinense: 1900*: “A visão de mundo mágica, que a criança funde sem distanciamento com seu meio vivificado de modo animístico” (Witte, 2017, p. 15). Fantasias e rituais fazem-na escapar dos mecanismos de cerceamento dos adultos, assim como objetos se tornam seus guardiões. Em “A caixa de leitura”, outro fragmento também citado por Bolle (2000, p. 350), a caixa aparece não só como “objeto guardião”, mas como metáfora do próprio corpo: “a caixa de lembranças por excelência, a expressão mais intensa da memória topográfica”.

Além dessas modalidades de escapismo, em vista da proteção exagerada, da redoma imposta à infância daquela condição social, a criança Benjamin carrega consigo fantasias de destruição, gestos de revolta que serão convergidos em “energia crítica” na maturidade – não deixa de ser uma “lente de aumento” para as “energias destrutivas” que se anunciavam na época da infância, estourando com a ascensão do nazismo (Bolle, 2000, p. 349).

A “distração” é uma das qualidades do universo benjaminiano e um de seus pontos-chave (Bolle, 2000, p. 280). Por essa distração, o homem da cidade absorve sua paisagem – por exemplo, na modernidade, a paisagem escrita pelos letrados. É assim que o *flâneur* registra com seu corpo o espaço da cidade, numa “embriaguez anamnésica”, entre consciência e inconsciência. Entre a percepção inconsciente e a ação, Benjamin também está atento aos “sinais de alarme”: as pulsações da “presença corporal do espírito” e os presságios. Esse poder do corpo, arcaico, é como o agarrar de uma certeza num lampejo, sem evidências “palpáveis”. É um saber que se perdeu e que é custosamente acessado pela memória, que tenta resgatá-lo. Tenta trazê-lo para a prática da escrita, “o verdadeiro escrever”, e para o dia a dia, como se pode constatar em alguns textos de *Rua de mão única*, como “Madame Ariane,

segundo pátio à esquerda” (Benjamin, 2017, p. 59). Bolle (2000, p. 307), em nota, observa que tais questões também estão presentes nas teses *Sobre o conceito de história*: “o tempo do agora, a aprendizagem com o perigo, a busca da felicidade”.

A arquitetura e a decoração de 1900, “Era Guilhermina”²³, eram o cenário recorrente da infância que aparece como “cifra para aquela falsa ‘segunda natureza’”. Benjamin já começava a tecer correlações entre a alienação, o medo e a tristeza que aquele contexto propiciava – individual e coletivamente – e a artificialidade do ambiente, que “preparava o sujeito fotografado para o aparelho, de modo que antes mesmo de ser exilado na chapa fotográfica ele já caía na rigidez cadavérica” (Witte, 2017, p. 13).

Parte da ilustração desse período da República de Weimar – referente à classe socioeconômica à qual Benjamin pertencia – nos é dada, como já vimos, pela relação com o ambiente, os objetos e a matéria. Aos móveis da Era Guilhermina, ele se referia como sendo de uma “natureza maligna”: a mesa que se transformava num templo, máscara e porta pesadas, “sombria casa dos pais” (Benjamin, 2017, p. 102-103). “Há uma desproporção sensível entre a durabilidade daqueles móveis e a duração de uma vida humana” (Bolle, 2000, p. 347), como fica evidente no trecho de “Blumenshof 12”²⁴:

É que, embora os produtos dos anos setenta fossem muito mais sólidos do que os que vieram depois com a *Art Nouveau*, o seu toque inconfundível estava na complacência com que abandonavam as coisas ao correr do tempo e, quanto ao seu futuro, no modo como apenas confiavam na resistência do material e nunca em princípios de funcionalidade. Aqui, dominava um tipo de móveis que, devido à persistência com que acumulavam ornamentos de muitos séculos, respiravam confiança e durabilidade. A miséria não podia ter lugar nessas salas, por onde nem sequer a morte passava. Nelas não havia lugar para morrer; por isso os seus ocupantes iam morrer nos sanatórios, mas os móveis eram logo vendidos pelos primeiros herdeiros. Nelas a morte não estava prevista. Por isso pareciam tão confortáveis de dia, e à noite transformavam-se em cenário de maus sonhos. (Benjamin, 2017, p. 96)

Eram apontamentos que se revelariam para seu método materialista e já denunciavam o conflito em relação ao não reconhecimento de si naquelas imagens – busca essa que delineia seu trabalho. Em sua obra, a percepção não se restringe ao

²³ Era Guilhermina ou Alemanha Guilhermina (1892 a 1918) corresponde à fase de governo de Guilherme II, último imperador alemão e rei da Prússia. Foi um “período de riqueza, segurança, grandeza e da estatura nacional que convinha à Alemanha recém-unificada” (Kershaw, 2016, p. 27).

²⁴ Nota da edição (in Benjamin, 2017, p. 95) sobre o título: “A primeira leitura, *Blumes-hof*, significaria ‘Pátio das Flores’, e corresponde ao verdadeiro nome da rua; a segunda, *Blume-Zof(e)*, é uma ligeira corruptela com o significado de ‘Dama da Flor’, mais condizente com a imagem da avó que é dada a seguir”.

indivíduo, se reflete no coletivo, visto como um corpo, corpo político – como vemos a seguir no trecho de ensaio “O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia” (1929):

[...] o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros seja despedaçado. No entanto, e justamente, em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo o espaço das imagens, e algo de mais concreto ainda: o corpo. [...]. Também o coletivo é corpóreo. E a *physis*, que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram nessa *physis*, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se tornem inervações do corpo coletivo e todas as inervações do corpo coletivo se tornem tensões revolucionárias; somente, então, terá a realidade conseguido superar-se, no grau exigido pelo *Manifesto comunista*. (Benjamin, 1993, p. 35-)

No fragmento “Tiergarten”, pelo articulado jogo de palavras e imagens, Benjamin evoca a criança imersa naquele lugar a partir de recortes, uma espécie de desmontagem, que acaba por revelar também fragmentos da própria história alemã – como a alameda dos Caçadores da Corte²⁵, cujo nome “prometia muito, mas cumpria pouco” (Benjamin, 2017, p. 79). Ali também aparece sua expectativa com aquele presente dramático, Benjamin “busca no passado o futuro mesmo. Os lugares para os quais sua lembrança busca encontrar o caminho carregam quase todos [...] os traços do porvir” (Szondi, 2009, p. 20).

Por isso, quando, trinta anos mais tarde, um conhecedor da terra, camponês de Berlim, me ajudou a regressar com ele depois de ambos termos estado muito tempo fora da cidade, os seus caminhos sulcaram este jardim, ao qual lançou as sementes do silêncio. [...] Entre as Cariátides e os Atlantes, os *putti* e as Pomonas que nessa altura olhavam para mim, os que mais me atraíam eram os daquela estirpe poeirenta dos senhores dos umbrais, que guardam a entrada na existência ou numa casa. Porque esses sabem da arte da espera. Por isso, era-lhes indiferente esperar por um estranho, pelo regresso dos antigos deuses ou pela criança que, trinta anos antes, passara pelos seus pés de pasta às costas. (Benjamin, 2017, p. 79-80)

Ao evocar Ariadne e o labirinto, Benjamin resgata um tempo para alguém de si, “perder-se numa cidade como perder-se numa floresta é coisa para se aprender” (Benjamin, 2017, p. 69). Oferece-nos, e a si próprio, o tempo como agente (e não ausente) – “chegou-me cedo um sinal disso” –, ao resgatar também as cifras “daquilo que mais tarde [lhe] caberia como palavra: amor” (Benjamin, 2017, p. 78). Entre outras

²⁵ Hofjägeralle, uma das vias principais do Tiergarten, saindo da Großer Stern

constatações, utopias e frustrações, avista em recortes da infância a anunciação do que virá, “O ocaso, cujo conhecimento impediu Benjamin de dirigir seu olhar ao futuro e que só lhe permitiu ver o futuro ali onde já era passado, não diz respeito apenas a Benjamin: ele é o ocaso de sua época” (Szondi, 2009, p. 21).

No limiar entre o coletivo e o individual, temos o precioso “Diário de Moscou”. O texto, além de registros íntimos de sua estada, revela, sem censura, as impressões de Benjamin a respeito da cena cultural e política na capital soviética – como o que sugerem os aplausos do público no teatro. Em seus artigos da época, sua posição era de absoluta concordância com o Partido Comunista, porém, não é exatamente o que seu diário deixa revelar. Há críticas ferrenhas ao funcionamento daquele sistema, à adesão da população, assim como à cautela desta no sentido da manifestação de posicionamentos individuais.

“Diário de Moscou” nos oferece a superposição, sem erratas, de inúmeras questões “em tempo real”: inseguranças e devaneios afetivos imbricados com reflexões políticas, um não identificado limite entre “a subjetividade e a coisa pública” (Bolle, 2000, p. 193). Nele, nota-se a questão intelectual usada como subterfúgio para visitar a mulher amada; essa se encontra internada num sanatório por quase todo o tempo que ele passa na cidade. Além disso, ela tem um companheiro, alemão, diretor de teatro, por quem Benjamin é ciceroneado. Imerso no cotidiano da cena artístico-cultural – de suma importância naquele momento na União Soviética – a estadia em Moscou nos é apresentada como um paradoxo entre a luta pelo poder das lideranças locais e a fruição do intelectual em suas solitárias andanças, comprando tangerinas e brinquedos artesanais para o filho, “a força de uma aliança erótica com o poder do lugar” (BOLLE, 2000, p. 196). A variação da temperatura e do amor de Benjamin por Asja dão o tom da relação de Benjamin com a cidade, que:

[...] em pleno inverno, ganha uma dimensão feérica. Cores formas, flores, gostos, doces e as mil facetas da sensualidade [...]. Surrealisticamente, o céu moscovita passa a ter cores sulinas, e, a 25 graus abaixo de zero, a cidade parece um alegre porto mediterrâneo. (Bolle, 2000, p. 194).

A cidade como corpo, o texto como o que é tecido, a cidade como escrita, impressa como a mão do oleiro na argila; a memória cunhada no corpo, nas sensações, no corpo coletivo, no poder arcaico do corpo, no ritual e na morte. Aqui, mesmo num breve recorte, são inúmeras as vezes que Benjamin nos revela seu olhar

senciente e atento. O corpo não é só suporte, é encarado como meio reflexivo e de comunicação.

Acrescentamos, ainda, o afrouxamento e as interconexões das fronteiras, dos limites entre campos de conhecimento, presentificados em trechos nos quais se vê o sujeito incrustado ao objeto ou ao seu entorno. Empregando o que foi cifrado pelo mundo da percepção e da cultura e retomando a tradição, Benjamin transforma essas múltiplas dimensões no que se dá a dizer através de seus textos. O caráter de sua obra só é possível por essa atenção, a de perceber e se perceber no mundo. Como “interrogação interminável” (Chauí, 2008). Essa apreensão transforma o que foi cifrado em imagens, ela é revelada por meio de deslocamentos, memórias aguçadas pelo agora, mais uma vez, pelo seu estado de presença.

Benjamin foi encarnado em seu tempo-espço, não à toa, foi capaz de designar tão bem a fisionomia de seu tempo ao “transmitir e preservar a sensação da modernidade como ‘figura interna’, isto é, como uma experiência gravada no íntimo do sujeito” (Bolle, 2000, p. 26). O corpo andante, pensante, sensível, atravessado, revela sua obra como conexão da ação “de ser” entrelaçado ao espaço, ao mundo prosaico. É oferecendo seu corpo ao mundo que Benjamin transforma o mundo em escrituras²⁶. As imagens de pensamento textualmente convocadas por Benjamin alcançam poderosos frutos do conhecimento desse corpo reflexivo, sensibilizado, do eu vidente e visível, encarnado – cuja ação dos sentidos o faz situar-se como o ser que exige criação para que dela se tenha experiência de si mesmo²⁷. Para que entre a realidade-mundo, para que o Ser da linguagem venha a ser, é exigida a ação que Benjamin cumpre, o trabalho do observador-escritor.

²⁶ “É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 16)

²⁷ “O ser é aquilo que exige de nós criação para que dela tenhamos experiência.” (Merleau-Ponty, 2017, p. 189).

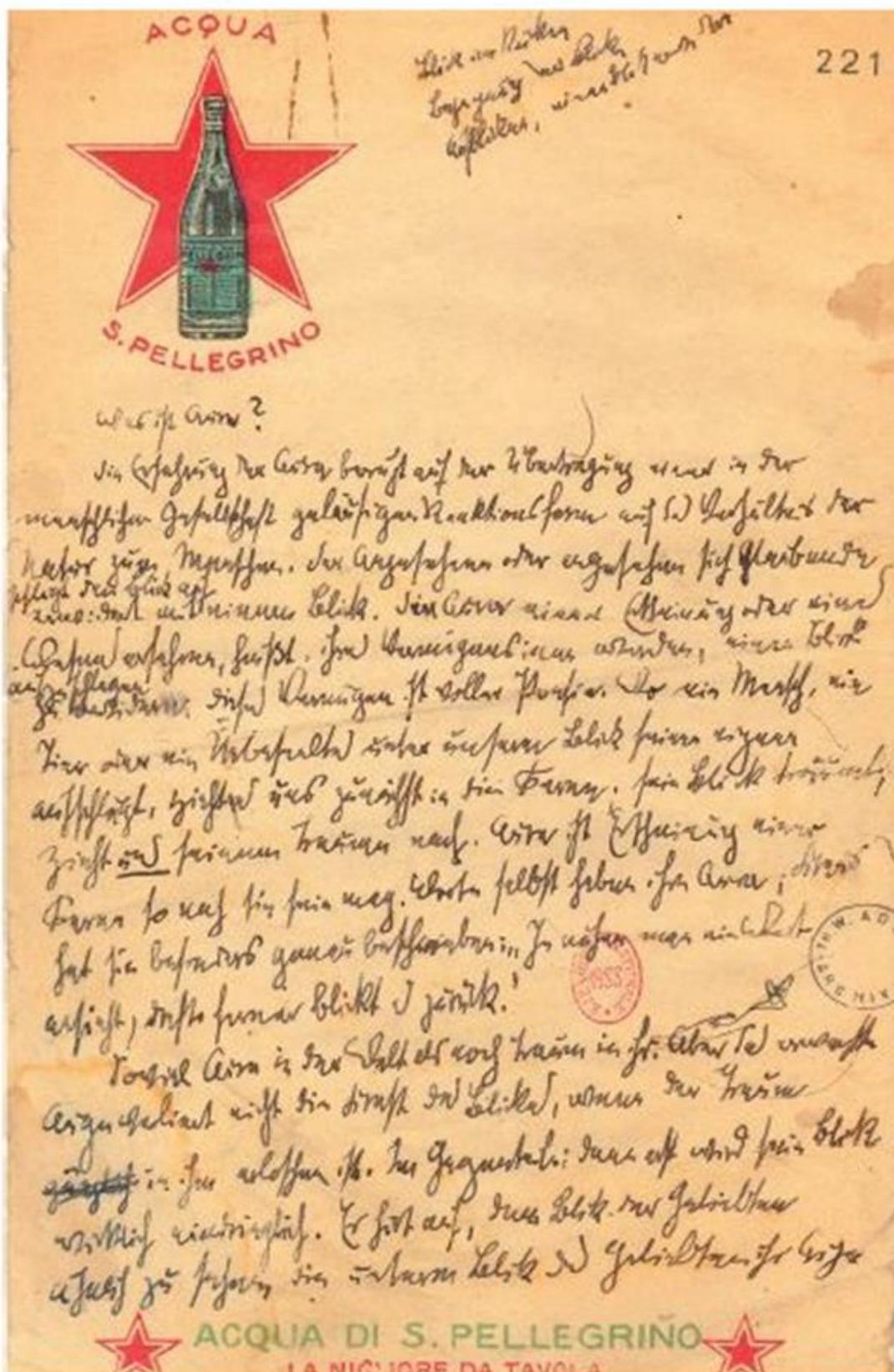


Figura 11. "O que é aura?" - Manuscrito de Walter Benjamin.
 Fonte: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/17911/12968>



Figura 12. *Angelus Novus* (1920), Paul Klee. Foto: Helena Magon, 2019.

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

(Benjamin, tese IX, Sobre o Conceito de História).

entreato

*Quando eu estiver velho, gostaria de ter no corredor da minha casa
Um mapa de Berlim
Com uma legenda
Pontos azuis designariam as ruas onde morei
Pontos amarelos, os lugares onde moravam minhas namoradas
Triângulos marrons os túmulos
Nos cemitérios de Berlim onde jazem os que foram próximos a mim
E linhas pretas redesenhariam caminhos
no Zoológico ou no Tiergarten
que percorri conversando com as garotas
E flechas de todas as cores apontariam os lugares nos arredores
Onde repensava as semanas berlinenses
E muitos quadrados vermelhos marcariam os aposentos
Do amor da mais baixa espécie ou do amor mais abrigado ao vento.
(Benjamin, "Fragmento", 1932)*

CAPÍTULO III – TIERGARTEN, O PARQUE

3.1 Aprender a apreender – explorar o sensível como metodologia

A este ponto, depois de um mergulho no universo de Benjamin, faz-se necessário que recuperemos nossa origem primeira – o Tiergarten. Desde sempre, tivemos fundamental o passo do fragmento para o parque. o passeio por aquele lugar-espaco e por aquela paisagem interior. Ainda que como uma premissa, não era claro o suficiente como se daria esse passo e quão imprescindível seria esse como. Com o desenrolar da pesquisa e as contingências que se apresentaram, a *apropriação do parque*, após o mergulho no universo benjaminiano, tornou-se um ponto cego. Diante da imprevisibilidade, a metodologia proposta para essa etapa havia se perdido, quando, sem perceber, acabamos seguindo o que já se fazia encarnado na pesquisadora: “Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender” (Benjamin, 2017, p. 69). Aprender, para desaprender e apreender.

Foi um tanto intuitivo, já foi dito, no entanto percebemos a importância de ser enfatizado tal caminho pouco cartesiano. Num primeiro momento nos propusemos a elencar os lugares que Benjamin cita, assim como os lugares em que morou – inclusive para tentarmos saber de onde partia. Foi um trabalho de investigação, situarmos as localizações e supormos caminhos para Benjamin. O recurso utilizado foi o Google, através do Google Maps. Houve certa dificuldade quanto à imprecisão de algumas informações ou qualquer descrição específica de trajeto, e alguma dificuldade por conta da língua, também. As ferramentas disponíveis online não davam conta de todas as traduções, tendo uma mínima noção de alemão, língua anglo-saxônica, e tendo a base do inglês, fomos deduzindo algumas, como a “Alameda dos Caçadores da Corte”, *Hofjageralle*, “aquela que prometia muito e cumpria pouco” (Benjamin, 2017, p. 69).

Se “os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar de ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza quanto um vale na montanha” (Benjamin, 2017, p. 69), como faríamos sem estarmos, sem nunca termos estado lá? Berlim é (ou era?) para nós, uma cidade desconhecida, salvo por alguns dos tradicionais cartões postais, filmes e projetos arquitetônicos. O recurso encontrado – único viável, talvez -, foi

acessar os modos de visualização e deslocamento cartográficos do Google Maps. Vale lembrarmos que a ideia primeira da pesquisa contava com a deambulação *in loco*, conforme comentado na introdução. Retomamos, portanto, o caminho realizado em *Vellum Nave* (2017), quando intencionalmente desbravamos territórios, também, por meio do Google Earth e desvelamos as paisagens percorridas – (pelas cidades de Lisboa, Marselha, Nápoles, Atenas, Cairo, Aden) através do Google Street View simulando a viagem narrada na obra cinematográfica *Um filme falado* (2003, Manoel de Oliveira).

Muito mais do que a missão a ser cumprida, prevaleceu o jogo²⁸: o improviso, o brincar, colocar-se em experiência, o novo. Ainda que através de uma tela, ainda que não corporeamente, ainda assim há um insubstituível transportar-se através de imagens e do imaginário. A ação de detetive (recordemo-nos do *flâneur*), seguindo os rastros de Benjamin, somada à curiosidade, tornou-se uma prazerosa investigação, uma brincadeira. Assim como o desejo de subverter e descobriremos nossos outros caminhos: finalmente, então, nos demos conta que o imprescindível, de fato, era a *nossa imersão*. O Tiergarten, então, dentro deste propósito, não poderia ser exclusivamente *de Benjamin*, teríamos que compartilhar aquele espaço *com ele* em alguma medida, para que pudéssemos ter *acesso àquele lugar*. Assim dizendo, percebermos aqueles referenciais, aquele contexto, nos apropriarmos e apreendermos de algum modo, não só teórico – “para chegar a esse ponto, tudo o que precisamos é que um certo conteúdo do campo de visão cative o nosso espírito” (Simmel, 1996, p. 15). A questão fundamental, portanto, passava a ser a paisagem como percepção: “Do grego *aisthesis* ou *aestesis*, estética significa a capacidade de sentir o mundo, compreendê-lo pelos sentidos, é o exercício das sensações” (Almeida, 2015, p.140), ou seja, a paisagem não somente como agrupamento de elementos e suas “significações particulares” (Simmel, 1996, p. 15), mas como ambiência, como *estar no mundo*. Fomos montando e interiorizando, um quebra-cabeças não só

²⁸ “*The birth of art has its obvious connections with the prior existence of tool-making. Not only requiring the possession of tools and some acquired skill in fashioning and handling them, art had in relation to utilitarian activity an opposite importance or value: it was a kind of protest against the hitherto existing world... itself indispensable to articulating the protest, At its outset art was primarily a game*” (BATAILLE, 1955, p. 27). O nascimento da arte tem ligações óbvias com a existência anterior da fabricação de ferramentas. Não apenas exigindo a posse de ferramentas e alguma habilidade adquirida em moldá-las e manuseá-las, a arte tinha em relação à atividade utilitária uma importância ou valor oposto: era uma espécie de protesto contra o mundo até então existente... ela mesma indispensável para articular o protesto. No início, a arte era principalmente um jogo. Tradução nossa. Ver também: *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura* (1938). HUIZINGA, Johan.

imagético, mas daquela natureza, com historicidade, memória, cultura. Evidentemente, como nos faltava o corpo entrelaçado àquele mundo, nos restou uma espécie de inspeção minuciosa, passeando por vistas, monumentos, histórias, curiosidades, retratos. Ao mesmo tempo, ao lidarmos com recursos virtuais como ferramentas para adentrarmos ao campo do sensível, a nosso favor, temos que as produções contemporâneas, como Wisnik coloca, “lidam com a realidade de um mundo cada vez mais impalpável e convertido em imagem” - ainda que “consumido” (2012, p. 6), além da questão do exercício do próprio jogo (por que não, montagem?).

Desse ponto em diante, a ideia de recompor fidedignamente o roteiro de Benjamin deixava de fazer sentido diante do escopo pretendido, além do risco iminente de aplicarmos conceitos de modo a enquadrar processos arbitrariamente e extirpando a abertura de perspectivas, interlocuções, zonas de fricção e afastamento entre o universo benjaminiano e as produções de artistas a serem elencados. O sentido que se fazia preciso era o de se criar um campo comum para que pudéssemos intermediar diálogos possíveis ao investigarmos processos e obras com os quais nossas premissas tivessem reverberação.

Compreendemos esta etapa como essencial, não só para o processo da pesquisa, mas também para que possamos oferecer ao leitor certa proximidade acerca da densidade do nosso ponto de origem e projete conosco sua percepção ao longo deste desbravar de horizontes. Para tanto, apresentamos, a seguir, um panorama um pouco mais aprofundado quanto à história do parque, sua espacialidade e como aquele lugar foi sendo manipulado até a atualidade. Quantas camadas de temporalidade lá se acumulam em dinâmica com as cenas contemporâneas, sejam estéticas, sociais, científicas ou políticas.

3.2 Tiergarten, história

Muito antes de Benjamin, o Tiergarten já existia. Lá, inúmeros monumentos e construções passam em revista a memória alemã, desde sua origem com o Reino da Prússia, parte do Sacro Império Romano Germânico²⁹. Eles são marcos históricos, artísticos e culturais que atravessaram séculos, monumentos dedicados a soberanos

²⁹ O Reino da Prússia (*Königreich Preußen*) foi um reino alemão de 1701 a 1918. A partir de 1871, foi o principal Estado-membro do Império Alemão (Altman, 2011).

e a nomes que fizeram e pensaram a Alemanha, emblemas do tempo e da técnica. Representam, também, memoriais dos horrores dessa história, para que não se percam nas reminiscências do passado (Der Tiergarten, [20--]; Tiergarten, [20--]). Tiergarten (literalmente “jardim de animais”), no centro de Berlim, designa três lugares distintos, praticamente sobrepostos no tecido urbano por seus usos e de acordo com o período histórico e o desenvolvimento da cidade: o parque, o zoológico e o bairro, também onde se localizam os distritos parlamentar, governamental e diplomático. É o maior parque de Berlim e o segundo maior da Alemanha. Localiza-se entre cartões-postais da cidade. Tendo os pontos cardeais como parâmetro de seu espaço, temos um extenso eixo horizontal. No extremo leste, fica o Portão de Brandemburgo (Brandenburger Tor), que marcou a divisão entre a Alemanha Ocidental e Oriental, bastante próximo ao edifício do Reichstag, sede do Parlamento Alemão. Do centro, sentido norte, está o Palácio Bellevue, residência oficial do presidente, quase às margens do Spree, rio cujo curso quase que tangencia o parque. À esquerda, está o zoológico, o Tiergarten propriamente dito. O grande ponto central (ainda que um pouco deslocado do “centro aritmético”) é a Großer Stern (a Grande Estrela) e sua Coluna da Vitória (Siegessäule), de onde sai o eixo em direção ao sul Hofjägerallee (Alameda dos Caçadores da Corte)³⁰. Assim como o Jardim Zoológico, os três últimos pontos são mencionados por Benjamin em seu texto.

Antigo campo de caça de Frederico Guilherme, o Grande Eleitor (1640-1688) (XVII), o Große Tiergarten (grande jardim de animais) de caça era destinado a esse fim desde o século XVI - em 1530, a vegetação nativa já havia começado a ser demarcada, cercada. Originalmente, sua área era maior, avançava consideravelmente em direção a norte e oeste, entretanto, conforme o crescimento da cidade, a área foi sendo reduzida, até firmar-se como um parque público (Geschichte, [20--]). O lugar passou a ser manejado por volta de 1700, durante o reinado de Frederico I (1701-1713), quando começa a passar por progressivas alterações. Essa transformação é intrínseca aos respectivos momentos históricos, ao longo das sucessões da dinastia Hohenzollern, que governava o conjunto de territórios que compunham o Reino da Prússia. E foi sob essa linhagem, também conhecida como Brandemburgo-Prússia, que, assumindo a liderança dos povos germânicos, formou-se

³⁰ Optamos por não padronizar as traduções em alemão-português ou vice-versa para privilegiarmos os nomes mais comumente usados no Brasil.

o Império Alemão em 1871. É inegável e latente a sobreposição de camadas dessa historicidade na fisionomia do Tiergarten.

Já antes, em 1573, o Duque Johann Georg fomentara a abertura de um caminho, uma pequena estrada, ligando o palácio da cidade (o Berliner Schloss, perto da igreja de São Nicolau³¹) até o Tiergarten. Esse era o caminho que os príncipes do Eleitorado de Brandemburgo-Prússia percorriam até o campo. Décadas depois da abertura desse caminho, em 1647, ao longo do percurso, foram plantadas tílias (*Linden*, em alemão) por ordem de Frederico Guilherme, o Grande Eleitor. Típicas de regiões de clima temperado, essas árvores eram consideradas sagradas pelos povos germânicos; acreditava-se que guardavam poderes mágicos que protegiam os guerreiros (Tilia, [2017]). Daí o nome da avenida, Unter den Linden, em português, “sob as tílias”.

Do reinado de Frederico I é a expansão da avenida Unter den Linden, que liga a parte leste da cidade de Berlim até o portão de Brandemburgo. Mais tarde, a Unter den Linden foi prolongada, tornando-se a Allee nach Berlin (avenida para Berlim); a via foi construída como continuação daquele caminho. Uma faixa de floresta do Tiergarten foi removida para que, ultrapassando os limites do campo, a avenida alcançasse a região de Lietzow, no extremo oeste, mais especificamente até Palácio de Charlottenburg (Schloss Charlottenburg, 1699). Esse prolongamento da Unter den Linden veio a ser o grande eixo que corta o Tiergarten até os dias de hoje. Também de Frederico I é a estruturação da Grande Estrela (Großer Stern), a imensa rotatória que se localiza nesse eixo principal e que corta o parque – a continuação da Unter den Linden. Dessa rotatória saem outras vias, compondo, ao todo, oito “raios”, daí a alusão à estrela. Aquela área, no século XVI, era uma clareira que criada para os cervos.

É notável que desde o início do século XVII, “à medida que o poder real crescia, a estrada [Unter den Linden] foi continuamente melhorada” (Unter den Linden, [20--a]), dando lugar a uma impressionante arquitetura. Pouco depois, Frederico (II), o Grande (1740-1786), transformou-a em um majestoso eixo (Unter den Linden, [20--b]). O reinado de Frederico, o Grande ou *der Alte Fritz* (o velho Fritz), como ficou conhecido, é considerado o ponto alto do Iluminismo na Prússia. Alinhado aos ideais

³¹ A igreja de São Nicolau (Nikolaikirche) existe desde o século XIII. Foi ao seu redor que Berlim nasceu. Perto, fica o Palácio da Cidade (Berliner Schloss), onde os príncipes eleitores de Brandemburgo viveram a partir de 1451 (História da Prússia, 2022).

de seu tempo, e não sendo adepto à caça, providenciou a remoção das cercas do Tiergarten, em 1742, no intuito de transformar toda aquela área em um espaço público. É notável que desde o início do século XVII, “à medida que o poder real crescia, a estrada [Unter den Linden] foi continuamente melhorada” (Unter den Linden, [20--a]), dando lugar a uma impressionante arquitetura. Pouco depois, Frederico (II), o Grande (1740-1786), transformou-a em um majestoso eixo (Unter den Linden, [20--b]). O reinado de Frederico, o Grande ou *der Alte Fritz* (o velho Fritz), como ficou conhecido, é considerado o ponto alto do Iluminismo na Prússia. Alinhado aos ideais de seu tempo, e não sendo adepto à caça, providenciou a remoção das cercas do Tiergarten, em 1742, no intuito de transformar toda aquela área em um espaço público. O projeto tinha como inspiração os jardins do Palácio de Versailles, cuja execução no estilo que ficou conhecido como barroco francês, se deu a partir de 1664. Os jardins no estilo barroco surgiram no final do século XVI na Itália, final do Renascimento, até que entraram em voga na França. Os *jardins à la française* conquistaram seu apogeu com a construção de Versailles, jardim de impressionante suntuosidade, sob o comando de Louis XIV, o Rei Sol; durante o século XVIII, tendo o mesmo como inspiração maior, outros jardins, teatrais e excessivamente ornamentados, também foram erigidos em outras partes da Europa, como Áustria, Espanha, Rússia e Alemanha (Jardim, [20--]). Baseados na simetria, na imposição de uma ordem racional sobre a natureza, esses jardins barrocos contavam com disposição rigorosa, padrões geométricos dos canteiros, perspectivas, labirintos, fontes e lagos. Dessa época são as primeiras esculturas do Tiergarten.

No extremo sudoeste foi construído um faisão, do qual se desenvolveu o Jardim Zoológico a partir de 1844. [...] Na parte nordeste do parque, O Velho Fritz fez com que refugiados das guerras huguenotes ou seus descendentes montassem tendas para vender refrescos aos transeuntes, o que o nome da rua In den Zelten [nas tendas] evoca. (Der Tiergarten, [20--])

Como bem observa Rodrigo E. Baeta, durante o Antigo Regime a dinâmica entre campo e cidade era complexa e refletia as estruturas de poder e de produção da época: é sabido que o campo era o polo gerador de recursos e, também, o berço, pode-se assim dizer, de magníficas edificações barrocas; entretanto, a produção rural frequentemente se convertia em capital urbano - a aristocracia, apesar da riqueza de sua produção e de sua influência, encontrava-se em uma posição subserviente em relação à monarquia absolutista, que controlava não apenas a política, mas também a economia do país (2017, p. 35). Isto posto, as cidades, centros administrativos e

comerciais, serviam como pontos de concentração e redistribuição dessa riqueza, facilitando a acumulação de recursos nas mãos da monarquia e da elite urbana. Os impostos recolhidos das propriedades rurais eram fundamentais para sustentar a administração pública e financiar as extravagâncias da corte. Esse processo de transferência de riqueza do campo para as cidades resultou em um acúmulo de recursos e poder nas áreas urbanas. Ainda, nesse contexto, Baeta compreende o Barroco como “um fenômeno cultural genérico”, sobretudo nas esferas do que se entende como mundo ocidental, mesmo tendo sido manifestado de forma de forma explícita tanto nas artes visuais, como na arquitetura, literatura, poesia, teatro, o movimento “se estenderia para muito além destas expressões, alcançando todas as esferas culturais que caracterizariam o século XVII e parte do século XVIII”, de modo que, inequivocamente, “as conturbadas manifestações estéticas do período” estariam atreladas àquelas condições socioeconômicas (2017, p. 35).

A cultura barroca, desta forma, surgiria como um instrumento essencial para o arrefecimento das massas urbanas, em função de sua verve persuasória, de seu apelo à maravilha, à imaginação, à fantasia. Portanto, deveria ser a cidade, e não o meio rural, a se oferecer prioritariamente como um grande teatro, espetáculo do poder sobrenatural do monarca e da Igreja. O espaço urbano seria o lugar da grave contestação – por incitativa da descontrolada turba – do status quo que subjugava e esmagava o povo, mas também se apresentaria como o cenário da imediata reação da máquina governamental que [...] despenderia espantosas quantias daquele capital concentrado nas cidades para oferecer ao público distrações intermináveis: grandes intervenções urbanas, belos e dinâmicos monumentos, a arte espalhada por todos os lados, espetáculos teatrais, poesia, literatura, celebrações religiosas, festejos em honra da realeza. (Baeta, 2017, p. 41)

Um exemplo icônico desse tipo de monumento é o Portão de Brandenburgo (*Brandenburger Tor*) – um arco triunfal. Anteriormente, uma das 18 portas da muralha que protegiam Berlim (que era sede do Reino da Prússia), o Portão, remodelado entre 1788 e 1791 e como temos até hoje, é uma explícita referência à Acrópole de Atenas, que remonta, portanto, ao ideal de império através de uma imagem, uma alegoria que reforça a teoria do poder absoluto do rei sobre toda a nação. Depois, nos anos de Guerra Fria (1947- 1991), o portal tornou-se o símbolo da divisão entre as Alemanhas, Ocidental e Oriental.

Assim como nas artes, arquitetura e urbanismo, o paisagismo manifesta ideais sócio-políticos de uma época. Desde a abertura para a população, o Tiergarten e suas transformações estiveram em consonância com os acontecimentos e o espírito de seu tempo.

Reitera-se uma impressão de que o paisagismo se equivale ao jardim como ornato, por mais funcional e ambientalmente pertinente que seja, Tal redução esvazia a potência propositora de mundos propiciada pelo paisagismo ao longo do tempo. Pois, se é verdade que jardins e outras tipologias verdes podem se caracterizar pela presença de árvores e plantas, também é verdade que as espécies, seu ordenamento, disposição, uso, além dos aspectos técnicos e tectônicos ou simbólicos e artísticos, são produto e também produtoras de uma dada sociedade, no espaço-tempo que reflete concepções de mundo tal e qual a arquitetura e o urbanismo. (Silva, 2020, p. 21)

Do século XVIII ao XIX, com o início da sociedade industrial e seu processo de modernização, cidades da Europa passavam por uma transição. Foi o começo de um aceleração da urbanização. Também, um período de notáveis avanços tecnológicos dos quais Londres, assim como toda a Inglaterra, foi precursora. Entretanto, essa transição não foi simultânea a todas as cidades. Berlim, que no final do século XVIII era uma cidade vibrante, celeiro da arte e da cultura, repleta de intelectuais congregados em torno de temas como ciência e economia, acabou aderindo a esse processo somente no decorrer do século XIX, fato que impulsionou seu processo de urbanização. Simultaneamente às transformações sociopolíticas e econômicas que culminaram na Revolução Francesa (1789-1799) e na decadência dos privilégios da aristocracia, outros paradigmas passaram a reger a sociedade - valores humanistas, tendo a formação moral e intelectual como parte do ideário burguês. Nesse espírito, os ideais do Romantismo começaram, então, a permear a intelectualidade e a cena artística europeia. Tais convicções impunham a subjetividade como valor, dentro desse aspecto, o escapismo e a idealização da Natureza. A Alemanha foi berço de principais expoentes, como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Friedrich von Schiller (1774-1805).

Também em virtude dos impactos da industrialização e do vertiginoso crescimento do aumento da população de Berlim, ocorreram mudanças formais na concepção do paisagismo (Silva, 2020, p.42). A vertente paisagística, diretamente influenciada pelas tradições do jardim inglês. Caracterizados por ser mais contemplativos, “evocando a estética do Belo mimético à natureza”, os jardins ingleses, propunham formalmente um espaço mais orgânico, “simulando um cenário natural miniaturizado” (Silva, 2020, p. 45). O maior expoente desse estilo na Alemanha foi o renomado arquiteto-paisagista Peter Joseph Lenné, que no início do século XIX, em 1818, foi contratado para a concepção do projeto do parque do projeto do parque (Tiergarten, [20--]). Caminhos para pedestres e bicicletas foram construídos, trilhas

para cavalos também; gramados cortados por canais, lagos com pequenas ilhas e diversas pontes também fizeram parte do novo desenho que, essencialmente, mantém-se até hoje. Naquela efervescente Berlim do século XIX, foi concebida também a criação do Jardim Zoológico (aberto ao público em 1844). Além do apoio de Lenné, outra figura favorável foi ninguém mais, ninguém menos que o ilustre naturalista, geógrafo e explorador, Alexander von Humboldt (1769-1859), amigo de Goethe e de Schiller, e cuja produção na época era conhecida e difundida para além da Europa e estimada como forte referência.

É inegável, a forte influência dos audaciosos projetos de remodelação e de modernização da cidade de Viena e, sobretudo, de Paris, fomentados por Napoleão III e implementados por George-Eugène, barão de Haussmann, a partir de 1853. A Alemanha, já unificada em 1870, depara-se com um acelerado processo de industrialização em virtude da derrota francesa na guerra franco-prussiana,

[...] trazendo como consequência um enorme crescimento urbano [...] num momento em que o Estado alemão começa a ter o seu poder político compartilhado entre a tradicional nobreza governante e uma nova classe social enriquecida, a burguesia industrial. Desta forma, o poder central continua na mão dessa nobreza, mas as câmaras municipais das cidades passam a ter o seu controle exercido majoritariamente por essa classe emergente. (Simões Jr., 2008)

Num novo contexto sociopolítico de ascensão, a burguesia industrial passa a ter “a oportunidade de afirmar seus valores e sua ideologia liberal na paisagem da cidade”. A proposta de uma nova fisionomia será calcada a partir de “critérios de funcionalidade, decoro e segregação espacial” (Simões Jr., 2008). Essa transformação urbana se refletiu também no uso do Tiergarten pela população. Tomemos o zoológico: até então, era um lugar um tanto afastado do centro “ativo”, ganhava o desígnio de *jwd* (*janz weit draussen*, “bem lá longe”) pelos berlinenses, já que aquela área verde ainda não era tão frequentada; o difícil acesso era por meio de vias fora da cidade, pelo parque, o que o tornava sem “grande importância” (Peschel, 2019).

O advento da modernidade alavancou uma série de transformações nos modos de vida e na sociedade em geral. Um fato que caracteriza bastante o prenúncio desses novos paradigmas é o surgimento das grandes feiras mundiais que, do século XIX para o XX, de feiras rurais passaram a “megaexposições de produtos industriais. Mostruários da produção industrial, as feiras convertem-se em grandes vitrines do poderio econômico de nações industrializadas” (Batista; Perèt, 2004, p. 2).

Na Europa daquele período, havia uma mistura do *frisson* pelas grandes feiras com as ideias científicas que também miravam as sociedades e os diferentes tipos humanos. A plena difusão de um sistema classificatório que visava compreender a diversidade dessas sociedades a partir de critérios pautados em aspectos biológicos e culturais contribuía com a descrição que pressupunha a superioridade do caucasiano, branco europeu. Esse pensamento “racial e hierarquizado” deixou rastros profundos, como sabemos, até os dias atuais. O que era uma perspectiva científica passou a ser entretenimento “quando as sociedades ocidentais desenvolveram um apetite por exibir ‘espécimes’ humanos exóticos que eram enviados para Paris, Nova York, Londres ou Berlim para o interesse e deleite do público” (Ventura, 2022), exposições que viriam a ser designadas como “zoos humanos”. Em pleno auge do imperialismo, na passagem do século XIX para o XX, as feiras internacionais viraram vitrine desse “exotismo”, que era a vida colonial e “primitiva”. A Exposição Universal de Paris em 1878 “apresentou ‘aldeias negras’, povoadas por pessoas de colônias no Senegal, Tonquim e Taiti” (Ventura, 2022). A essa altura, Berlim tornara-se uma das maiores capitais da Europa e, recebe em seu zoológico “a primeira das ‘exibições etnológicas” (Peschel, 2019).

[...] um pequeno grupo de “esquimós” da etnia *inuit*. Após esse sucesso, foi a vez de núbios e lapões. Até 1931, lá se exibiam povos estrangeiros através de “atores”, por último, mulheres da região do Lago Chade, na África Central, anunciadas na imprensa como *Lippennegerinnen* (literalmente “negras beijudas”). (Peschel, 2019)

Durante o apogeu nazista, a cidade seguiu sendo reconfigurada de acordo com os preceitos daquele governo totalitário. Albert Speer, o arquiteto-chefe e ministro do Armamento, em seu ambicioso plano diretor para a *Welthauptstadt Germania* (Capital Mundial Alemanha), incluía a ampliação da avenida central do parque, alterando seu nome para Eixo Leste-Oeste. Era mais uma intervenção naquele caminho que no decorrer do tempo foi se modificando de acordo com o decorrer da história. Poucos séculos atrás, cortava a floresta ligando o Palácio da Cidade (Berliner Schloss) até o campo de caça como continuação da Unter den Linden. Mais tarde, avançara até o Palácio de Charlottenburg (Schloss Charlottenburg), e passou a ser conhecido como Charlottenburger Chaussee (*Chaussee*, estrada). Com a ampliação da via, fomentada por Speer, criou-se uma imponente perspectiva do Portão de Brandemburgo até a Siegessäule (Coluna da Vitória), bem no meio da Großer Stern, a imensa rotatória, e vice-versa.

A Coluna da Vitória foi erguida defronte ao Reichstag (edifício do Parlamento Alemão) entre 1864 e 1873, para marcar a vitória da Prússia sobre a Dinamarca e depois contra a Áustria, em 1866, e contra a França, em 1871. Composta por três colunas sobrepostas, cada qual comemorava uma dessas batalhas, e, em seu topo, a estátua da deusa romana Vitória, em bronze e pintada de dourado. Às vésperas da Segunda Guerra (1939-1945), almejando que Berlim se firmasse como a “Capital do Reich”, a torre ganhou mais um cilindro, atingindo a altura atual, e foi reposicionada na Großer Stern. Essa disposição reforçava o panorama monumental, enfatizando a imperiosa estética nacional-socialista (Siegessäule *in* Berlin, [20--]). A grande via, o Eixo Leste-Oeste, é única obra de Sobre que foi mantida na Alemanha após os anos de dominação nazista e, atualmente, seu nome é Starace des 17 Juni, em homenagem às vítimas do levante popular da República Democrática Alemã (RDA) em 1953. O levante aconteceu após a guerra, quando a recém-criada Alemanha Oriental estava à beira de um colapso econômico, fato que ocasionou uma revolta generalizada e violentamente combatida pelo poder estatal soviético (Fürstenau).

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Alemanha foi bombardeada (1940), bairros residenciais da parte ocidental foram bastante atingidos, como Tiergarten, Charlottenburg, além do Zoológico e outros edifícios no entorno do parque. Praticamente, toda a vegetação do parque também foi destruída. Por necessidade, para suprir a falta de carvão, a população se viu obrigada a utilizar troncos e galhos do parque como lenha para aquecimento das casas; também se valeu da terra para plantar, batatas principalmente. A partir de 1949, seu reflorestamento foi iniciado: cerca de 250 mil mudas foram trazidas de outras cidades da Alemanha e plantadas ali. Sua reconstrução continuou nos anos seguintes (Geschichte, [20--]).

É latente a carga histórica do parque, reunindo memórias que insistem em se manter presentes, marcas do tempo e de como o espaço foi sendo utilizado – um lugar de contato com a natureza, de convivência e/ou escape; onírico, mas também de destruição e fonte de subsistência. De “lugar ao longe”, passou a se firmar como marco.

A paisagem reúne vários lugares, estabelece um laço entre indivíduo e meio, meio este que é composto por assentamentos de diversas escalas; assim, torna-se uma paisagem cultural, onde o indivíduo encontra significado como totalidade, carregando-a em seu corpo. As construções, ao repousarem sobre dado chão, interferem nessa paisagem, constroem um lugar, ao mesmo tempo em que sofre[m] interferência [desta], uma cumplicidade indissociável reforçada, ainda, pelas aberturas, que conectam o aqui e o além – habitar a casa é, a um só tempo, habitar o mundo. O espaço não é um *continuum*

indiferenciado: antes de qualquer denominação técnica ou tipológica, o indivíduo prístino cravou uma pedra no chão, significou uma porção de terra, demarcou um espaço em meio a um mundo desconhecido, a partir dali, modificando-o. Retornar ao lugar é resgatar a origem da Arquitetura, quando uma pedra foi fincada no chão. (Vizioli; Tiberti; Botasso, 2021, p. 46)

Ainda, quanto às intervenções urbanísticas, demandas histórico-ideológicas se revelam explicitamente nas cidades, tanto de maneira objetiva – por exemplo, por meio de imagens e de uma composição formal e funcional – como subjetivamente – ao imprimirem modos de deslocamento, de comportamento e de percepção; mais ainda, ao definirem com quem e como se convive. Sendo o “lugar” a dimensão do espaço na qual acontece a experiência humana, a dimensão do vivido, o Tiergarten, desde suas origens, esteve presente e atuante na formação não só da cidade e dos cidadãos de Berlim, mas de toda a Alemanha, e sua herança reverbera fortemente na visão de mundo Ocidental.

3.2 Tiergarten hoje

*Se alguém chegasse de repente e me dissesse:
“quero conhecer a história do século XX, mas
tenho apenas uma tarde”, eu lhe diria sem medo
de errar: vá a Berlim. (Vieira, 2011)*

O Tiergarten concentra enorme parte da história do Ocidente. O parque, atualmente, conta com uma série de monumentos e marcos, fragmentos da memória ainda preservados. Além desses, seu entorno conta com emblemáticos centros de cultura, memoriais, uma série de instituições, embaixadas, galerias de arte, hotéis: “vestígios inequívocos dessa história: opulência imperial, genialidade artística, avanços científicos, insanidade fascista, utopia comunista, capitalismo desenfreado, projeção futurística” (Vieira, 2011). Desde que foi transformado em parque público, no final do século XVIII, o Tiergarten é também palco de acontecimentos para onde a contemporaneidade mira – o espaço expandido, a ecologia, as interações e manifestações de uma cidade viva e atenta.

O parque assumiu um papel vital para os berlinenses ocidentais, transformando-se em um oásis verde. Com a construção do muro, essa vasta área tornou-se ainda mais significativa, representando um refúgio essencial para uma população, então, “ilhada” e fisicamente separada do restante do país. Não só, ao longo da história, quase todas as gerações deixaram alguma marca, vide os

monumentos e implementações urbanas. Sua extensa área era também bastante propícia para “encontros clandestinos” e para que participantes de movimentos políticos pudessem se reunir mais discretamente (Krosigk *in* Adamosvska, 2009).

Na Berlim atual, a maioria das pessoas é politicamente engajada, expressando sua opinião de maneira ativa. Manifestações de toda a sorte são bastante comuns, sendo o eixo principal do Tiergarten, culminando na Coluna da Vitória, um dos principais pontos. O Berlin Christopher Street Day (CSD), a importante parada que celebra o Orgulho LGBTQIAP+ de Berlim, abarca centenas de milhares de participantes e é encarada, sobretudo, como uma manifestação política, não apenas como um desfile. Dentre outros grandes eventos, destaca-se o Berlinale – Festival Internacional de Cinema de Berlim, um dos maiores do mundo e um dos mais relevantes para a indústria cinematográfica. O festival acontece na Potsdamer Platz, grande praça no entorno do Tiergarten, bastante próxima ao Portão de Brandemburgo. A Potsdamer Platz foi arrasada durante a Segunda Guerra Mundial e, sendo fronteira entre Berlim Ocidental e Oriental, permaneceu isolada durante a Guerra Fria. Antes de sua reconstrução, “em 1990, a região foi o palco escolhido por Roger Waters para o show *The Wall*, um dos maiores da história do rock” (Neher, 2019). Hoje está totalmente remodelada; com inúmeros arranha-céus, lojas e salas de cinema, tornou-se um movimentado centro comercial.

Großer Stern (a Grande Estrela) é o grande cruzamento por onde passa a grande via, a Strasse des 17 Juni, que também já mencionamos repetidas vezes. Lá temos a Siegessäule (Coluna da Vitória), com a impressionante imagem da Deusa da Vitória, eternizada por Wim Wenders no longa-metragem *Asas do desejo (Der Himmel über Berlin, 1987)*³². Do alto, a vista varre toda a extensão do grande parque e o *skyline* de Berlim. A Coluna da Vitória foi restaurada após a Segunda Guerra, porém as marcas ainda permanecem. A estátua da deusa, mais recentemente, em 2011, foi toda coberta por folhas de ouro (Siegessäule in Berlin, [20--]).

No extremo leste, está o Portão de Brandemburgo, cuja imagem é indissociável da queda do muro de Berlim, em 1989. Perto dele, sentido sul, numa extensa área, está o Holocaust-Mahnmal (Memorial do Holocausto)³³, também conhecido como

³² Wim Wenders (1945-), cineasta alemão. O filme se passa em uma Berlim do pós-guerra, por cujas ruas vagam os anjos Daniel e Cassiel. Incógnitos aos mortais, eles captam os pensamentos alheios.

³³ Para saber mais sobre o Memorial, recomendamos o *site* Berlin.de – The Official Website of Berlin, em: <https://www.berlin.de/en/attractions-and-sights/3560249-3104052-holocaust-memorial.en.html>. Acesso em: 26 dez. 2023.

Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Memorial aos Judeus Mortos da Europa), de 2005. O projeto foi concebido pelo arquiteto, teórico e educador nova-iorquino, Peter Eisenman, filho de judeus, cuja obra é “caracterizada pelo desconstrutivismo e por seu interesse pelos signos, símbolos e processos significação” (ArchDaily, 2020). A esse, há mais três memoriais vinculados: o Memorial aos Homossexuais Perseguidos pelo Nacional-socialismo; o Memorial aos Sinti e Ciganos da Europa (Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma Europas), que também foram assassinados pelo nacional-socialismo; e o Memorial e Centro de Informações pelas Vítimas dos Assassinatos de Eutanásia (Gedenk- und Informationsort für die Opfer der nationalsozialistischen Euthanasie”).

Na 17 Juni, em razão da divisão da Alemanha após a Segunda Guerra Mundial, há um marco em menção às mortes ocorridas no Muro de Berlim entre 1961 e 1989, Den Opfern der Mauer, relacionadas à diversas situações ocasionadas por causa regime fronteiriço da RDA, como acidentes, tentativas de fuga e suicídios. O projeto, de 2005, teve como objetivo identificar aquelas pessoas e suas biografias (Todesopfer, 2021). Nessa área, também, está o Memorial Soviético (Sowjetisches Ehrenmal, 1945), em respeito à morte dos milhares de soldados do Exército Vermelho. Nele, foram utilizados mármore e granito retirados das ruínas do prédio da Chancelaria do Reich. A localização, entre a Siegestsäule e o Portão de Brandemburgo, deu-se como oposição ao totalitarismo megalômano imaginado por Spreer, arquiteto-chefe de Hitler. No jardim, jazem soldados que não puderam ser identificados (Sowjetisches [...], [20--]).

No extremo nordeste do parque, encontra-se o grandioso edifício do Reichstag, sede do Parlamento alemão desde 1999. É uma representação emblemática da recente democracia alemã (1949). Construído no final do século XIX, “durante a breve era do Império Alemão” (Scholz, 2020), foi também o lugar da proclamação da República de Weimar. Em 1933, ano que Hitler chegou ao poder, o prédio foi incendiado, fato que corroborou para que os extremistas de direita “[impulsionassem] a suspensão da maioria dos direitos básicos garantidos pela Constituição de 1919. Estava aberto o caminho para o reinado de terror, guerra e o Holocausto de Hitler seguir seu curso” (Scholz, 2020).

Mesmo com o fim da Segunda Guerra, a restauração do Reichstag levou décadas. Após a queda do muro, quando o país foi reunificado, Berlim se tornou a capital e voltou a sediar o Parlamento. Até então, “os nazistas nunca realizaram uma

sessão parlamentar dentro do Reichstag”, como consta no *site* de Jeanne-Claude e Christo, autores de um dos principais eventos artísticos das últimas décadas (Jeanne-Claude, 1998). O casal, em 1995, envolveu todo o Reichstag com um tecido – o *Wrapped Reichstag* (1971-1995) (Dege, 2015). O “embrulho” permaneceu por duas semanas, refletindo em sua superfície de alumínio o céu de Berlim (Hollanda, 2012). Esse envolver é uma constante na produção do casal, desde objetos, elementos em “escala cotidiana”, até grandes monumentos históricos, construções e até mesmo formações geográficas. Essas ações, conectadas à *land art*, alteram sobremaneira “a percepção e a relação que já se tem com a construção ou com a paisagem ao redor” (Hollanda, 2012). As intervenções adquirem “uma escala que supera completamente a arquitetura e que adquire uma dimensão de território, seja através do cobrimento de um ponto específico ou a repetição estratégica e pontual de um elemento” (Hollanda, 2012).

O Reichstag ergue-se em uma área aberta e estranhamente metafísica. O edifício passou por mudanças e perturbações contínuas: construído em 1894, incendiado em 1933, quase destruído em 1945, foi restaurado nos anos sessenta, mas o Reichstag sempre permaneceu como símbolo da Democracia. [...] Desde os tempos mais antigos até o presente, o tecido formando dobras, pregas e *drapés* é uma parte significativa de pinturas, afrescos, relevos e esculturas feitas de madeira, pedra e bronze. O uso de tecido no Reichstag seguiu a tradição clássica. Tecido, assim como roupas ou pele, é frágil, traduz a qualidade única da impermanência. (*Wrapped Reichstag*, [20--?], tradução nossa)

Contornando o parque ao norte, quase às margens do Rio Söpre, encontra-se a Haus der Culture der Welt (HKW, Casa das Culturas do Mundo), um importante centro de cultura dedicado à exposição e ao debate acerca da cultura e de manifestações artísticas contemporâneas. A HKW é especialmente focada em culturas e sociedades não europeias e suas pluralidades. Originalmente, era um salão de congressos, o Congress Hall, projeto concedido pelo governo norte-americano para a Alemanha Ocidental durante a Interbaú (1957) ou IBA57, simbolizando as boas relações entre a Alemanha e os Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. A Interbaú foi a Exposição Internacional de Edifícios, evento que, além de visar a liberdade de troca de ideias no planejamento e no desenvolvimento urbano, naquele ano especificamente, diante da destruição causada pela Segunda Guerra Mundial, fomentava o redesenho urbano, construção de novas estruturas como parte dos esforços de reestruturação das áreas afetadas. O projeto, do arquiteto americano Hugh A. Subis em parceria com os alemães Werner Düttmann e Franz Mocken, é tido

como um ícone da arquitetura moderna do Ocidente pós-guerra e bastante revolucionário tecnicamente – foi apelidado pelos berlinenses como “Pregnant Oyster” (ostra grávida). À sua frente, há um grande espelho d’água com a escultura Butterfly (bronze, 1985-86), do britânico Henry Moore, um dos artistas mais influentes do século XX. Logo ao lado, para as celebrações do aniversário de Berlim, em 1987, foi erguido o Carillon, um altíssimo campanário, com 68 sinos (Discover Henry Moore, [20--]). Entre o Carillon e a HKW fica o TIPI am Kanzleramt, o maior palco estacionário da Europa.

Nessa mesma região, há ainda o Skulpturenpark – Skulpturen gegen Krieg und Gewalt (Parque das Esculturas – Esculturas contra a guerra e a violência), em frente ao Reichstag. Durante o inverno de 1961/1962, jovens artistas de diversos países se uniram para protestar contra a guerra e a construção do Muro de Berlim onde antes existia a Ópera Kroll, construída em 1844 a fim de abrigar eventos da corte. Foi lá que, em 1939, Hitler anunciou a invasão da Polônia, estopim para a Segunda Guerra Mundial; também ali, declarou Guerra aos Estados Unidos, em 1941. O espaço foi demolido em 1957 e, para aquela área, foram concebidas as esculturas. Em 2011, para marcar o 50º aniversário da construção do Muro, a última obra foi adicionada, fechando simbolicamente a ferida representada pelas outras esculturas.

Além do HKW, o Tiergarten, em seu entorno, abarca significativas representações do Modernismo: o Kulturforum, a Biblioteca de Berlim, a Orquestra Sinfônica de Berlim e a Neue Galerie, compondo um expressivo conjunto (Grossman, 2016). O Kulturforum ([20--]) é um grande centro de arte, cultura e ciência, composto por edifícios que formam diversificado conjunto arquitetônico e localizado no entorno sudeste do parque, entre a Potsdamer Platz e o Canal Landwehr. A Philharmonie de Hans Scharoun marcou o início da atividade de construção no Kulturforum. Inaugurado em 1963, o edifício abriga uma das mais prestigiosas salas de concertos da música clássica em todo o mundo e é uma das principais obras do arquiteto alemão Hans Scharoun.

Em 1968, foi aberta a Neue Nationalgalerie do também alemão Ludwig Mies van der Rohe, um dos mestres da arquitetura moderna. A construção, como característica de seus projetos, abusa do aço e do vidro, fazendo valer seu “menos é mais”, e oferece um amplo espaço livre, como um espaço universal que propicia infinitas possibilidades (Architects of Modernism, [20--]).

Na década de 1970, foi inaugurada a Staatsbibliothek, Biblioteca Estadual de Berlim. O prédio também foi um dos emblemáticos cenários de *Asas do Desejo*, bem como o Instituto Ibero-Americano (Ibero-Amerikanische Institut), a seu lado. Outros edifícios mais recentes na região do Tiergarten são o Musikinstrumentenmuseum (Museu de Instrumentos Musicais), de 1984, e o Kammermusiksaal, o salão para música de câmara da Filarmônica, de 1987. Ainda há o Kunstgewerbemuseum (Museu de Artes Decorativas de Berlim, 1985) e a Gemäldegalerie, uma pinacoteca que abriga pinturas europeias dos séculos XIII a XVIII, de 1994. Do ano de 1998, temos a Kupferstichkabinett (Galeria de Gravuras e Desenhos) e Kunstbibliothek (Biblioteca de Artes). Em evidente contraste com o conjunto, permanece a Igreja de São Mateus, do século XIX. Beirando o parque, ao sul e bastante próximas a esse grandioso conjunto do Kulturforum, concentram-se inúmeras embaixadas – Turquia, Espanha, Síria, Japão, Itália, Arábia Saudita.

A Bauhaus (1919-1933), escola fundamental para a arquitetura, para a arte e para o design do século XX, fundada por Walter Gropius, contou com nomes que exerceram extrema influência sobre correntes estéticas e movimentos artísticos no Ocidente, até atualidade. Além do próprio Gropius e de Mies van der Rohe, como mencionamos, estão relacionados à escola Paul Klee, Kandinsky, Marianne Brandt, László Mogol-Nagy. Bastante próximo ao Kulturforum está o Bauhaus-Archiv (Arquivo Bauhaus), com uma extensa coleção sobre a história da escola, cujo encerramento das atividades se deu por consequência da ascensão nazista. Do lado oposto do parque, localiza-se o edifício Walter Gropius Haus (Casa Walter Gropius, 1955-1957). O conjunto residencial, mais um importante marco modernista e tombado em 1980, foi outra contribuição da primeira Interbau (1957). O projeto é resultado da parceria entre o próprio Gropius e o grupo norte-americano The Architects Collaborative – TAC, além da colaboração do também alemão Wils Ebert (Walter Gropius House, 2017).

No Tiergarten estão, também, outros tantos monumentos em homenagem a grandes nomes das artes – Goethe, Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner –, bem como a personagens históricos – Frederico, Luise, Ferdinando, Otto von Bismarck –, algumas desde o século XIX. Também dessa época são as esculturas em bronze de animais, em referência aos tempos do campo de caça e expressando o espírito militarista da época o Grupos guerreiros (*Kriegergruppe*). Em diálogo com esse tempo, inúmeras outras obras, construções e intervenções foram moldando o caráter do Tiergarten.

Impressiona a voluptuosidade de referências, memoriais, esculturas, como uma ode à história – ou melhor, perspectivas de uma história, Ocidental e de hegemonia europeia. A múltipla natureza de Berlim – como cidade residencial, antiga capital do Reich e da RDA, bem como vitrine para o mundo – e a intersecção de diferentes fases históricas e artísticas resultam na diversidade obras de arte. Também são veementes as inúmeras tentativas de se sanar – transmutar, ressignificar minimamente – todo o trauma do nazifascismo, ainda recente, que é constantemente lembrado para que não seja esquecido, tampouco repetido. Diante de fundamentais e valiosos esforços, a arqueóloga portuguesa Maria da Conceição Lopes (*in* Cordeiro; Lopes; Hennrich, 2023)³⁴ nos propõe a pertinente reflexão:

É muito interessante falar de Berlim, porque Berlim é um caso paradigmático. O muro de Berlim, ele é uma ruína que reflete uma grande entorse na história. A história tem uma entorse enorme, que foi essa entorse de ter um muro que dividiu o mundo em dois. Essa entorse, a certa altura, desaparece. E desaparece com uma festa, enfim... não foi tanta festa com isso, mas desapareceu. E aquilo que tem sido feito em Berlim, de uma reconstrução total, de tudo, uma modernização efetiva, uma valorização, por exemplo, de toda a zona dos museus, aquele parque e os museus, etc. O muro praticamente já... nós vamos visitar o muro como uma curiosidade, mas o muro, praticamente, como é apresentado hoje, ele perdeu o significado, ele é quase uma cicatriz curada. Eu diria que é uma cicatriz, já nem tem álcool em cima, ela já está tão curada que não funciona como cicatriz, funciona como essa coisa que foi uma entorse terrível na história. Deixa de ser... e passa a ser uma espécie de Jardim Zoológico quase [...]. Eu acho que Berlim ainda tem uma coisa muito boa. Berlim ainda... Berlim e Paris também, de alguma forma, ainda não *disneyzaram*, ainda não fizeram uma *feirização* nem a *disneyrização* de todo seu patrimônio. Ainda não há festas para comemorar os bocados, os pedaços do muro com alguém vestido de berlinense do leste e berlinense do oeste; felizmente não estamos aí e acho que nunca chegaremos. De todo o modo, a forma como hoje Berlim se preparou para o turismo... temos que chamar as coisas assim, se preparou para o turismo, eu diria, por um lado, que essa cicatriz, ela desapareceu. Nós já não temos a noção dessa cicatriz.

Benjamin está precisamente na encruzilhada de onde vislumbra essa cicatriz, a marca profunda que começa a ser inscrita, sendo rasgada, toda a carne crua e exposta, prestes a ser revelada pela Segunda Guerra e pelos poderes vigentes.

³⁴ Informação verbal obtida durante o curso “Ruínas, imagens e imaginários: vestígios de cenas humanas no tempo”, com Sílvio Luiz Cordeiro, Maria da Conceição Lopes e Dirk Michael Hennrich, realizado pelo museu Casa Mário de Andrade na cidade de São Paulo, em julho de 2023.

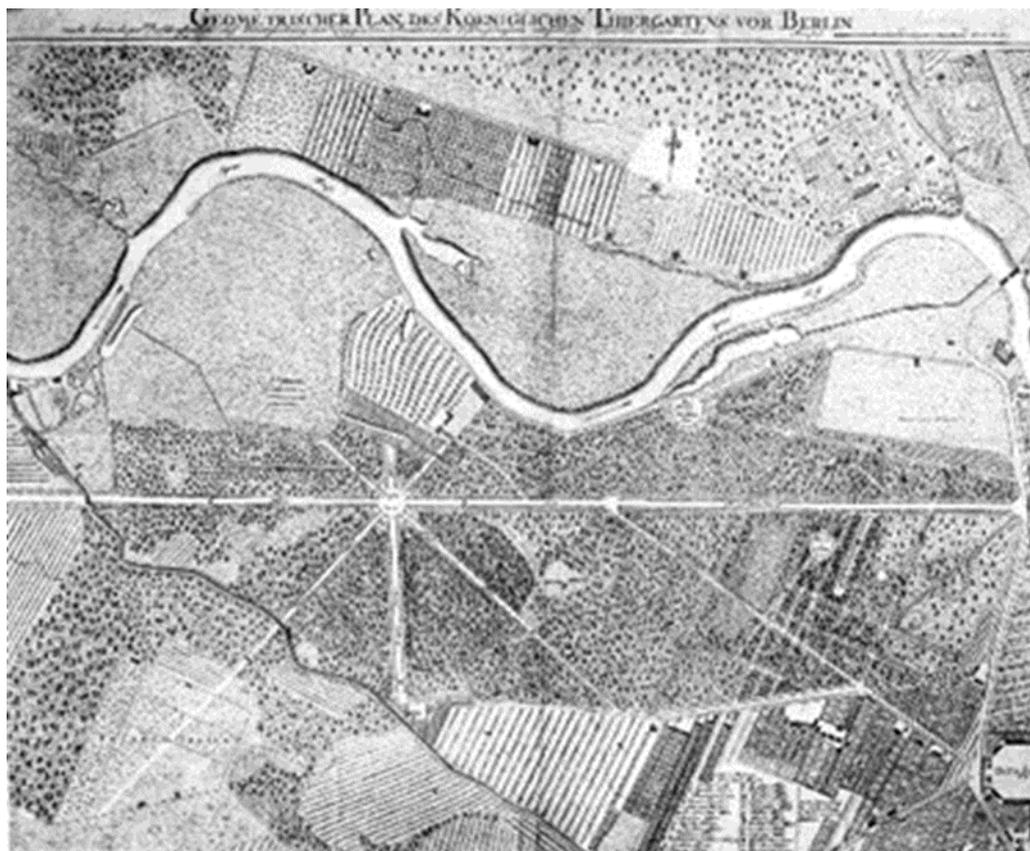


Figura 13. Plano Geométrico do Parque Real Tiergarten em Berlim, planta do parque Tiergarten em Berlim; área entre o parque e o meandro esquerdo do Spree.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_Tiergarten_Berlin,_1765.jpg

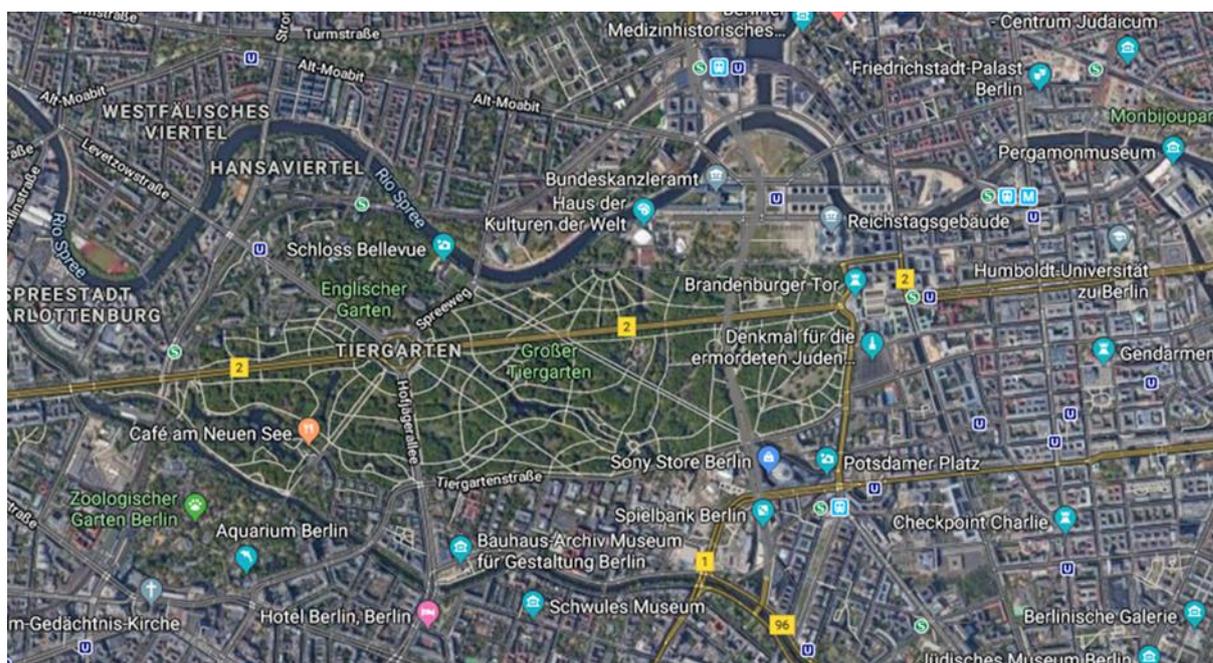


Figura 14. Print screen. Mapa do Tiergarten por satélite/ Google Maps.

Fonte: <https://www.google.com/maps/place/Tiergarten,+Berlim,+Alemanha/@52.5107817,13.3541168,4240m/data=!3m2!1e3!4b1!4m6!3m5!1s0x47a851082ab0098b:0x52120465b5fabd0!8m2!3d52.514534!4d13.3501015!16zL20vMDlydDV2?entry=ttu>



Figura 15. Mapa oficial do parque, Großer Tiergarten (2018).

Fonte: https://www.berlin.de/senuvk/berlin_tipps/grosser_tiergarten/de/karte/index.php

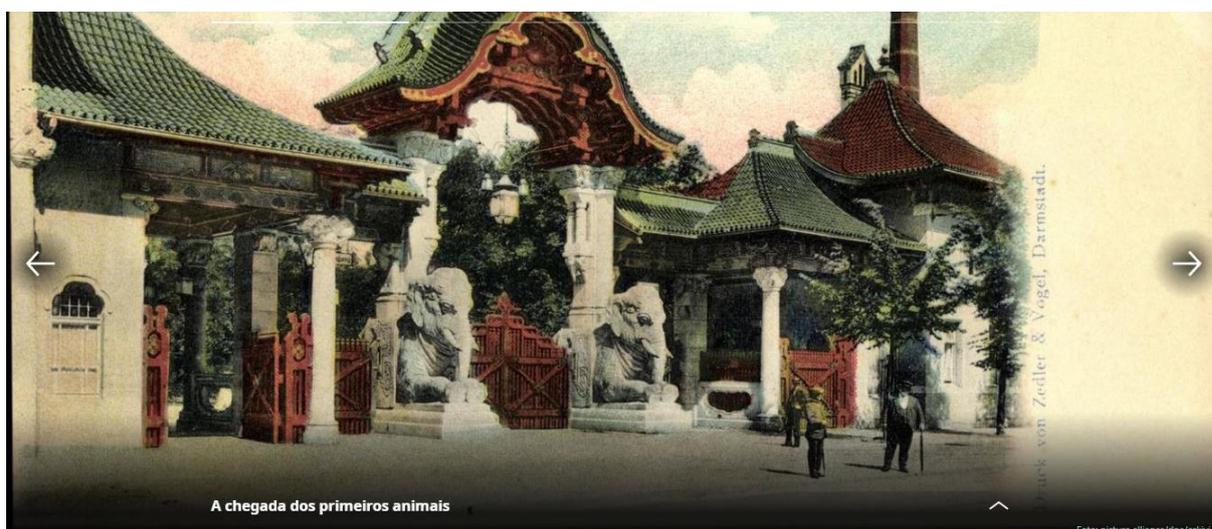


Figura 16. Entrada do Jardim Zoológico de Berlim por volta de 1900.

Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/gorila-mais-velho-da-europa-morre-em-zool%C3%B3gico-alem%C3%A3o/a-45149739>



Figura 17. A Siegesäule em seu local original, defronte ao Reichstag, 1900.
Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sieges%C3%A4ule>



Figura 18. Zoo humano: nativos da África Oriental exibidos em Berlim, 1920.
Foto: picture-alliance/akg-image. Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/mais-antigo-da-alemanha-zoo-de-berlim-completa-175-anos/a-49843601>



Figura 19. 1946/47: Ao fundo o Memorial de Guerra Soviético, o Reichstag e o Portão de Brandemburgo. Arquivos Federais.

Fonte: <https://dertiergarten.de/geschichte/>



Figura 20. Filarmônica de Berlim.

Fonte: <https://goeasyberlin.de/wp-content/uploads/2020/04/filarmonica.jpg>



Figura 21. *Wrapped Reichstag*, Berlim (1971-95), Christo & Jeanne-Claude.
Fonte: <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/>



Figura 22. Christopher Street Parade (Parada LGBTQ+ de Berlim), na principal via do Tiergarten, a Straße des 17. Juni.
Fonte: <https://dicasdeberlim.com.br/berlim/10-festivais-e-feiras-em-berlim/>



Figura 23. Frame do longa-metragem *Asas do Desejo* (Wim Wenders, 1987). O anjo Damiel (Bruno Ganz) sentado sobre os braços da Siegestsäule observando a cidade de Berlim.

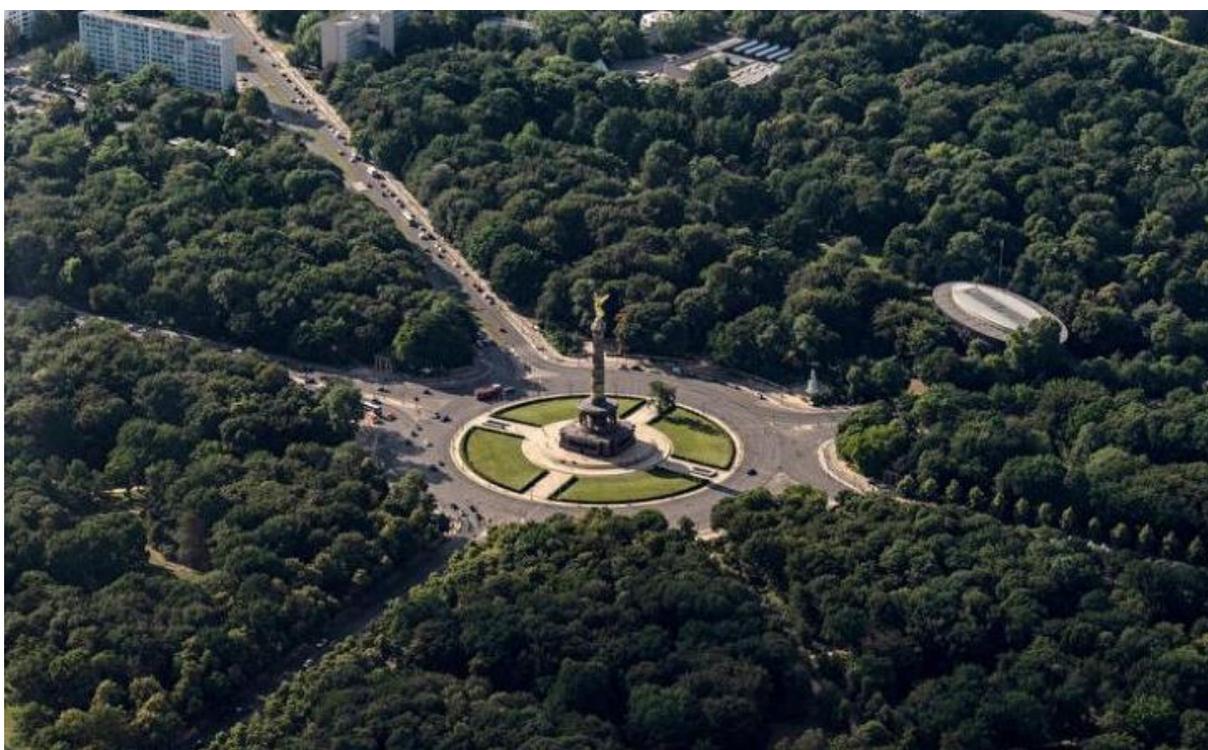


Figura 24. A Coluna da Vitória se destaca como ponto marcante no Tiergarten (2019). Crédito: Paul Zinken/dpa/Alamy Live News.

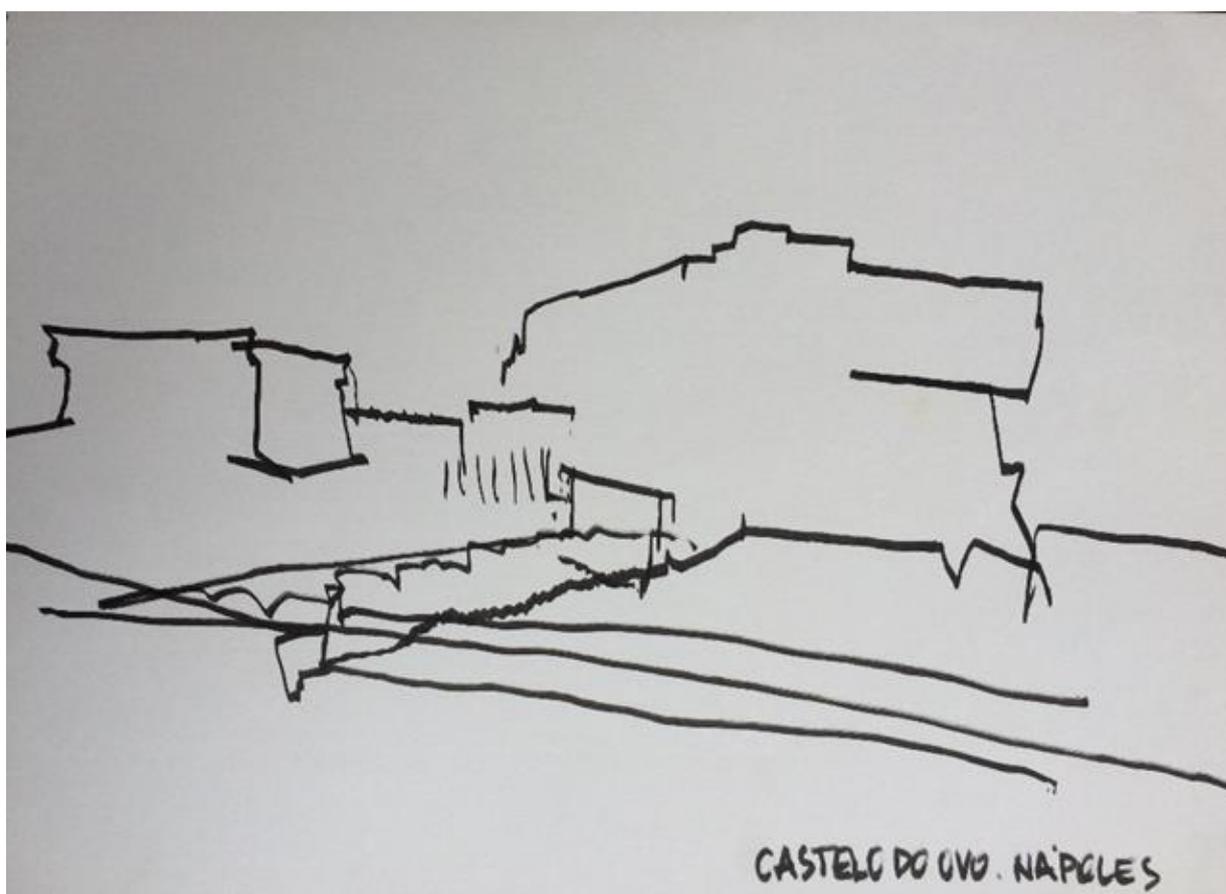
Fonte: <https://www.alamy.com/berlin-germany-28th-june-2019-the-victory-column-stands-out-as-a-striking-point-in-the-tiergarten-credit-paul-zinkendpaalamy-live-news-image258793621.html?imageid=4C3DED2D-65FD-4CF2-84C7-DBA42F88530D&p=173981&pn=9&searchId=d374c8b6387da0ecb650dd54d227bc96&searchtype=0>

3.3. Experiências de apreensão

Situando o leitor, ou melhor, tentando compartilhar um pouco da visibilidade do nosso imaginário e, inevitavelmente, de um aspecto de nossa metodologia, apresentamos aqui uma série de imagens que permearam esta investigação. Aqui recuperamos também, alguns dos desenhos e dos exercícios de apreensão para a composição de *Vellum Nave* (2017), trabalho que, como dissemos inspirou o desbravar dos desafios imposto pelo contexto da pandemia e das inerentes limitações frente à ideia primeira. Ou seja, como já dito, tentamos jogar, brincar, colocarmo-nos em experiência – ainda que não corporeamente. Tentamos, a partir do aprofundamento de recursos já ensaiados, “estimular capacidade de sentir o mundo, compreendê-lo pelos sentidos, é o exercício das sensações” (Almeida, 2015, p.140).



Figura 25. Exercício de apreensão da paisagem. Ponto de vista das personagens principais de *Um filme falado* (Manoel de Oliveira, 2003) – Porto Velho (Vieux Port) de Marselha. Perspectiva a partir de imagem gerada pelo Google Street View. *Vellum Nave*, (2017).



Figuras 26 e 27. Exercício de apreensão da paisagem. A partir de imagem gerada pelo Google Street View, Vellum Nave (2017)



Figura 28. Exercício de apreensão da paisagem. Torre de Belém. *Frame de Um filme falado* (Manoel de Oliveira, 2003), ponto de vista da embarcação navegando pelo Tejo (Lisboa). *Vellum Nave* (2017).



Figura 29. Exercício de apreensão. Desenho do Templo de Dionísio (Atenas), a partir de imagem da web. *Vellum Nave* (2017).



Figura 30. Enigma. Imagem disponibilizada pelo Google Street View ao percorrermos – virtualmente – o entorno das Pirâmides de Gizé. *Vellum Nave* (2017).

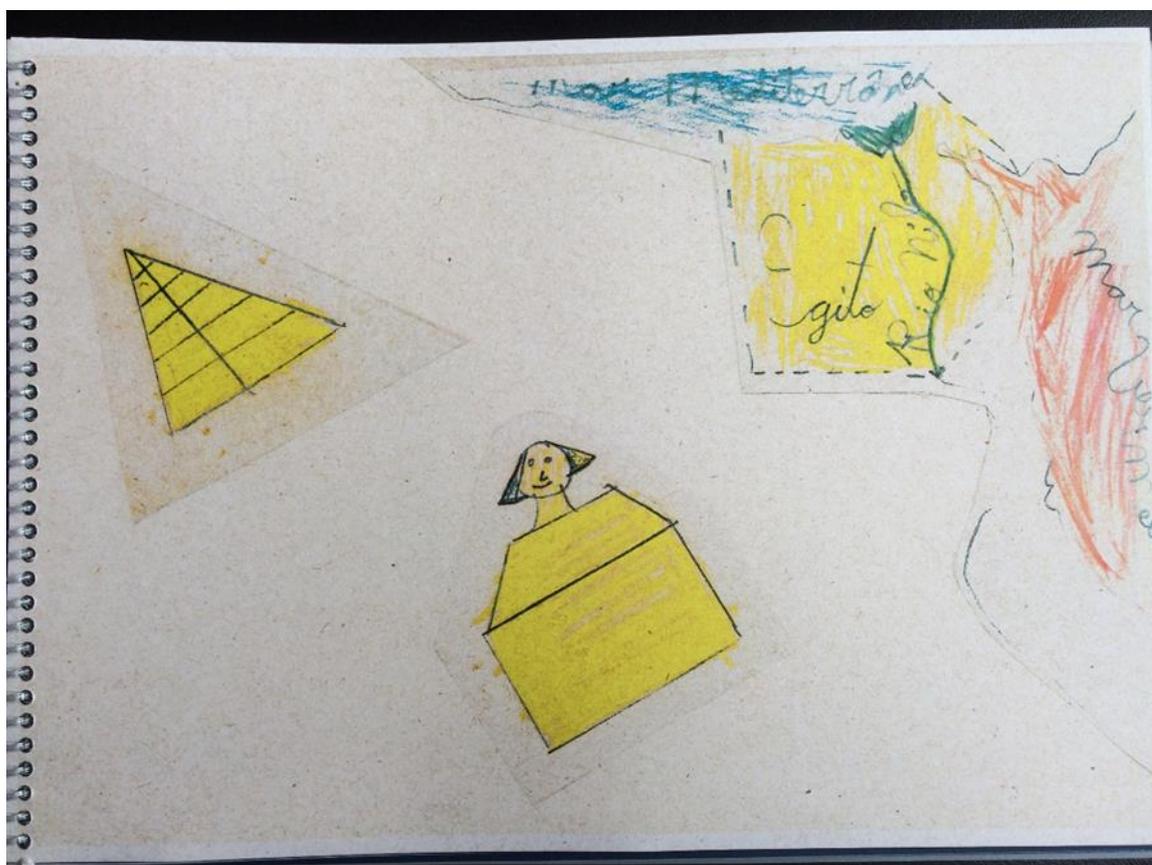


Figura 31. Desenho de trabalho escolar sobre as Antigas Civilizações (1983), em *Vellum Nave* (2017).

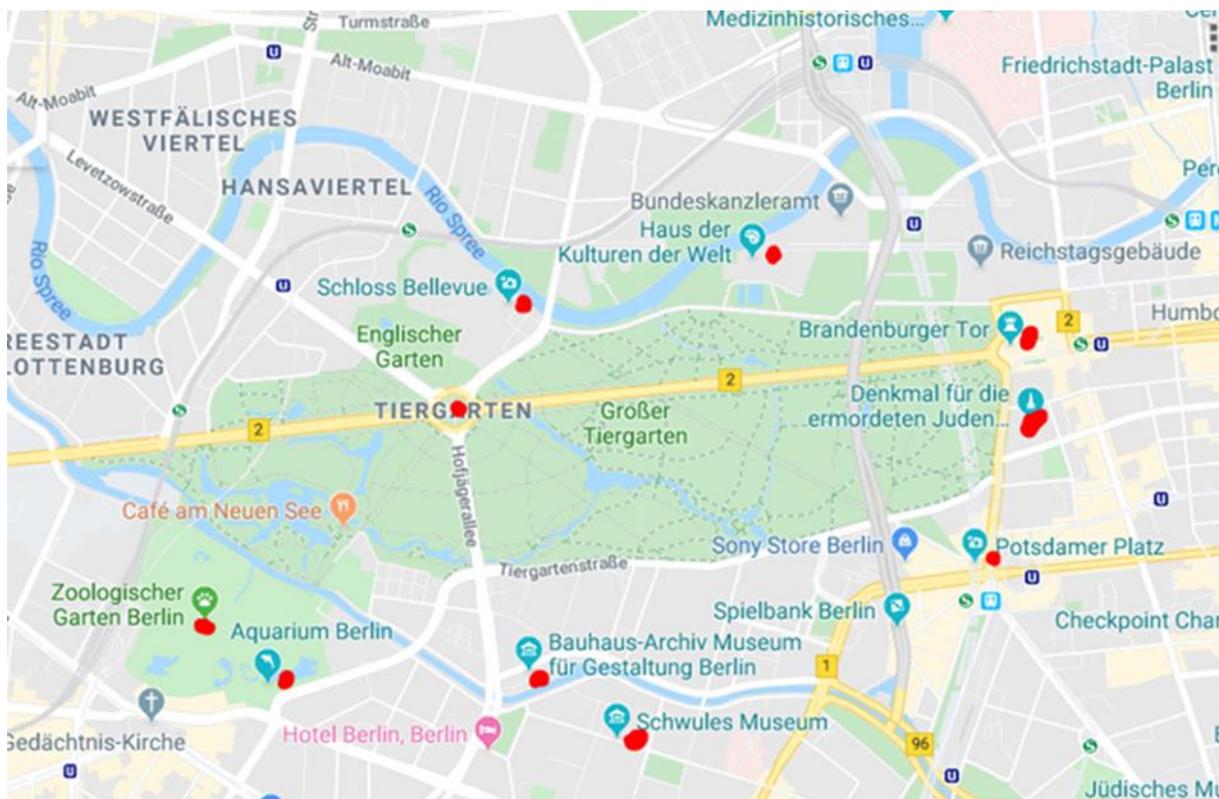


Figura 32. *Print screen*. Mapa do Tiergarten e arredores /Google Maps, com marcação de pontos mencionados por Benjamin no texto Tiergarten.

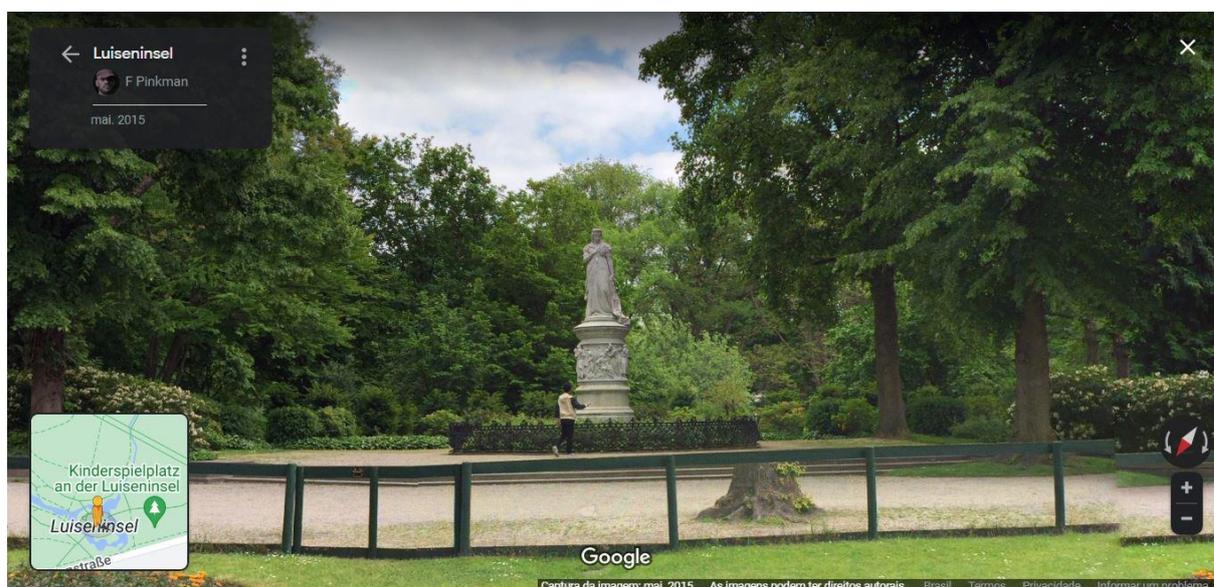
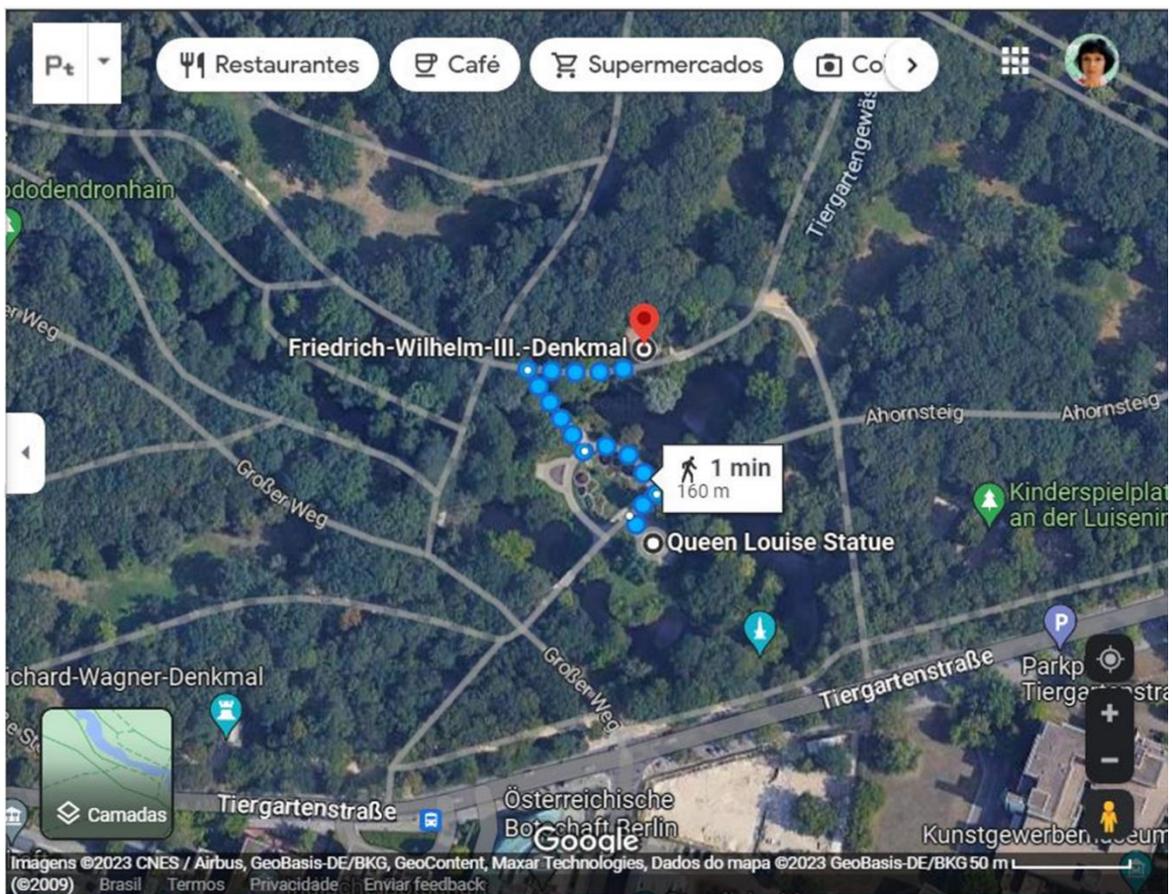
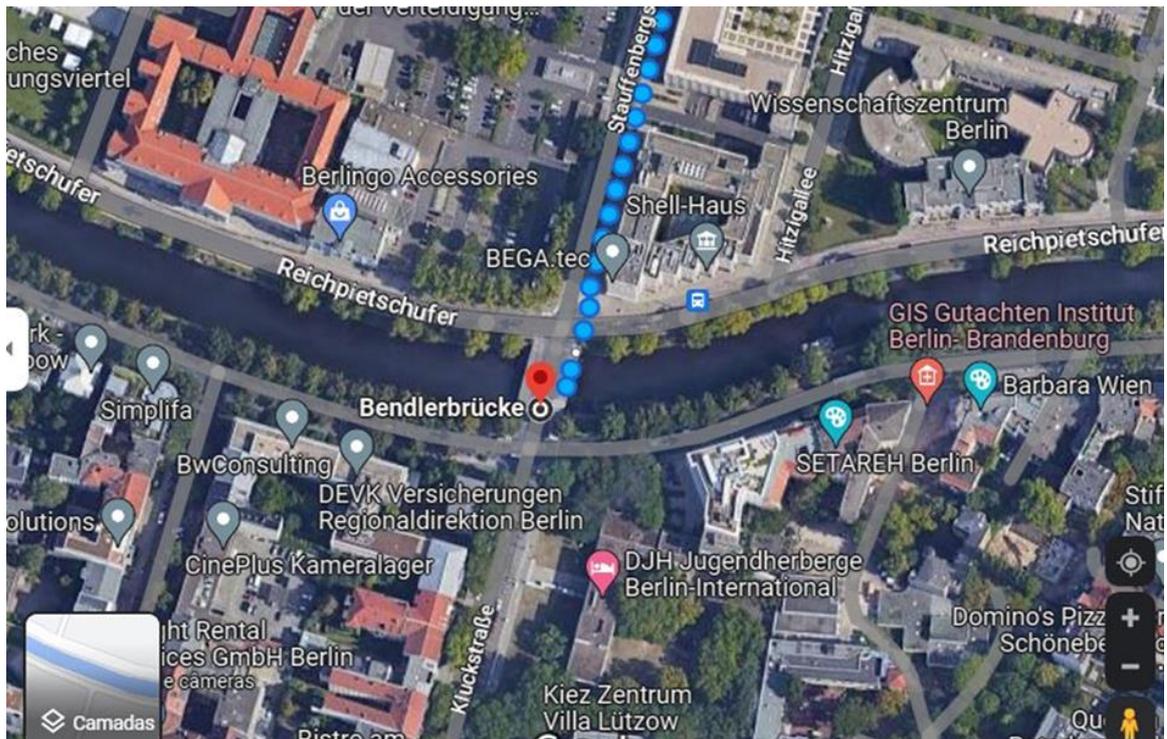


Figura 33. *Print screen*. Imagem gerada pelo Google Street View. Vista da *Luiseninsel* (“Ilha da Luise”), uma pequena ilha onde se encontra a estátua da Rainha Luísa. “Não muito longe [...] ficava o objetivo: o Frederico Guilherme e a rainha Luísa. Elevavam-se dos canteiros sobre os seus pedestais redondos, como que enfeitados pelas curvas mágicas que um curso de água desenhava na areia à sua frente” (Benjamin, 2017, p.69).



Figuras 34 e 35. Exercitando percursos. *Print screen*. Rotas sobre imagens de satélite Google Maps. Respectivamente, Ponte Bendler (Bendlerbrücke) e estatuas do rei Frederico Guilherme e da rainha Luísa.

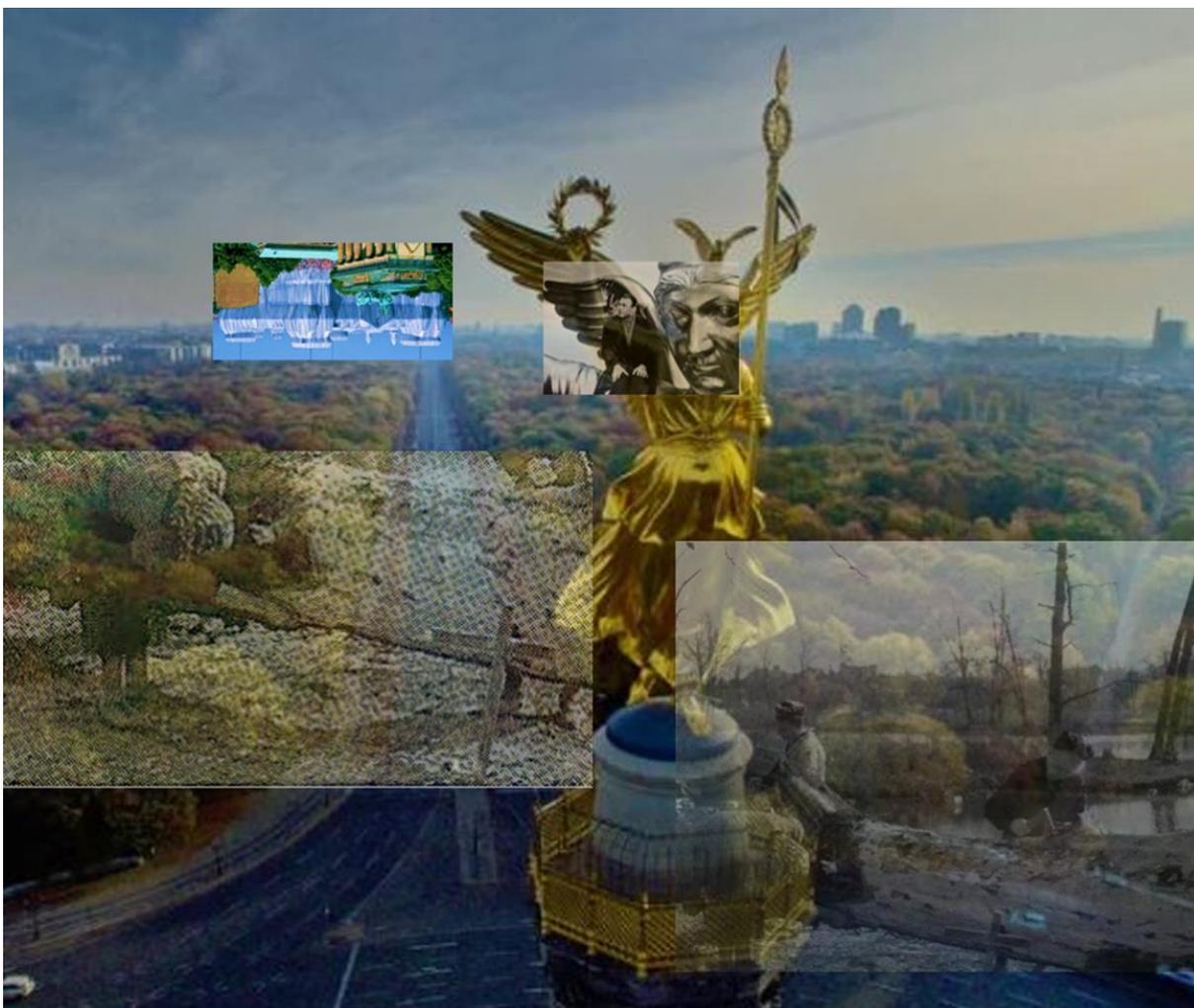


Figura 36. Exercício 1. Manipulação de imagens a partir de prints do material acessado via Internet referente a esta pesquisa.

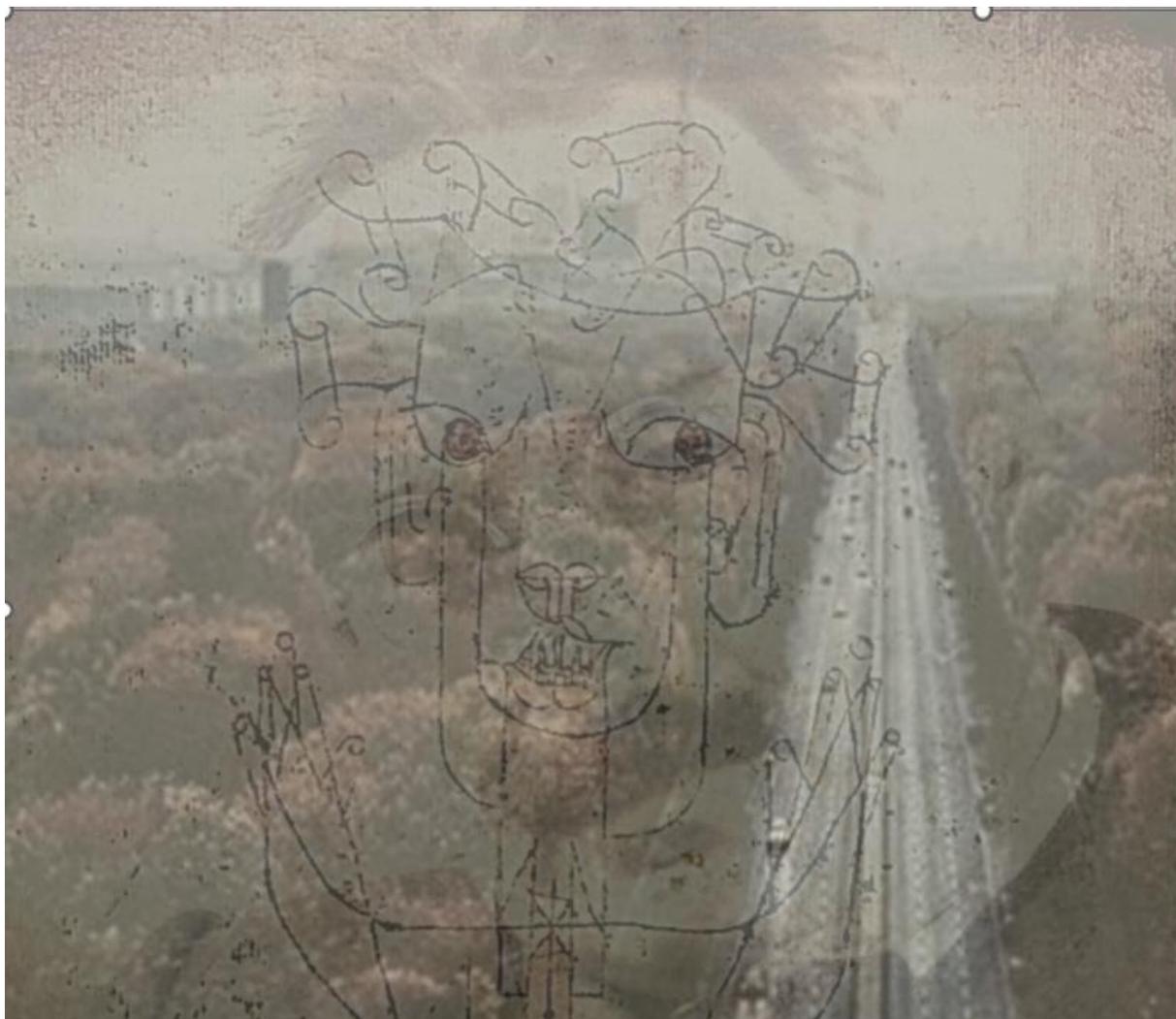


Figura 37. Exercício 2. Manipulação de imagens a partir de prints do material acessado via Internet referente a esta pesquisa.

parte II



³⁵ Figura 38. Menir da Meada, no Parque Natural da Serra de São Mamede, Portugal. Erguido entre 4810 e 5010 antes de Cristo, trata-se do menir mais antigo até agora datado em todo o mundo, Fonte: https://www.nationalgeographic.pt/historia/menir-da-meada-o-mais-antigo_2725

CAPÍTULO IV – PERSPECTIVAS PERCORRIDAS: IMAGENS E MOVIMENTOS

Percurso, paisagem, experiência. Conectados a história e memória, compõem a constelação fundante desta pesquisa, cujo “sol” é Walter Benjamin a partir de seu “Tiergarten”. Sobre percurso e sobre experiência:

Viagem, experiência, perigo, percurso.

Na base da viagem há muitas vezes um desejo de mudança existencial. Viajar é expiação de uma culpa, iniciação, incremento cultural, experiência: “A raiz indo-europeia da palavra ‘experiência’ é *per*, que foi interpretada como ‘tentar’, ‘pôr à prova’, ‘arriscar’, conotações que perduram na palavra ‘perigo’. As mais antigas conotações de *per* como prova aparecem nos termos latinos relativos à experiência: *experior*, *experimentum*. Esta concepção da experiência como prova arriscada, como passagem através de uma forma de ação que mede as dimensões e a natureza verdadeiras da pessoa ou do objeto que a empreende, descreve também a concepção mais antiga dos efeitos da viagem sobre o viajante. Muitos dos significados secundários de *per* referem-se explicitamente aos motes ‘atravessar um espaço’, ‘alcançar uma meta’, ‘ir para fora’. A implicação do risco presente em ‘perigo’ é evidente nos cognatos góticos de *per* (nos quais P transforma-se em F): *ferm* (fazer), *fare* (ir), *fear* (temer), *ferry* (balsear). Uma das palavras alemãs que significam ‘experiência’, *Erfahrung*, vem do alemão antigo *irfaran*: ‘viajar’, ‘sair’, ‘atravessar’ ou ‘vagar’. A ideia profundamente arraigada de que a viagem é uma experiência que põe à prova e aperfeiçoa o caráter do viajante fica clara no adjetivo alemão *bewandert*, que hoje significa ‘sagaz’, ‘perito’ ou ‘versado’, mas que originariamente (nos textos do século XV) simplesmente qualificava quem tinha ‘viajado muito’” (Leed *apud* Careri, 2013, p. 46)

Viagem. Vale aqui, também, considerarmos o termo em toda sua abrangência, desde os significados mais diretos – passeio, deslocamento, espaço percorrido – até os metafóricos – engano, delírio –, podendo ser enfatizado seu uso poético. Retomemos nossa partida, como Benjamin fez ao escrever *Infância Berlimense: 1900*, “uma viagem para dentro de si”, ao mesmo tempo que pôde tornar visíveis, através de suas imagens de pensamento, imagens de todo um contexto sociopolítico, cultural, histórico, estético.

Temos o deslocamento como um ato primário de transformação simbólica, não necessariamente do território em si, mas por meio de uma relação, da experiência no espaço, do percorrer um espaço e ver, perceber, enxergar para além de si. E para aquém. A paisagem como transformação simbólica do espaço. O que pode ser considerado como “arquetipo” dos percursos, a transumância, “foi na verdade o desenvolvimento das intermináveis errâncias de caça do paleolítico, cujos significados simbólicos foram traduzidos pelos egípcios no *ka*³⁶, o símbolo da eterna errância”

³⁶ O conceito egípcio do *ka* está associado ao movimento, à energia e à força vital. O hieróglifo do *ka* está ligado ao gesto da adoração do sol. É um dos símbolos mais antigos da humanidade e recorrente

(Careri, 2013, p. 28). Trata-se de uma ação atávica ao homem, cujas intervenções são inerentes aos “significados simbólicos do ato criativo primário”: reconhecer o mundo, reconhecer-se no mundo, estar no mundo.

A errância primitiva continuou a viver na religião (o percurso como rito) e nas formas literárias (o percurso como narração), transformando-se em percurso sagrado, dança, peregrinação, procissão. Foi só no último século que o percurso, ao se desvincular da religião, da literatura, assumiu o estatuto de puro ato estético. (Careri, 2013, p. 28)

Voltando à nossa premissa, concebemos a caminhada como modo de produção de conhecimento: “a criação artística parece ter sua gênese numa motivação vivida e, ao mesmo tempo, numa desordem” (Aranha, 2008, p. 17). É a paisagem como espaço, e “o espaço é em si, ou melhor, é o em si. Cada ponto do espaço existe e é pensado ali onde ele está, um aqui, outro ali, o espaço é a evidência do onde” (Merleau-Ponty, 2004, p. 28), a presentificação do espaço no indivíduo. “Orientações, polaridade, envolvimento são nele [no espaço] fenômenos ligados à minha presença” (Merleau-Ponty, 2004, p. 28), que unificam, num só corpo andante-pensante, o envolvimento racional, “afetivo e cinestésico” do ente com o lugar (Ramos; Almeida; Loureiro, 2023, p. 149). Sendo um meio de experimentação estética, no trabalho do artista surgem, também, outras questões relativas a essa dinâmica, “questões estratégicas de intervenção e transfiguração física, simbólica e conceitual do território” (Ramos; Almeida; Loureiro, 2023, p. 133). Desdobramentos do ato consciente do lugar ocupado num processo de contínua mobilidade têm se dado de distintas maneiras. Muitas vezes, o foco passa a ser não o caminhar em si, mas suas reverberações e suas afecções. Ou, ainda, o percurso abarcando outras dimensões de existência do ser.

Enquanto ato cognitivo e criativo, podem ser iluminados três momentos da História da Arte Ocidental estabelecidos a partir dessa perspectiva da errância; estes “tiveram como ponto de inflexão uma experiência ligada ao caminhar” (Careri, 2000, p. 28). Ei-los: do Dadá ao Surrealismo (1921-24), da Internacional Letrista à Internacional Situacionista (1956-57) e, por fim, do Minimalismo à *Land Art* (1966-67).

A fim de situarmos o leitor quanto a própria trajetória dos deslocamentos e da relação com o espaço como experimentações estéticas conscientes, abordaremos

em inúmeras culturas muito distantes entre si; “poderia fazer supor que fosse compreensível pelas multidões que se deslocavam a pé através dos continentes: um símbolo compreensível por todas as populações errantes do paleolítico” (Careri, 2013, p. 61).

brevemente essas passagens mencionadas para, então, apresentarmos, em diálogo com Benjamin, as produções do inglês Hamish Fulton e dos brasileiros Juraci Dória e Gustavo von Ha.

Aqui, a caminhada com Benjamin pelo Tiergarten – pela comunhão que cria sobrepondo suas memórias e reflexões ao espaço - nos conduz a um passeio por seu universo teórico e pela constelação formada graças aos referenciais advindos de sua obra, há pouco apresentados. Cabe-nos, portanto, desbravar a produção de alguns artistas no intuito de observarmos a dinâmica de tais operadores, como se revelam nas metodologias, em seus processos e em visualidades. Neste exercício, optamos por não nos restringirmos à caminhada *per se*, mas ampliar perspectivas. Também levando em conta dimensões que facetam o Tiergarten, o parque entrelaçado às impressões e constatações de Benjamin, neste percurso espaço-temporal, como a paisagem, o lugar, a memória, a história e o eu.

O Dadá, vale anteciparmos, pode ser considerado movimento precursor no que tange a uma ação estética que traz uma relação direta da arte com o espaço vivido. Ele foi uma manifestação de posicionamento radical não só em relação às artes, mas também ao tempo histórico. Concomitantemente, lembremos, foi referência primordial para que Benjamin desenvolvesse seu método e seu conceito de montagem e fotomontagem, assim como o Surrealismo.

4.1 Do Dadá à Land Art

4.1.1 Dadá e Surrealismo

Os dadaístas, de passagem por Paris, querendo remediar a incompetência dos guias e de cicerones suspeitos, decidiram empreender uma série de visitas a alguns lugares escolhidos, em particular àqueles que não têm qualquer razão real de existir.
(Panfleto dadaísta in Careri, 2013, p. 72)

Assim se anunciavam as “visitas-excursões” propostas pelo movimento Dadá programadas para 14 de abril de 1921 em Paris. O encontro primeiro fora marcado no irrelevante jardim em frente à modesta igreja de Saint-Julien-le-Pauvre: a ideia, justamente, era que a partida para esses passeios fosse sempre de “lugares banais”. “Diferentemente das outras correntes, que, seja como for, nascem de uma vontade de

conhecer, interpretar a realidade e dela participar, o movimento Dadá é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte” (Argan, 1992, p. 353). O Dadá surgiu em repúdio aos horrores da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), rechaçando também toda a lógica, a razão e o esteticismo da sociedade capitalista moderna, assim como sua ode ao progresso. Abrangendo várias linguagens, propunham produções e ações provocadoras, satíricas, irônicas, *nonsense*, que causassem estranheza e, muitas, “segundo a lei do acaso”.

O movimento surge quase simultaneamente em Zurique, a partir de um grupo de artistas e poetas (Arp, Tzara, Ball), e nos Estados Unidos (depois da exposição de 1913, o Armory Show, aberto à arte de vanguarda), com dois pintores europeus, Duchamp e Picabia, e um fotógrafo americano, Stieglitz, aos quais logo se somará outro pintor-fotógrafo americano, Man Ray. (Argan, 1992, p. 253)

Na primeira *soirée* Dadá, em 1916, no manifesto de abertura, Tristan Tzara (1896-1963) anuncia que o movimento é “decididamente contra o futuro”, encontrando já no presente toda espécie de universo possível (Careri, 2013, p. 71). Aquele novo contexto urbano contava com agitação, ruídos, luzes e era “capaz de imprimir-se sobre as telas dos pintores, assim como sobre as páginas dos poetas” (Careri, 2013, p. 71). Os futuristas pretendiam capturar o dinamismo e a energia do mundo moderno, celebravam o progresso, no entanto, não subvertiam, não ultrapassavam a tradição da representação – a pesquisa não ia para o campo da ação, tampouco contava com qualquer intervenção no espaço. O Dadá, ao propor a interpretação da natureza aplicada à *vida*³⁷, “realiza a passagem do representar a cidade do futuro ao habitar a cidade do banal” (Careri, 2013, p. 74, grifo nosso), enfatizando a “insistência indevida” no “pitoresco”, no “interesse histórico” e no “valor sentimental”³⁸ como modo de preservá-los frente ao progresso humano. “A visita é um dos instrumentos escolhido pelo Dadá para realizar aquela superação da arte que será o fio condutor para a compreensão das vanguardas sucessivas” (Careri, 2013, p. 72).

Tal postura, na contramão dessa crescente aceleração, intentando *habitar a cidade do banal*, tem afinidades diretas com a figura do *flâneur*, com seu modo vagaroso e atento de olhar e permear o ambiente urbano: “Paisagem, é nisto que se torna a cidade para o *flâneur*. Ou mais exatamente: a cidade para ele cinde-se nos

³⁷ “[..] Não se trata de uma manifestação anticlerical, como se poderia pensar, mas antes de uma nova interpretação da natureza, aplicada, esta vez, não à arte, mas à vida.” (Comunicado de imprensa *in* Careri, 2013, p. 76)

³⁸ Ver o material de divulgação do movimento em Careri, 2013, p. 72-73.

seus polos dialéticos. Abre-se-lhe como uma paisagem e o abarca como um aposento” (Benjamin, 1994, p. 166). Nesse movimento, o *flâneur* também é um colecionador de fragmentos aparentemente sem importância, podemos assim dizer, um colecionador de banalidades. E para os dadaístas, “uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano” (Careri, 2013, p. 74) é a perambulação, é o estar por lugares insignificantes, insossos, banais da cidade. Nesse sentido,

É interessante notar que o palco da primeira ação do dadá foi precisamente a moderna Paris, a cidade onde já desde o final do século vagueava o *flâneur*, aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo, vagabundeando pela cidade. O dadá elevou a tradição da *flânerie* a operação estética. O passeio parisiense descrito por Benjamin nos anos vinte é utilizado como forma de arte que se inscreve diretamente no espaço e no tempo reais, e não em suportes materiais. (Careri, 2013, p. 74-75)

Para Argan (1992, p. 357) o movimento Dadá vai demonstrar a impossibilidade e a indesejabilidade de qualquer relação entre arte e sociedade. Empenhado em oferecer o absurdo, causar estranhamento, surpresa, o movimento “Reduz-se assim a uma pura ação, imotivada e gratuita, mas justamente por isso desmistificadora em relação aos valores constituídos” (Argan, 1992, p. 357); ao romper com o senso comum, coloca a antiarte como a *verdadeira* arte. O posicionamento dadaísta, avesso às definições disponíveis de arte, assim como aos modos de produção até então, intenta, portanto, a negação do sistema de validação dos objetos artísticos e a negação da própria arte. Para tanto, o Dadá se valeria do *ready-made* como recurso pertinente: objetos comuns/prosaicos, utilitários, produzidos em escala industrial, distanciados de suas funções originais, inseridos em contextos sem correspondência direta suscitando distintos significados, não objetivos.

Qualquer objeto pode vir a ser uma obra de arte – esse tipo de operação se desdobra em outros questionamentos como a noção de autoria, de valor artístico, do poder simbólico de objetos do cotidiano e, também, de seu valor aurático. Nessa crítica radical ao sistema da arte, o *ready-made* catalisa o sentido do movimento Dadá. Para Benjamin (2012, p. 138),

A força revolucionária do dadaísmo estava em submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas mortas com bilhetes, carretéis de linha, tocos de cigarro, juntamente com elementos de pintura. O conjunto era posto numa moldura. E com isso mostrava-se ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o mínimo fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. Assim como a impressão digital ensanguentada de um assassino na página de um livro diz mais que o texto.

Esses aspectos que, segundo Benjamin, caracterizavam a potência revolucionária das vanguardas, e do Dadá em especial, são também conceitos-chave de sua estética: “a questão da autenticidade da obra de arte e do documento; as partículas de realidade como elementos constitutivos da montagem; a moldura que separa o espaço da arte da práxis da vida, e que pode ser rompida”, em suma, “a imagem dialética; o estilhaço e o estilhaçar; o indício da violência” (Bolle, 2000, p.89-90). Ao se valer da montagem (*montage*) como método “‘emprestado’ do cinema e da literatura com a sua evidente referência ao princípio da colagem, que também deixara suas marcas profundas nas artes plásticas”, Benjamin põe “em cheque os limites entre a exposição historiográfica e a literária: desse modo, a verdade, implodiu a própria estrutura representacionista do conhecimento” (Seligmann-Silva, 1999, p. 225).

Retomando a visita à Saint-Julien-le-Pauvre, tendo sido uma ação “esteticamente consciente”, com ampla divulgação, Careri (2013, p.75-77) caracteriza a iniciativa como “*ready-made* urbano”, pois a arte, o valor de arte, passou a estar num lugar qualquer da cidade por ser inerente aos corpos dos artistas Dadá, em vez de “levar um objeto banal ao espaço de arte”. Ou seja, foi “a primeira operação simbólica que atribuiu valor estético a um espaço vazio e não a um objeto” (Careri, 2013, p. 75). Na visão de Careri (2013, p. 77), a obra é designada pela concepção da visita, da ação em si, e não por qualquer desdobramento que, de fato, não houve: “o projeto não fora levado a termo porque já havia terminado. Ter realizado a ação naquele lugar específico tinha o valor de realizá-la na cidade inteira”.

Sendo a exploração do banal possível em qualquer lugar, assim como distintas realidades, o Dadá dá um passo adiante: as pesquisas freudianas do inconsciente passam a ser aplicadas no contexto da cidade; ainda, pesquisas desse âmbito virão a ser o tema coroado pelo Surrealismo, a “teoria do irracional ou do inconsciente na arte” (Argan, 1992, p. 360). O caminhar, portanto, passa a ser uma oportunidade para se adentrar às “zonas inconscientes da cidade”, aquelas que não são passíveis de tradução, de se tornarem visivelmente e concretamente visíveis nas representações tradicionais (Careri, 2013, p. 83). Pressupunha-se o automatismo psíquico como modo de expressão espontânea, sem qualquer mediação consciente, fosse racional, moral ou estética, condição que garantiria a autenticidade dos processos artísticos que, naquele momento, passavam a ter “um caráter de teste psicológico” (Argan, 1992, p. 360).

Do mesmo ano, 1924, são o Primeiro Manifesto do Surrealismo (de André Breton), de outubro, e o passeio organizado pelos dadaístas, no mês de maio. A proposta Dadá não previa um roteiro pela cidade, mas “um percurso errático num vasto território natural”, uma deambulação. Dessa vez, “a viagem foi a materialização do *lâchez tout* de Breton, um verdadeiro e próprio percurso iniciático que marcou a passagem definitiva do Dadá para o Surrealismo” (Careri, 2013, p. 78).

Partindo-se do princípio de que a arte formula imagens, e que as imagens também são o modo pelo qual o inconsciente se manifesta, a arte, portanto, “é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente” (Argan, 1992, p. 360). Dessa mesma perspectiva, nesse atravessamento da cidade, “pode se revelar uma realidade não visível” (Careri, 2013, p. 83), ou seja, a deambulação surrealista “é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do controle, é um *medium* através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território” (Careri, 2013, p. 80). Na percepção de Careri (2013, p. 78 e 80), as deambulações surrealistas trazem consigo uma busca para além do onírico, “fora do tempo”, tomando as formas arquetípicas dum universo primitivo, “provocando em quem caminha um forte estado de apreensão, nos dois significados, de sentir medo e de apreender”.

Logo em 1926, Luis Aragon publica *Le paysan de Paris*, “título que parece ser o inverso do passeio campestre” (Careri, 2013, p. 80). O livro relata o olhar ingênuo de um jovem camponês que vai descobrindo lugares, achados do cotidiano que escapam às tradições turísticas daquela Paris do início do século XX, como “uma espécie de guia do maravilhoso cotidiano que vive por trás da cidade moderna” (Careri, 2013, p. 80).

Como é sabido, Benjamin foi fortemente influenciado pelo Surrealismo, acompanhando intensamente seu processo desde as experimentações ligadas ao mito e ao sonho. E é justamente desse texto, *Le paysan de Paris*, que surge a motivação para escrever um trabalho, colocando em paralelo a percepção da metrópole moderna sob o enfoque das passagens parisienses. *Rua de mão única* (1928) é a estreia de Benjamin como escritor: “um livro de iniciação à mitologia da Metrópole Moderna – contém uma série experimental de imagens oníricas”, segue princípios de montagem (Bolle, 2000, p.90), e seu esboço é retomado no *Trabalho das Passagens*, “onde Benjamin passa a colecionar sistematicamente os sonhos coletivos de uma época, para decifrá-los” (Bolle, 2000, p. 90). De Aragon, o autor

“tomou também o conceito de ‘mitologia da modernidade’” (Bolle, 2000, p. 50). Sobre o conceito surrealista de montagem, interessante observarmos que

Do ponto de vista da técnica, o Surrealismo se apropria da desinibição dadaísta, quer no emprego de procedimentos fotográficos e cinematográficos, quer na produção de objetos “de funcionamento simbólico”, afastados de seus significados habituais, deslocados [...]. Todavia, também se utilizam as técnicas tradicionais, principalmente entre os artistas mais interessados no conteúdo onírico das figurações, seja porque, sendo de uso corrente, prestam-se muito bem à “escrita automática”, seja porque a normalidade ou mesmo a banalidade da imagem isolada ressalta a incongruência ou o absurdo do conjunto (como quem narra as coisas mais incríveis da maneira mais normal e aparentemente objetiva). (Argan, 1992, p. 361)

A proposta dadaísta, assim como as deambulações do Surrealismo como manifestação expressiva, faz com que o percurso como forma estética seja uma ação capaz de “substituir a representação e, por isso, de atacar frontalmente o sistema da arte” (Careri, 2013, p. 73-74). O ensejo pela liberdade dos surrealistas, além do mergulho psíquico e da liberdade criativa e formal, visava a liberdade política; entretanto, esse último aspecto, parece não ter sido emancipado conforme as possibilidades do movimento. Para a atenta perspectiva de Benjamin,

Enquanto os surrealistas escolhem a forma do “sonho” para expressar a mitologia da época, o historiador materialista procura elaborar uma forma de “despertar”, como método para traduzir a linguagem inconsciente para o conhecimento consciente. O saber é obtido através de uma operação dialética do “ainda não consciente” à consciência despertada, e vice-versa. (Bolle, 2000, p. 61)

Por viés semelhante, o movimento surrealista será atacado pelos Situacionistas, por não ter levado a cabo toda a potência do projeto dadaísta. A errância virá a ser recuperada pelos situacionistas/letristas, “o ‘fora da arte’, a arte sem obra e sem artista, o rechaço da representação e do talento pessoal, a busca de uma arte anónima coletiva e revolucionária serão colhidos, juntamente com a prática do caminhar” (Careri, 2013, p. 83).

4.1.2 *Internacional Letrista, Situacionismo*

O nome de maior destaque do Situacionismo, sem dúvida, foi Guy-Debord³⁹ (1931-1994). Artista, intelectual, ativista político, o francês Debord foi fortemente influenciado pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo, posterior alvo de sua crítica. No início da década de 1950, vincula-se aos Letristas, cujos interesses se cruzavam, mas por pouco tempo – logo se desligou do grupo para fundar, em 1952, a Internacional Letrista – IL. Até 1954, publicaram o periódico *Internationale Lettriste*, e entre 1954 e 1957, o *Potlatch*, boletim de informação da IL. No início, esses periódicos, que abordavam questões ligadas à arte, “à superação do Surrealismo, e principalmente às ideias de ir além da arte, passaram a tratar da vida cotidiana em geral, da relação entre arte e vida, e, em particular, da arquitetura e do urbanismo, sobretudo da crítica ao funcionalismo moderno” (Jacques, 2003). Nesse momento, as ideias que viriam a consolidar o pensamento urbano situacionista já se faziam presentes: “a psicogeografia, a deriva e, principalmente, a ideia-chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a ‘construção de situações’” (Jacques, 2013).

Para os letristas, a supervalorização do inconsciente revelava a incompetência da burguesia em intervir no plano real, que concebia uma separação quase maniqueísta entre arte e vida. Para o grupo, a própria “realidade [...] tinha de se tornar maravilhosa” (Careri, 2013, p. 85). Para tanto, a criação de situações era um meio para se experimentar “modos de vida superiores”, e dessa perspectiva, “começaram a ajustar uma teoria fundada na prática da errância urbana” (Careri, 2013, p. 86). A deriva letrista se valia da percepção subjetiva da cidade, porém como *método objetivo de exploração da cidade*, sendo o espaço urbano um *terreno passional objetivo* no qual as noites, imprevisíveis e embaladas por bebida, tornavam o caminhar do grupo uma forma de negação do sistema, e as discussões idealizavam a possibilidade de uma iminente revolução (Careri, 2013, p. 85-86). Como ação, pautava-se no momento presente vivido, em sua fugacidade, sem necessidade de ser *representada*. Por não deixarem vestígios, tais situações não condiziam com as premissas do sistema da arte, totalmente de acordo, portanto, com a “lógica dadaísta da antiarte” (Careri, 2013, p. 86).

³⁹ Tanto a Internacional Letrista quanto a Internacional Situacionista contaram, desde seus primórdios, com outros nomes da literatura, arte e cultura. Como a intenção aqui não é um aprofundamento no tema, optamos por destacar Guy Debord pela sua extrema relevância. “Os letristas, reunidos em torno de Debord – entre os mais influentes membros, editores de *Potlatch*, estavam Michèle Bernstein, Franck Conord, Mohamed Dahou, Gil Wolman e Jacques Fillon.

De Paris, os membros da IL passaram a se relacionar com artistas e grupos afins de outros lugares da Europa, trabalhando sobre os mesmos temas de forma independente (Jacques, 2003). A colaboração culminou num encontro na Itália, em 1956, em Alba, cidade onde puderam ter contato com o universo nômade. Nesse mesmo ano, Debord elabora sua “Théorie de la dérive”. A deriva, ou *dérive*, é “uma atividade lúdica coletiva que não apenas visa definir as zonas inconscientes da cidade, mas que – apoiando-se no conceito de psicogeografia – pretende investigar os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo” (Careri, 2013, p. 83 e 85). É por meio dessas derivas que, finalmente, “atinge-se a superação da deambulação surrealista” (Careri, 2013, p. 89).

Em 1957, em Cosio d’Arroscia, no mesmo país, com os integrantes dessa cooperação, institui-se a Internacional Situacionista – IS (Jacques, 2003). Constant Nieuwenhuys e Asger Jorgensen, que ficou conhecido como Jorn, com Debord e Raoul Vaneigem, foram os responsáveis pela elaboração do pensamento urbano situacionista (Jacques, 2003). Os situacionistas reconheciam “no perder-se na cidade uma possibilidade expressiva concreta da antiarte e o adota[m] como meio estético-político através do qual subverter o sistema capitalista do pós-guerra” (Careri, 2013, p. 83). As derivas não abdicavam do caráter subjetivo do espaço, mas contavam com “regras do jogo” – era um jogo – que não eram fixas, mas sim inventadas, e visavam “libertar a atividade criativa das restrições socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que [agissem] contra o controle social” (Careri, 2013, p. 97).

A negação do sistema capitalista era um dos fundamentos da proposta situacionista: com as transformações do sistema produtivo e com a crescente automação, considerava-se o aumento do tempo livre. Por isso, “era preciso resguardar do poder a utilização desse tempo não produtivo”, já que, seguindo a lógica do sistema de consumo, esse momento de ócio, ou ócio-criativo, supunha-se, viria a ser “preenchido por meio da criação de necessidades induzidas” (Careri, 2013, p. 98). Por esse mesmo viés, a crítica se estendeu ao urbanismo e ao planejamento: os situacionistas eram entusiastas das cidades, porém “contra o monopólio urbano dos urbanistas e planejadores em geral, e a favor de uma construção realmente coletiva das cidades” (Jacques, 2013). Imbuídos desse propósito, seus textos passaram a abranger o contexto urbano a partir de uma perspectiva ampliada, dedicados a “questões exclusivamente políticas: ideológicas, revolucionárias, anticapitalistas, antialienantes e antiespetaculares” (Jacques, 2013).

Retomemos Benjamin, esses apontamentos reproduzem aspectos diretamente relacionados à trajetória da figura do *flâneur*, aquele cujo comportamento passa ao largo do valor moral do trabalho, ou seja, da lógica capitalista. No limiar entre o exterior e o *intérieur*, habita as passagens, prolongamentos do espaço urbano comum dedicados ao consumo. Da figura crítica, avesso ao ritmo do progresso nas cidades, colecionador de fragmentos, também será incensado pelo fetiche da mercadoria e, com o decorrer do tempo, acabará sendo dragado pelo sistema, ele próprio se tornando mercadoria.

Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia. Mas apenas o Surrealismo permitiu vê-las com os olhos livres. O desenvolvimento das forças produtivas fez cair em ruínas os símbolos do desejo do século anterior, antes mesmo que desmoronassem os monumentos que os representavam. No século XIX, esse desenvolvimento emancipou da arte as formas de construção, assim como no século XVI as ciências se libertaram da filosofia. O início é dado pela arquitetura enquanto obra de engenharia. Segue-se a fotografia enquanto reprodução da natureza. A criação imaginária prepara-se para tornar-se prática ao colocar-se como arte gráfica a serviço da publicidade. No folhetim, a poesia submete-se à montagem. Todos esses produtos estão prestes a oferecer-se ao mercado como mercadorias. Contudo hesitam ainda no limiar. Desta época originam-se as passagens e os *intérieurs*, os pavilhões de exposição e os panoramas. São resquícios de um mundo onírico. A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético. Por isso, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve – como Hegel já o reconheceu – com astúcia. Com o abalo da economia de mercado, começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento. (Benjamin, 2009, p. 51)

De forma semelhante, constata a crítica situacionista a respeito do evidente processo de *espetacularização* do espaço: “se impõe aos trabalhadores que também produzam durante o tempo livre consumindo os seus próprios proventos dentro do sistema” (Careri, 2013, p. 98). Por isso, justamente, a preocupação quanto ao caráter de ocupação desse tempo que fosse não voltado à produção e/ou seu consumo. Para os situacionistas, a deriva psicogeográfica tornara-se “o meio com o qual despir a cidade, mas também com o qual construir um meio lúdico de reapropriação do território”; o grupo via como demanda inadiável “uma revolução fundada no *desejo*: procurar no cotidiano os desejos latentes das pessoas, provocá-los, reativá-los e substituí-los por aqueles impostos pela cultura dominante” (Careri, 2013, p. 98).

A cidade é vista como jogo. Nesse jogo, a imponderabilidade, a urgência do imprevisto e os desejos seriam premissas para a experimentação da vida cotidiana de

um modo mais espontâneo – mais um ponto passível de diálogo com perspectivas benjaminianas, de montagem e narrativa.

Também nas imagens é Debord quem realiza a síntese: o primeiro verdadeiro mapa psicogeográfico situacionista é *La Guide psychogéographique de Paris*. Está concebido como um mapa dobrável para ser distribuído aos turistas; mas é um mapa que convida a perder-se. Como nas visitas do Dadá e no guia de Fillon, Debord também utiliza o imaginário do turismo para descrever a cidade. Ao abriremos esse estranho guia, encontramos Paris explodida em pedaços, uma cidade cuja unidade foi completamente perdida e na qual reconhecemos apenas fragmentos de cidade histórica que flutuam num espaço vazio. (Careri, 2013, p. 92)

Tanto *La guide psychogéographique de paris* quanto *The naked city: illustration de thypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*, outro mapa elaborado por Debord, são de 1957, mesmo ano da fundação da Internacional Situacionista. Neles, os bairros são representados sem seus contextos. Também à deriva, “vagam atraindo-se e rechaçando-se reciprocamente”; e “os percursos internos dos bairros não estão indicados, as placas são ilhas completamente percorríveis, ao passo que as setas são os fragmentos de todas as derivas possíveis” (Careri, 2013, p. 92).

O detetive é uma figura que surge várias vezes em narrativas ou análises de errâncias, ao menos desde a construção do *flâneur*, sobretudo em Walter Benjamin. Ele aparece também no pensamento situacionista, como em *Naked City*, o mapa psicogeográfico feito por Debord em 1957 que se tornou um ícone situacionista. (Jacques *in* Careri, 2013, p. 16)

Outra proposição veio de Constant que, também em 1957, concebeu um acampamento para os ciganos que conheceram em Alba no ano anterior. Era a *New Babylon* (Nova Babilônia), uma cidade nômade, não utilitária, vívida e criativa. Debord transforma a cidade em fragmentos dispersos e Constant forma uma nova cidade a partir desses fragmentos, uma megaestrutura construída e reconstruída coletivamente, sem fronteiras econômicas ou sociais, sem começo nem fim, um grande ir e vir: “o caminhar materializa novamente uma arquitetura concebida como espaço do ir” (Careri, 2013, p. 104).

Entretanto, como bem observa Paola Berenstein Jacques (*in* Careri, 2013, p. 11-12), ao propor a materialização do pensamento situacionista, Constant revelou a contradição do próprio fundamento, pois “seria uma forma, um modelo, para uma cidade que deveria ser o resultado aleatório, impossível de ser planejado, de uma construção coletiva e livre”. Embora essa incoerência de fato tenha motivado o desligamento de Constant e o rompimento com Debord, a *New Babylon* acabou

colocando o nomadismo no “âmbito da arquitetura e fornecendo as raízes às vanguardas radicais dos anos seguintes” (Careri, 2013, p. 101).

4.1.3 *Campo expandido, Land Art*

O percurso é um meio estético de se habitar o mundo. É o próprio atravessamento – do território e de si –, mesmo antes de qualquer espaço arquitetônico, qualquer objeto situado, aquele espaço percorrido, imaterial. É ação que se excede, que reverbera para um “campo expandido próprio” – “ganha-se, assim, ‘permissão’ para pensar essas outras formas” (Krauss, 2008, p. 135).

O seu campo de ação comum é a atividade de transformação simbólica do território. O caminhar situa-se, portanto, numa esfera na qual ainda é escultura, arquitetura e paisagem ao mesmo tempo, entre a necessidade primitiva da arte e a escultura inorgânica. Uma ação que não é a transformação física do território, mas um atravessamento dele, um frequentá-lo sem necessidade de deixar rastros permanentes. (Careri, 2000, p. 120)

A partir de então, na segunda metade do século XX, o caminhar é, portanto, assumido como meio e forma de intervenção na natureza, “um método para explorar os limites e os parâmetros da paisagem” (Ramos; Almeida; Loureiro, 2023, p. 140), assim como seus desdobramentos. Por vezes, ele suscita questionamentos também relacionados ao meio ambiente.

Podemos considerar também como um modo de expansão de campo as primeiras experiências de deslocamento em ambiente urbano. Visitas, deambulações e derivas foram do meio literário para as artes visuais – vide Tristan Tzara, Guy Debord e André Breton (Careri, 2013, p. 113). Outras linguagens artísticas dali se valeram, como o teatro, as *performances* e os *happenings*, assim como a escultura, cujo olhar, se assim se pode dizer, ganhou novos parâmetros, operados pela arquitetura e pela paisagem, que também influenciaram diretamente outras modalidades das artes visuais (Careri, 2013, p. 113).

Há um retorno dos artistas no sentido de revisitarem cada passo que conduziu a errância ao menir⁴⁰ e, conseqüentemente, do menir à arquitetura. É “uma linha lógica que passa pelos objetos minimalistas (o menir), pelas obras territoriais da *Land Art* (a

⁴⁰ Menir: “pedra longa” (men = pedra, hir = longa), palavra derivada do dialeto bretão. “O erguimento do menir representa a primeira transformação física da paisagem de um estado natural a um estado artificial. O menir é a nova presença no espaço do neolítico, é o objeto ao mesmo tempo abstrato e vivente a partir do qual, a seguir, se desenvolveram a arquitetura (a coluna tripartida) e a escultura (a lápide-estátua).” (Careri, 2013, p. 55)

paisagem) e pelas errâncias dos artistas da *Land Art* (o caminhar)” (Careri, 2013, p. 113). Consideremos o menir como um objeto minimalista *per se* – artificial em meio à paisagem, mas não de modo mimético, ao contrário, manufaturado; entre o céu e a terra; monolítico; sem uso de pigmentação; não figurativo. Isto posto, ao se rodear o menir, constrói-se um percurso, não como forma literária, mas compreendido, portanto, como *escultura num campo expandido* (Careri, 2013, p. 113).

[...] o menir também é a primeira construção simbólica da crosta terrestre que transforma a paisagem de um estado natural a um estado artificial. Por isso, o menir contém em si a arquitetura, a escultura e a paisagem. Compreende-se então por que a escultura minimalista, para voltar a apropriar-se do espaço arquitetônico, teve de confrontar-se com o menir para daí evoluir na direção da *Land Art*. (Careri, 2013, p. 120)

Esse campo de ação requeria locais remotos, desertos, sem marcas de uma historicidade registrada por mãos humanas. Nesses espaços, foram realizadas intervenções em grande escala, muitas delas efêmeras, cujos vestígios são registros audiovisuais e fotográficos. E àquela série de experiências, ainda que bastante distintas entre si, foi atribuída a designação de *Land Art*. Os trabalhos pressupunham a alteração física do território, graças à “utilização de meios e técnicas da arquitetura para construir uma nova natureza e para criar grandes paisagens artificiais” (Careri, 2013, p. 122).

Christo & Jeanne-Claude, Walter de Maria, Richard Long, Robert Morris são alguns expoentes que operaram entre as origens arcaicas do paisagismo e a relação entre arquitetura e arte. Segundo Careri (2013), é intrínseca e consciente a relação com as origens das intervenções humanas do neolítico. Diversas técnicas e materiais “são utilizados como meios de apropriação do espaço, como ações primárias em direção a uma natureza arcaica, como antropização de uma paisagem primitiva” (Careri, 2013, p. 122). Por essa razão, opta-se por lugares sem vestígios da presença humana, para que as obras adquiram esse caráter “originário, de rasto único numa paisagem arcaica e atemporal” (Careri, 2013, p. 122).

Um divisor de águas foi a publicação da experiência de Tony Smith, em 1966, na revista *Artforum*⁴¹. Um dos pioneiros da escultura minimalista nos Estados Unidos, Smith, em uma noite, percorre de carro a faixa de asfalto, em obra, da New Jersey Turnpike – uma autoestrada de Nova Jersey “que atravessa, qual uma cesura vazia, os espaços marginais da periferia estadunidense” (Careri, 2013, p. 111). O artigo

⁴¹ WAGSTAFF, Samuel. Talking with Tony Smith. *Artforum*, dez. 1966.

gerou o que Careri (2013, p. 111) coloca como uma ‘tomada de consciência’, uma experiência de reconquista do espaço vivido, assim como da paisagem:

Smith revela o surgimento de um problema de fundo sobre a natureza estética do percurso: a estrada é ou não é uma obra de arte? E, se é, de que modo? Como um grande objeto *ready-made*? Como sinal abstrato que atravessa a paisagem? Como objeto ou como experiência? Como espaço em si ou como ato do atravessamento? Qual é o papel da paisagem circundante? (Careri, 2013, p. 111)

Em 1967, foi a vez de Richard Long, inglês, articular a escultura e o caminhar numa das obras mais relevantes do século XX e uma das mais fundamentais em se tratando da passagem para a arte contemporânea, *A Line Made by Walking* (Careri, 2013, p. 123). De extrema simplicidade formal, era radical em sua concepção: uma longa reta marcada no chão de um vasto amplo terreno pelo pisotear do artista na grama. Efêmera – só existiu enquanto a grama não voltou a crescer –, conta com os registros fotográficos.

A Line Made by Walking produz uma sensação de infinito, é um longo segmento que se detém nas árvores que fecham o campo visual, mas que poderia continuar a percorrer todo o planeta. A imagem da grama pisoteada contém em si a presença da ausência: ausência da ação, ausência do corpo, ausência do objeto. Mas, por outro lado, é inequivocamente o resultado da ação de um corpo e é um objeto, algo que se situa entre a escultura, uma performance e uma arquitetura da paisagem. (Careri, 2013, p. 125)

Para Long, a obra consiste na própria experiência do caminhar (Careri, 2013, p. 113), e, também, uma imersão em si próprio cujos efeitos estimulam uma liberdade criativa. Esse ponto da *experiência* de estar corporal e mentalmente naquele contexto nos suscita de imediato a noção de experiência em Benjamin (*Erfahrung*) e, conseqüentemente, o relato daquele momento, sua autenticidade e seu valor aurático.

Também em 1967, Robert Smithson, escultor e artista experimental estadunidense, propõe uma “viagem pelos espaços vazios da periferia contemporânea”: era o *Tour of the Monuments of Passaic*. Smithson pôde constatar toda alteração da paisagem contemporânea, assim como a relação entre arte e natureza. Os lugares são produzidos de modo autônomo e desordenadamente, a *cidade entrópica*: “no suprimido acham-se os futuros abandonados produzidos pela entropia” (Careri, 2013, p. 30). Em seu caminhar, o artista atenta ao *onde*, à qualidade da paisagem atravessada (Careri, 2013, p. 136). Numa mostra em Nova York, através de negativos de um mapa, destaca “monumentos” que na realidade são elementos

que compõem a paisagem industrial daquela periferia, como o convite para uma visita guiada ao longo do Passaic River, em Nova Jersey.

[...] é o relatório da experiência da descoberta dessa terra, uma espécie de paródia dos diários dos viajantes do século XIX em que Smithson se embrenha a explorar os territórios virgens e desconhecidos das áreas marginais de Passaic, sua cidade natal. Smithson define a viagem como uma *odisseia suburbana*, uma *epopeia pseudoturística* que celebra como novos monumentos as presenças vivas de um espaço em dissolução. (Careri, 2013, p. 138)

Embora algumas das questões aqui apresentadas não adentrem especificamente em nosso tema, é importante acompanharmos como se deu esse processo. Trata-se de outros modos de se experienciar a paisagem, do caminhar, do percurso, cujos desdobramentos não se limitam a um plano figurativo ou de impressões, mas que abrangem outros níveis de reflexão e produção; enfim, trata-se de assunção como uma prática estética. Nessa perspectiva, alguns pontos vêm a calhar com o panorama aqui traçado. A arte, ao transbordar a forma e reverberar no ambiente, faz de seu espaço a própria arte, a obra em si. Dessa perspectiva surgirão ações vinculadas ao deslocamento pela paisagem, urbana ou não, que implicarão nessa prática, a aquisição do *status* de obra de arte.

No século XX, a redescoberta do percurso ocorreu primeiro no campo literário (Tzara, Breton e Debord são escritores), a seguir no campo escultórico (Andre, Long e Smithson são escultores), ao passo que no campo arquitetônico o percurso levou a buscar no nomadismo as bases históricas da antiarquitetura radical, e ainda não encontrou um desenvolvimento positivo. Por meio do percurso, diversos campos disciplinares têm realizado uma própria “expansão de campo” (Rosalind Krauss) para confrontar-se com os próprios limites. (Careri, 2013, p. 31)



Figura 39. Foto coletiva em Saint-Julien-le-Pauvre. A partir da esquerda: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribcmont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault. Fonte: Careri, 2013, p. 75.



Figura 40. Sobrecapa da 1ª edição de *Rua de mão única*, 1928.
Fonte: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/53519/53519.PDF>

PUBLICITÉ PUBLICITÉ

GIL J WOLMAN présente

Le mouvement lettriste n'a pas fini son strip-tease
Visitez PARIS PSYCHOGÉOGRAPHIQUE
 Le hasard vous guide LA DÉRIVE vous perd
 Les SITUATIONS confuses sont mal CONSTRUITES

UNE AVENTURE
 D'AMOUR ET DE MORT
 DANS LE CADRE
 PRESTIGIEUX
 DES ILES

L'architecture la plus fâcheuse est celle que propage

FIRMIN LE CORBUSIER

 **Voyez nos prix**

SEE RED INTERNATIONALE LETTRISTE
 32, rue de la Montagne-Geneviève, PARIS V°

Figura 41. Gil J. Wolman. "Publicité", Les Livres Nués, n. 7, 1955.
 Fonte: Careri, 2013. p. 87.

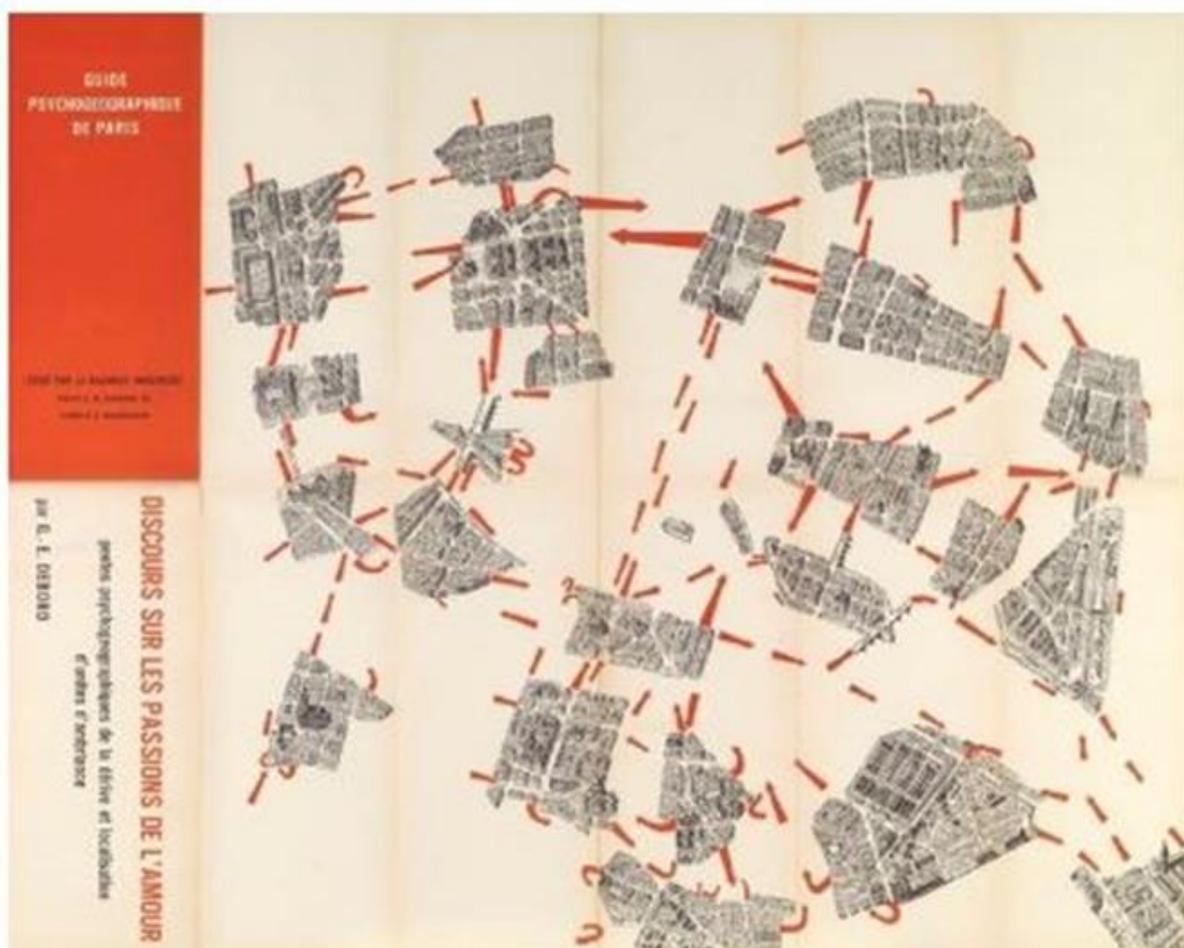


Figura 42. *La Guide Psychogéographie de Paris: Discours sur les passions de l'amour: Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*, 1957. Guy Debord. Litografia sobre papel, 59,4 x 73,8 cm, Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Barcelona, Espanha. Fonte: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-passions-lamour-pentes>



Figura 43. *A Line Made by Walking* (1967), Richard Long, Fotografia, Impressão em gelatina de prata sobre papel e grafite sobre cartão, 37,5 x 32,4 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

4.2 Hamish Fulton

Hamish Fulton (1946-), inglês, é outro nome dos mais relevantes que surgem nesse período, cujo processo tem início circunscrito no caminhar: “Fulton resumiu, de modo muito claro, a sua maneira de pensar nos seguintes termos, ‘*no walk, no work!*’, ou ‘sem caminhada, sem trabalho!’” (Ramos; Almeida; Loureiro, 2023, p. 144). A obra, no entanto, reverbera suas caminhadas, que são traduzidas em uma variedade de mídias, incluindo fotografias, ilustrações e textos murais.

Embora o seu nome sempre seja evocado por causa da afinidade de temas e pela parceria com Richard Long, Fulton faz questão de assinalar que não faz *Land Art* e que não deixa rastros nem retira nada dos lugares por onde passa. Há, porém, mais afinidade entre os dois do que a mera menção à natureza: ambos procuram uma natureza intacta, trabalham com um rígido protocolo (percursos determinados no caso de ambos ou, no caso de Fulton, dias contados, datas que coincidem com fases da lua, procedimentos predeterminados no caso das caminhadas coletivas) e utilizam formas simples (principalmente o círculo no caso dos dois, triângulos, zigue-zagues, espirais e linhas retas no caso de Richard Long) (Careri, 2013, p. 125).

A prática do artista se dá na natureza preservada, não manipulada e sem vestígios humanos; suas obras não deixam rastros. Inspirado pela atitude de povos como os índios norte-americanos e dos monges tibetanos, seu trabalho tem como premissa a relação não exploratória, de respeito e preservação dos recursos naturais (Dobal, 2014, p. 50). Também não há resquícios, “o caminhar de Fulton é como o movimento das nuvens, isto é, não deixa rasto nem no solo nem no papel: ‘*Walks are like clouds. They come and go*’ [as caminhadas são como as nuvens. Vêm e vão]⁴²” (Careri, 2013, p. 133).

Em Fulton, a representação dos lugares percorridos é um mapa em sentido abstrato. A representação do percurso é resolvida por meio de imagens e de textos gráficos que testemunham a experiência do caminhar com a consciência de jamais poder alcançá-la através da representação. Nas galerias, Fulton apresenta os seus percursos por meio de uma espécie de poesia geográfica: frases e sinais que podem ser interpretados como cartografias que evocam a sensação dos lugares, as alturas altimétricas ultrapassadas, os topônimos, as milhas percorridas. (Careri, 2013, p. 133)

O vínculo direto com a natureza, inerente às culturas dos povos originários, além dos modos de vida, trazem a noção do sagrado. Também a prática da filosofia

⁴² Nota de rodapé em Careri (2013, p. 152): “Trata-se de uma das sentenças mais célebres do artista”.

budista, importante instrumento de resistência dos monges tibetanos ao domínio chinês, tem afinidades com a arte de Fulton (Dobal, 2014, p. 59). Em sua obra, tanto a questão do sagrado, quanto a evocação de “uma natureza pura, sem vestígios humanos”, são aspectos que poderiam “reduzi-lo a um romântico idealista, não fosse pela exatidão da sua estética concisa, o rigoroso protocolo com que realiza sua obra e ainda pela sua determinação e engajamento” (Dobal, 2014, p. 50).

Tendo em pauta essas questões, as caminhadas também se revelam como gesto político – caminhadas coletivas sem qualquer alteração na paisagem natural ou urbana, como o fazem os povos nativos norte-americanos, como as caminhadas praticadas pelos budistas em lugar sagrado⁴³. O próprio ato de caminhar sem uma meta específica que não seja fazer um percurso marca uma posição à margem na sociedade dominada pela necessidade de metas, lucro e eficiência (Dobal, 2014, p. 50).

As experiências das caminhadas se desdobram em impressões e expressões. Além da documentação visual, durante a ação do caminhar, o artista conta com um diário no qual registra elementos textuais como aspectos em potencial para a composição de seus trabalhos, estes, em suportes para galerias, museus e outros espaços mais convencionais (Ramos; Almeida; Loureiro, 2023, p. 143). Essa tentativa de tradução da experiência revela-se também como uma “manipulação de recursos plásticos e verbais para fazer falar uma determinada concepção da natureza” (Dobal, 2014, p. 49), resultando, muitas vezes, numa combinação única de palavra e imagem, numa outra dimensão daquela da experiência primeira.

“Um objeto não pode competir com uma experiência” – com esse lema, o artista britânico Hamish Fulton construiu uma obra de mais de quarenta anos de caminhadas por diversos países como a Inglaterra, Escócia, França, Peru, Bolívia, Japão, Espanha, Nepal, Tibete, sempre em áreas que lhe permitiram estar em contato com a natureza. Apesar da ênfase na experiência, sua obra não se limita ao ato de caminhar, pois Fulton inventou diversas maneiras de recriar suas trilhas a partir de vários recursos, principalmente a palavra, a fotografia e *wall paintings* (pinturas em vinil), mas também desenhos, pinturas, vídeos, caminhadas coletivas em espaços urbanos, livros com cuidadosos projetos editoriais que recriam e dão sentido a toda essa experiência. (Dobal, 2014, p. 47-48)

O testemunho da profunda conexão com a natureza é revelado por meio de composições de rigor formal, com enquadramentos certos combinados a palavras

⁴³ O próprio artista fala sobre isso, principalmente, em dois livros: *Mountain time, human time*, de 2010, e *Kora: Tibetan Kora – circumambulation of a sacred place*, de 2008.

“poucas e precisas” (Dobal, 2014, p.49). A experiência é transmutada para outro suporte, para então ser compartilhada. Fulton cria narrativas a partir de paralelismos, orquestrando palavras, imagens e fotografias. Nessas fotografias, os recursos técnicos utilizados são básicos; sobretudo, o artista não visa simplesmente reproduzir aqueles lugares, as imagens operam no sentido de um discurso: “A fotografia participa desse *jogo* ajudando a organizar a experiência para poder torná-la presente mais uma vez” (DOBAL, 2014, p. 67, grifo nosso).

Aqui, inevitavelmente, ocorrem-nos certas aproximações com o universo benjaminiano: “Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer, só a mostrar” (Benjamin, 2009, p. 502). Nele, a ideia de mostrar se dá a partir de uma sintaxe entre grupos temáticos e imagéticos, é como um quebra-cabeças, um trabalho de construção (Bolle, 2000, p. 94). A desmontagem e a montagem a partir de fragmentos relacionando diferentes épocas propõem uma nova constelação textual, cujo modelo alegórico é inerente à *Rua de mão única, Trabalho das Passagens* e, ainda que um tanto biográfica, à *Infância Berlinense* (Bolle, 2000, p. 108).

Eis, portanto, a proposta de Benjamin, extrapolar o que seria a fronteira entre a exposição historiográfica e a literária ao defrontar discursivo e imagético: “essa série de oposições poderia ainda ser desdobrada na polaridade entre o narrativo e o visual ou pictórico, Benjamin não pretende, [...] recontar a história do século XIX, mas sim mostrá-la” (Seligmann-Silva, 1999, p. 225).

A intenção de Fulton não é exatamente historiográfica, porém não deixa de estar conectada a circunstâncias de seu tempo nem de ter seu caráter narrativo: o “rigoroso uso das palavras e a paisagem fragmentada em categorias visuais e escritas, reorganizadas e re combinadas para que a natureza possa voltar a falar” (Dobal, 2014, p.67), mais, que seja “um ponto de conexão para uma variedade de tópicos” (Fulton *apud* Dobal, 2014, p. 66)⁴⁴. Além de fundir palavra e imagem na mesma composição, o artista articula palavras isoladas com a mesma concisão, numa sintaxe própria que se desdobra em imagem.

Seligman-Silva (1999, p. 234) aborda a “concepção hieroglífica da linguagem” como configuração de exposição. Os hieróglifos, simbolicamente, eram a mediação

⁴⁴ “Na década de 1970, Fulton se interessou primeiramente por registrar caminhos de antigas peregrinações. Muitas décadas e mesmo séculos antes, eles já eram percorridos por outras pessoas. Mais de quatro décadas depois, as mesmas trilhas ainda se materializam como uma experiência possível em livros dispersos.” (Dobal, 2014, p. 62) Ver o livro *Roads and Paths* (Fulton, 1978).

entre o divino e o mundo terreno; “Walter Benjamin como que ‘contrabandeou’[-o] para o campo da filosofia e da historiografia” (Seligman-Silva, 1999, p. 234): “No hieróglifo, a escrita tende para a imagem, assim como a imagem tende para escrita (Benjamin *apud* Seligmann-Silva, 1999, p. 234). O trabalho de Fulton se caracteriza também por uma *forma-método* que não deixa de ser uma escrita pictográfica, ideogramática. Tanto Careri quanto Dobal destacam o *haiku* em referência ao método das composições de Fulton, por distintas perspectivas. Antes, sobre o *haiku*:

Breve composição poética, de origem japonesa (também chamada *hokku*, *haikai* ou *haicaí*) que se funda nas relações profundas entre homem e natureza; e obedece à estrutura formal de dezessete sílabas ou fonemas, distribuídos em três versos. O fundamento filosófico do *haiku* é o preceito budista de que tudo neste mundo é transitório e que o importante é sabermos feitos de mudanças contínuas como a natureza e as estações (primavera, verão, outono e inverno). (Coelho, 2009)

Careri (2013, p. 133) chama a atenção para a impermanência, a efemeridade da experiência, assim como da percepção do espaço; alude ao *hic et nunc* despertado pelos *haiku*, assim como o faz à efemeridade das nuvens que não deixam rastros o caminhar de Fulton. Já Dobal (2014, p. 52) reforça o caráter conciso e preciso do diálogo texto-imagem, como no *haiku*:

Se o *haiku* segue regras particulares, Fulton também inventa suas próprias estratégias que limitam o uso das palavras para torná-las mais intensas. A caminhada de Fulton é também uma ocasião para uma tripla experiência: a da natureza a ser vivida, decifrada e defendida, de si mesmo [...] enquanto corpo exposto à natureza e, na maioria das vezes, à solidão, e a da escrita artística por meio de imagens e palavras.

De certa forma, há em Fulton a experiência e a experimentação, e nestas o estar e, depois, o traduzir. Lugares e realidades que estão distantes da vida urbana contemporânea, e não necessariamente em todos os sentidos. Percepção própria e questões urgentes que reverberam lá e cá transfiguram-se em uma sintaxe única. “Parece simples e revigorante estar imerso em uma paisagem e apenas caminhar por ela para usufruir do que o cenário pode oferecer. A aventura maior, porém, pode terminar *fazendo-se ver pelas palavras e fazer ouvir o pensamento pelas imagens*” (Dobal, 2014, p. 49). Poderíamos nos arriscar a dizer que Fulton, a seu modo, se desafia a radiografar a natureza de seu tempo?

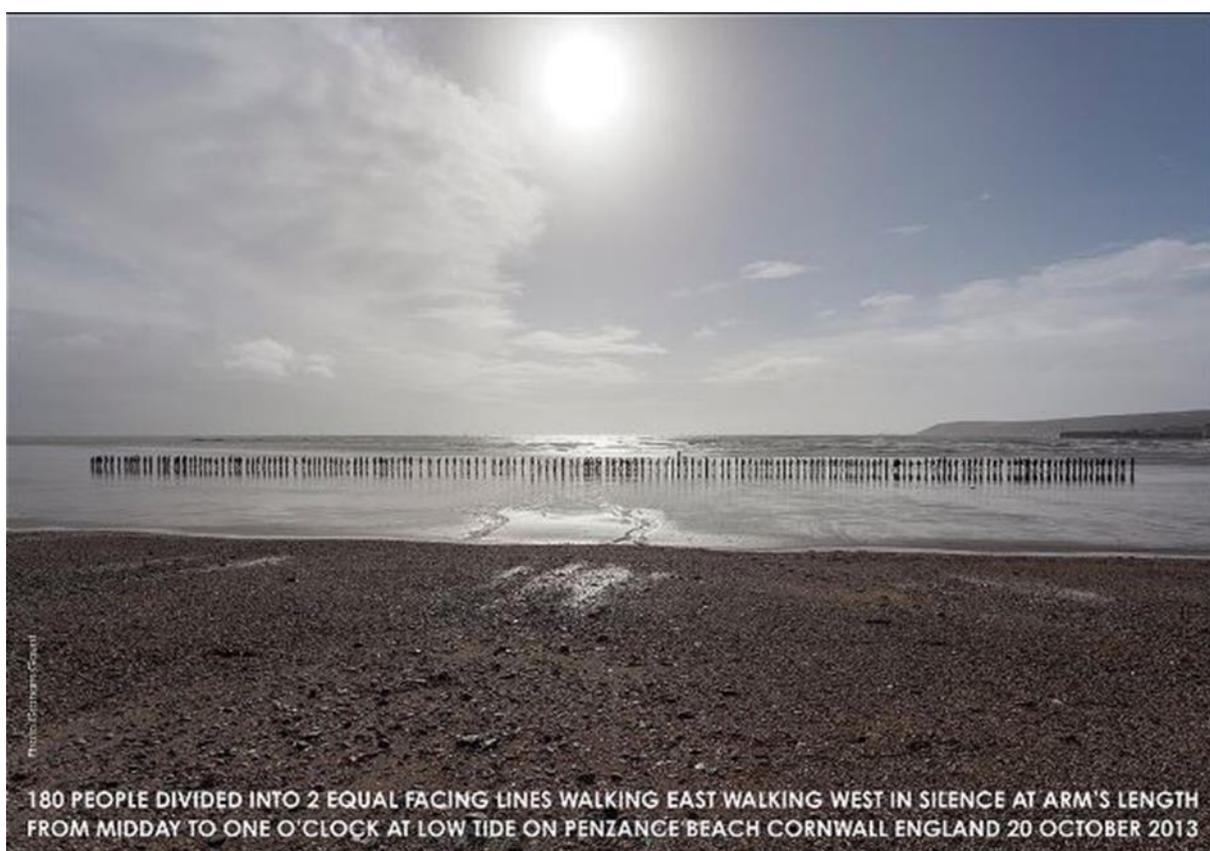


Figura 44. “180 people divided into 2 equal facing lines walking east walking West in silence at arm’s length from midday to one o’clock at low tide on Penzance beach, Corniwall England 20 october 2012” (180 pessoas divididas em duas filas iguais, caminhando para o leste, andando para o oeste, em silêncio, com os braços estendidos, desde o meio-dia até as 19h na maré baixa na praia de Penzance, Corniwall, Inglaterra, 20 de outubro de 2012), Hamish Fulton.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CAmjbKrlK49/>



Figuras 45 e 46. Hamish Fulton, 2022. Fonte: https://www.instagram.com/p/CccsoRHse_b/

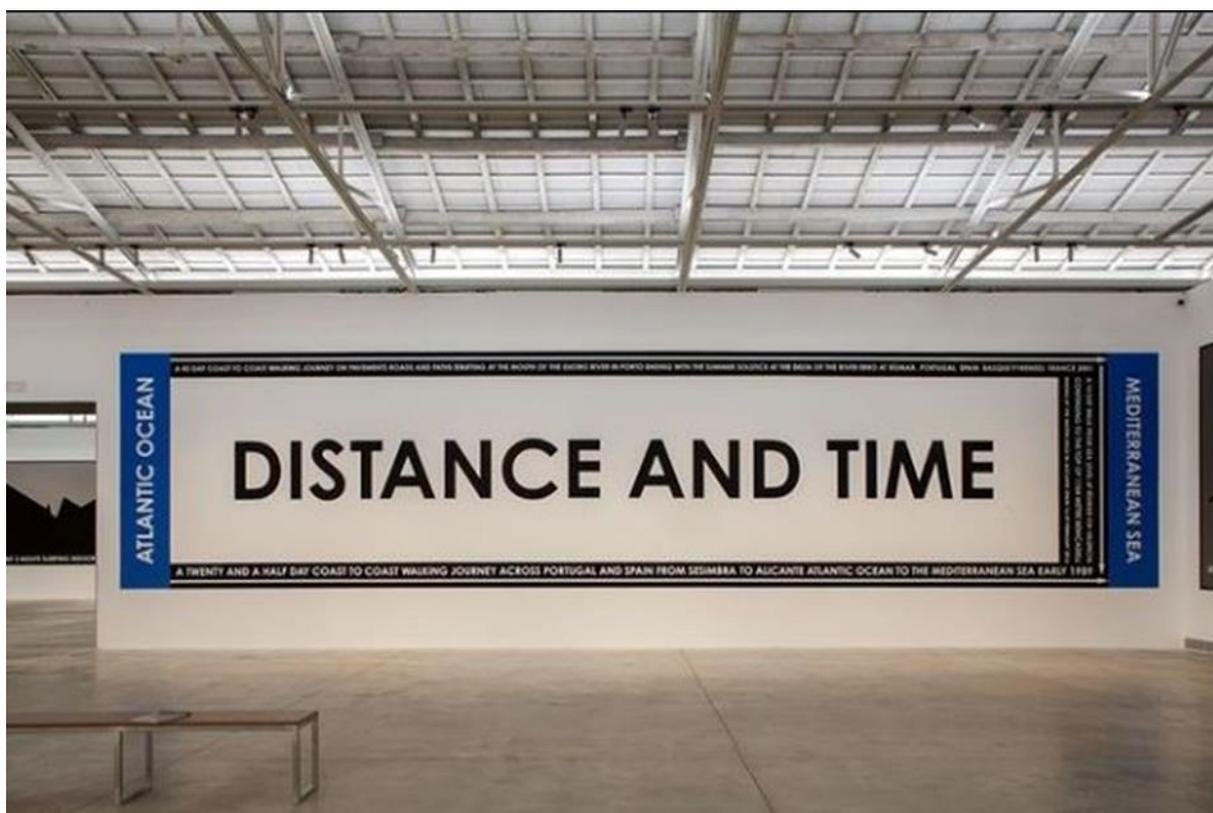


Figura 47. *Distance and time s/d*, Hamish Fulton. Fonte: <https://www.instagram.com/p/CASbj0rlzL-/>

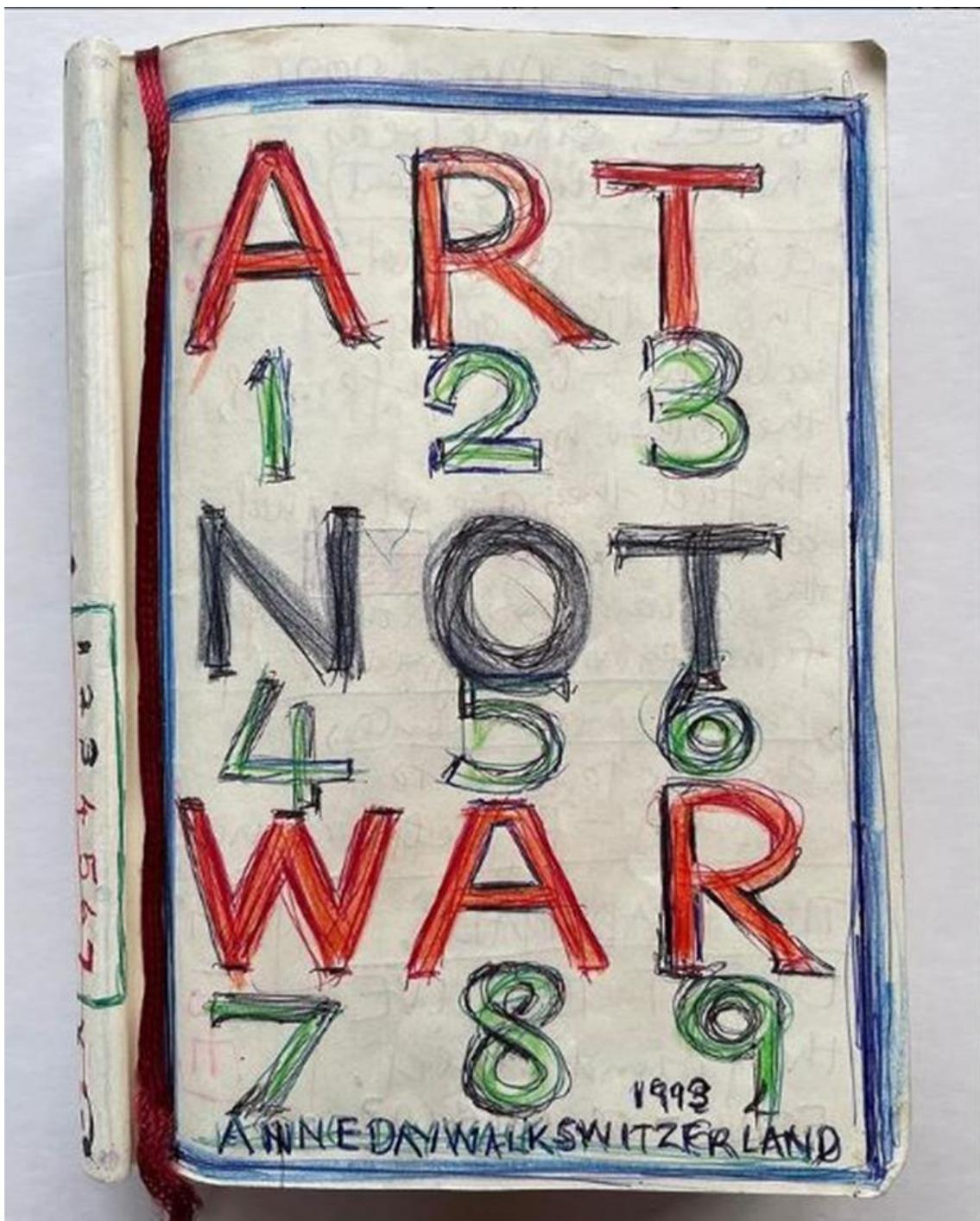


Figure 48. Diary page March 2021, Hamish Fulton.
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CasU7oYscnh/>

4.3 Juraci Dórea (1944, Feira de Santana, BA)

No percurso reflexivo que traçamos aqui, vem a calhar a obra do artista baiano Juraci Dórea. Seu trabalho vai contra a corrente dos clichês e recoloca todo referencial da tradição e do imaginário numa perspectiva global e absolutamente contemporânea – mais do que os elementos nativos do interior da Bahia, traz consigo todo um atavismo da existência humana. Escultor, pintor, desenhista, fotógrafo, programador visual e arquiteto, Juraci Dórea nasceu em Feira de Santana, Bahia, nas proximidades do bairro da Pedra do Descanso, que, na época, era rota de passagem para os tropeiros. Sua infância e adolescência foram contagiadas pela cultura das feiras livres, dos vaqueiros e das boiadas.

A produção de Dórea é fortemente marcada pelo diálogo entre elementos da cultura/temática sertaneja e o espaço geográfico. Em sua trajetória, constam inúmeras exposições, nacionais e internacionais, dentre as quais se destacam o convite, em 1988, para a 43ª edição da renomada Bienal de Veneza, além da 15ª, 19ª e 34ª edições da Bienal Internacional de São Paulo (1979, 1987 e 2021) e da 3ª Bienal de Havana (1989).

Juraci morou e estudou em Salvador no começo dos anos 1960, entrando em contato com uma cena vibrante e dinâmica em todas as áreas da cultura. Ao voltar a Feira de Santana, o artista trouxe consigo uma visão cosmopolita do fazer artístico, que fez com que, em total autonomia e independência, desenvolvesse ao longo das décadas seguintes e até hoje uma produção radical, consciente das tendências e dos debates contemporâneos, e a mesmo tempo profunda e programaticamente enraizada no dia a dia e na cultura do sertão. (Visconti *in* Juraci Dórea, 2023, p.2)

Em 1974, Dórea dá início a um de seus mais relevantes trabalhos, a série *Estandartes do Jacuípe*. Jacuípe é um rio caudaloso, todo seu curso está inserido no estado da Bahia; nasce no sertão e segue banhando diversos municípios do semiárido até desaguar na região metropolitana de Salvador. Esse rio é responsável pelo abastecimento de água potável de vários desses municípios, atravessa Feira de Santana e está diretamente associado também à agricultura e à criação de gado. Ainda, segundo Dórea (Bienal de São Paulo, 2020), por cruzar um vale fértil, o rio tinha todo um imaginário que foi incorporado aos *Estandartes do Jacuípe*. Além de absorver os motivos decorativos, o artista utiliza as técnicas de trabalho tradicionais do sertão, recursos que, em sua obra, são “quase que sublimados em objetos sem qualquer caráter utilitário ou prático” (Visconti *in* Juraci Dórea, 2023, p. 2).

Do ponto de vista formal, os estandartes tentam recriar os signos da indumentária dos vaqueiros, os ferros de marcar o gado, os ferros das selas dos vaqueiros, então, todos esses elementos que eu observava do cotidiano dos vaqueiros. (Bienal de São Paulo, 2020)

No início da década de 1980, surge o Projeto Terra, ação artística na zona rural baiana: a execução de grandes esculturas de couro e madeira em lugares não completamente desabitados, mas descampados. Essas esculturas, quase totens, inevitavelmente nos remetem ao menir, pela questão formal e pela amplitude de onde são fixadas.

Nas minhas viagens nos [19]70/80, eu sempre prestei muita atenção na capacidade que o sertanejo tem de sobreviver a tudo isso, na solidariedade que era uma coisa visível. Já nos primeiros trabalhos do Projeto Terra] eu me apropriava de elementos rústicos do sertão. O trabalho começou a ganhar uma dimensão que eu associava muito à certa rusticidade das coisas do sertão. A grande mudança é que comecei a pensar na possibilidade de mostrar esse trabalho no próprio sertão, fugindo um pouco do circuito de arte tradicional, dos museus das galerias. Mas havia nisso também um pouco de atitude. [...] foi algo que surgiu como uma espécie de decisão política. (Bienal de São Paulo, 2020)

Também nos anos 1980, Dórea começa outra intervenção: murais pintados nas fachadas das casas e pinturas sobre madeira e telas, compondo a série *Histórias do Sertão*. As ilustrações remetem à literatura de cordel, com seus vaqueiros, cantadores, encourados, dragões, bichos, cangaceiros, tabaréus. As histórias de desenho “rude e economicamente expressivo aparecem emolduradas por frisos que se assemelham a um tipo de decoração abstrata e popular encontrada em todo Nordeste – casas, circos, fiteiros, colchas de retalhos” (Morais *in* Juraci Dórea, p. 32).

A série, apesar de não estar diretamente atrelada ao Projeto Terra, nasceu daquele mesmo contexto. Ao buscar uma arte mais bruta, Dórea passou desenhar com o carvão, “inicialmente, testei umas poucas obras sobre couro, depois passei a trabalhar com o carvão sobre placa, linho de tinta industrial. Então era a busca de algo mais simples” (Bienal de São Paulo, 2020). Nessa experimentação, ele se dá conta do gestual como resultado, a “expressão de uma figuração mais solta, com os elementos que lembravam as ilustrações das capas dos folhetos de cordel, que eram bem comuns nas feiras do Nordeste” (Bienal de São Paulo, 2020).

O couro, que talvez seja o material mais recorrente na produção de Dórea, sempre teve extrema importância em todo o sertão e semiárido nordestino. É, sobretudo, dessa região a “cultura do couro”, da “civilização dos currais” (Queiroz, 2010 p. 72), da qual, a partir da criação do gado, passou-se a aproveitar tudo o que o

animal poderia oferecer – leite, carne, couro, ossos e chifres para artefatos –; daí e da miscigenação, toda uma tradição foi criada. Sobre a utilização do couro, Dórea comenta, “o material sempre foi muito importante para a região [...], e a proposta era fazer uma obra efêmera. Mas eu pensava que efêmero era só em relação ao tempo, mas acabou sendo efêmero também pela reutilização” (Bienal de São Paulo, 2020).

Sobre a Bahia perdura uma diferença no quanto o litoral é celebrado e o quanto que se sabe do “resto” desse imenso estado. A Bahia “turística”, cantada e ilustrada, é a Bahia da cidade de Salvador e a região do Recôncavo; a Bahia da malemolência, da preguiça, da alegria, das águas mornas, coqueiros, cheiro de dendê, forte influência da cultura africana. Essas características, umas mais, outras menos, também remetem à imensa extensão litorânea do estado (a maior do Brasil). Todo um imaginário foi versado por Dorival Caymmi, Jorge Amado, João Gilberto, João Ubaldo Ribeiro, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, entre tantos, e, mais recentemente, pela axé *music*. Por eles, temos o conhecimento de características e lugares: Abaeté, Itapuã, Farol da Barra, Baixa do Sapateiro, Elevador Lacerda, Pelourinho, sem falar no carnaval de rua. “Ao longo da história, a Bahia recebeu diversos encômios como *Boa Terra* e *Terra da Felicidade*, por causa de sua população *alegre e festiva*” (Bahia, 2023, grifos nossos). Por mais que o estado não seja somente “este”, dentre os estados brasileiros, é um dos quais mais temos referências.

Já toda a extensão territorial do interior se revela como um enigma para quem desconhece. A Bahia é o quinto maior estado brasileiro e o que mais tem fronteiras com outros: Minas Gerais, Espírito Santo, Goiás, Tocantins, Piauí, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. Por sua vez, distintas condições geográficas – uma delas é a região do semiárido, da caatinga. Essa parte específica, do sertão, “tradicionalmente, é uma região de conflito. Isso começa já na própria convivência do homem com a natureza, uma natureza hostil, uma natureza difícil, uma natureza que sempre sugere conflitos” (Bienal de São Paulo, 2020). Assim, todo o interior do Nordeste teve seu imaginário reverberado como a “cultura da seca”, dura, rústica, áspera, de escassez e de miséria – e não nos faltaram contribuições nacionais caracterizando esse universo, como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Glauber Rocha.

Durval Muniz de Albuquerque Jr., em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), convida-nos a uma desconstrução desses olhares, dessas “verdades”, abordando como se moldou um “Nordeste” a partir de uma estereotipização inerente a relações de poder. Aqui, valemo-nos de breves linhas para introduzirmos tal

discussão. Por exemplo, em relação ao referencial de sertão contido na obra dos autores há pouco citados, a crítica aguda de Albuquerque Jr. vai no sentido de como o discurso é reverberado – mesmo com o intuito de denúncia –, como a narrativa pode ser ambígua. É a *construção de um imaginário*, de um conceito, bastante calcada em bases conservadoras e retrógradas: “o Nordeste foi pensado no começo do século XX para se contrapor às mudanças econômicas e políticas pelas quais o país passava” (Durval [...], 2017), como o processo de modernização capitalista, de industrialização e fim da escravidão. Albuquerque Jr. (2011, p. 13) chama a atenção para o fato de que, sendo conceito, deve ser repensado.

O Nordeste e o nordestino miserável, seja na mídia ou fora dela, não são produto de um desvio do olhar ou fala, de um desvio no funcionamento do sistema de poder, mas inerentes a este sistema de forças e dele constitutivo. [...]. Assumir a “nordestinidade”, como quer Rachel [de Queiroz], e pedir aos sulistas [que] revejam seu discurso sobre o nordestino, porque ele é errado, por ter nascido de um desconhecimento do nordestino verdadeiro, vai apenas ler o discurso da discriminação com o sinal trocado, mas a ele permanecer preso. Tentar superar este discurso, estes estereótipos imagéticos e discursivos acerca do Nordeste, passa pela procura das relações de poder e de saber que produziram estas imagens e estes enunciados clichês, que inventaram este Nordeste e estes nordestinos.

Tal hegemonia, carregada de “pré-conceitos” e imagens pré-concebidas, evidentemente, reflete-se no mercado e na circulação da arte. Diante da constatação de que, tradicionalmente, a história da arte brasileira é narrada pelo ponto de vista do Sudeste, São Paulo e Rio de Janeiro, principalmente, naquela década de 1980, os artistas baianos tentavam “romper o isolamento”, participando dos frequentes salões de artes visuais na época (Bienal de São Paulo, 2020). O alto custo aliado à incerteza da seleção motivou Dórea a se voltar para o sertão, saindo daquele circuito – essa foi a atitude política

Não tem melhor lugar para se expor do que o sertão. O sertão é um grande museu, porque no sertão o trabalho era visto de uma forma visceral, era o couro de boi espichado de sol, era necessidade de reutilizar o couro para consertar sela, para consertar roupa de vaqueiro, sapatos. Então existe uma dimensão mais ligada à terra, mais ligada às necessidades do homem do sertão. Isso para mim era gratificante. Eu pensava que ia parar por aí. Então essa descoberta do circuito da arte é que deu a dimensão ao trabalho. Eu me preocupava só em ir incorporando tudo o que aparecia pela frente. Em relação às realizações, ao meio ambiente. (Bienal de São Paulo, 2020)

Frederico Moraes (*in* Juraci Dórea, 2023) observa o fato de que a chamada “arte regional” acaba presa ao circuito designado pelas galerias, museus, críticos e veículos especializados, dentro do panorama tradicional, que, inúmeras vezes, ainda vê o regionalismo como algo exótico. Nesse panorama, “compradores, agem um pouco

como caçadores que após matar a presa em seu *habitat* vão exibir o seu troféu na cidade grande – zoo cultural” (Morais *in* Juraci Dórea). Aí reside a originalidade de Juraci Dórea, em ter proposto outro percurso, não dependente desses cânones idealizados e mercadológicos.

Em 2014, como parte das ações propostas pela a 3ª Bienal da Bahia, Dórea concebe a 50ª edição do Projeto Terra, intitulada *Expedição Terra*. A primeira etapa consistiu na Ocupação Artística da Fazenda Fonte Nova, no sopé da Serra de São José das Itaporocas, Feira de Santana; lá funciona a Casa Museu Eurico Alves, e foi ali que Juraci produziu uma escultura. Já na segunda etapa da *Expedição Terra*, foram refeitas rotas de viagens realizadas por Dórea a partir dos anos 1970 ao interior do estado e que resultaram no Projeto Terra: partindo de Feira de Santana, seguiram viagem pelo interior da Bahia, Monte Santo e Raso da Catarina, para finalizar o percurso em Canudos e Cororobó, “plantando” esculturas por onde passavam. Da ação participaram artistas convidados, além de curiosos que se juntaram ao grupo durante o trajeto pelas estradas⁴⁵.

As aproximações do Projeto Terra com a *Land Art* são imediatas, assim como as pinturas nas fachadas, a “um tipo de *graffiti* rural” (Morais *in*: Juraci Dórea, 2023, p. 32). Ao mesmo tempo que o artista registra sua crítica ao sistema da arte contemporânea brasileira, “abre uma possibilidade enorme de inserção na obra na paisagem” em consonância com experiências internacionais que ao mesmo tempo “reafirma[m] a convicção do artista de que ‘o sertão é um grande museu’” (Visconti *in* Juraci Dórea, p. 2).

Entretanto, a contemporaneidade de Juraci Dórea não está somente na sua, de fato, originalidade ao burlar o circuito ou pela afinidade com a *Land Art*. Não é de hoje, também, que o artista passou a ser reverenciado por esse circuito, sim, muito dominado pelo eixo Rio-São Paulo, mas bem mais poroso e descentralizado do que algumas décadas atrás. O trabalho de Dórea é uma constante relação com a produção de seu tempo, a partir do que traz como referencial. Peças que não estão necessariamente no sertão, mas trazem o sertão consigo sem quaisquer clichês, ao contrário, superando-os.

Um dos exemplos dessa atitude do artista é *Diálogo com Yves Klein* (2014), obra em couro tingindo com pigmento na cor Azul Klein (*International Klein Blue*, IKB,

⁴⁵ A viagem teve como registro o documentário de mesmo nome, *Expedição Terra* (2014), dirigido por Caio Rubens.

=PB29, =CI77007). Pela dificuldade da sintetização do azul em contraponto à sua abundância na natureza, essa cor sempre foi importante nas artes. Yves Klein, ao produzir esse tom específico, alterando a fruição e inebriando os espectadores com suas “operações estéticas”, deu um salto: “não mais se pensa sequer numa função, mas apenas no comportamento do artista no interior da realidade social [...] a vontade de se participar de sua existência global” (Argan, 1992, p. 555). E Dórea, em seu salto, insere o sertão nessa existência global.

Outro exemplo é a obra *Concerto para raposas e violoncelo* (2006), espécie de totens com esterco empilhados. Ambos os trabalhos são de ímpar simplicidade formal. O uso desses materiais se faz sem composição, sem serem alterados. O couro está lá sem ter recebido qualquer outro corte senão o de quando é retirado do animal, não está emoldurado ou dentro de uma caixa, ou qualquer outro suporte mais convencional, fica pendurado em uma parede. O mesmo com o esterco, que não está moldado, por exemplo, mas apenas empilhado, espetado em uma haste vertical sustentada por uma base ortogonal de madeira. O material orgânico vincula a obra e sua significação à efemeridade e “[...] remete aos caminhos de gado que cortavam a região, ligando o litoral e o sertão, e às extensas pastagens, ambos marcados pelos cascos e pelos excrementos dos animais” (Munhoz *apud* Macedo, 2018, p. 72).

Ainda, as intervenções de Dórea sugerem “uma ‘identificação cultural e paisagística com a região’ ou que, localizadas em espaços abertos e desprotegidos, suas ‘estruturas’ sofrem interferências semânticas do tempo e do público” (Morais *in* Juraci Dórea, 2023, p. 46) – incluímos, aqui, cidadelas e vilarejos, não só o descampado. Ao operar com esses vetores – tempo, lugar, tradição, contemporaneidade – tanto as obras quanto os processos do artista oferecem zonas de fricção evidentes com ideias benjaminianas. Juraci Dórea nos oferece a oportunidade de refletirmos acerca de uma série de temas aqui abordados: aspectos narrativos, historicidade, experiência, memória, aura, imagem dialética. E o pensamento de Benjamin joga mais luz no trabalho do artista e suas provocações.

A conexão com a paisagem não se dá somente pelo viés do macro, mesmo com suas afinidades com a *Land Art* – como sugere só o Projeto Terra (mas não só), que, retomando o percurso dos tropeiros, resgata também a errância primitiva, assim como “os significados simbólicos do ato criativo primário” (Careri, 2013 p. 28). Seu diálogo com aquele espaço se dá por meio, também, de uma atenção bastante específica ao prosaico. Como se Dórea fosse um *flâneur* do sertão, vai descolando os

objetos e materiais daquele cotidiano, vendo-os por outra perspectiva. Ao colecionar recursos técnicos tradicionais e coisas sem importância, vai recompondo aquele universo, desmontando paradigmas e escapando de qualquer idílio modernizador. Sua ação, artística e política, como menciona, muitas vezes é quase uma ação de guerrilha. Como em *Concerto para raposas e violoncelo* (2006), traz em si o deslocar, os excrementos e a alusão crítica ao desenvolvimento, bem como ao fetiche da mercadoria e à uma “Hausmanização” local:

Ao utilizar esterco bovino, explorando recursos efêmeros, a história de Feira aparece ressignificada no trabalho do artista, pois, remontando ao caminho empreendido por tropeiros – que recortavam o município para praticar o comércio e renovar seus provimentos para viagem –, insere dejetos de animais (como que a indicar o trajeto das boiadas), julgados como inapropriados a uma cidade desenvolvida, segundo a política de higienização adotada no século XX. Com o uso do aço inox, faz menção às novas estruturas que permeiam o lugar, sua composição paisagística, arquitetônica, atravessado por diferenças. Diferenças estas marcadas por demolições, paralelas à inauguração constante de lojas com grandes paredes de vidro. (Macedo, 2018, p. 71)

A relação proposta por Dórea com as pessoas daquele lugar é direta. Vê-se que, em *Histórias do Sertão*, “se manifestavam de maneira diferente, umas chegavam a ver que tinha alguma coisa, eles achavam que tinha alguma importância, tinha um sentido, embora não desse para perceber exatamente o que era” (Bienal de São Paulo, 2020). Ao mencionar essa “atitude respeitosa”, o artista nos traz essa dimensão alática do trabalho; podemos, inclusive, associá-la a dois momentos dentro do pensamento de Benjamin. Um é quando o autor designa a aura como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1993, p. 170); a noção de “sagrado e segredo” (Fabbrini, 2016, p. 246) que Juraci nos proporciona com certas obras. O outro, posterior, é quando Benjamin aproxima a ideia de aura à experiência (*Erfahrung*). Dessa experiência remonta-se o vínculo da tradição, daquela cultura sendo contada pelo homem que lá habita e por ele é ressignificada, e não por quem deteve a narrativa até então. São aquelas pessoas as detentoras da memória daquilo que não consta da versão oficial da história, estão lá as esperanças do passado, do que não foi realizado, que eclodem no presente (“o agora da coercibilidade”), dando chance para um outro futuro. Senão como um todo, nas artes, esses passos têm sido dados ao tentar exorcizar “os vícios de uma arte que mesmo sendo tematicamente regional se destina a uma elite cultural urbana” (Morais in Juraci Dórea, 2023, p. 46). Dórea quer, justamente, reverter este processo, ‘fazer uma arte

sem referências urbanas e mostrá-la no próprio ambiente que a inspirou, o sertão” (Morais *in* Juraci Dórea, 2023, p. 46).

Juraci Dórea ultrapassa a questão de lugar: além de colocar a Bahia no mundo, coloca o mundo na Bahia. O artista, ao lançar luz sobre suas raízes, resgata a própria ancestralidade humana – o menir – e carrega consigo a carga dessas memórias para uma paisagem que, mesmo rural, é contemporânea. São inúmeras dimensões de temporalidade embutidas numa obra. O trabalho de Dórea acontece como um *loop*, ou melhor, uma elipse, que avança – como fado da própria pré-existência humana, escova a história à contrapelo.



Figura 49. *Estandarte do Jacuípe XXXI* (1982) 90 x 57 cm; *Série Terra II - 1º ato o Homem* (1981) 110 x 90 cm;

Estandarte do Jacuípe XXXVIII (1983) 118 x 65 cm; *Série Terra II - 2º ato o Homem* (1981) 110 x 90 cm. Juraci Dórea.

Fonte: <https://galeriajaquelinemartins.viewingrooms.com/pt/viewing-room/18-juraci-dorea-selected-works/>



Figura 50. *Escultura da Tapera, Projeto Terra* (1982), Juraci Dórea.

Fonte: <https://blogdaboitempo.com.br/2023/04/24/a-materia-nacional-e-o-conservadorismo-neoliberal/>



Figura 51. *Histórias do sertão* - Exposição pública na Volta da Pedra, (1985), Juraci Dórea. Monte Santo, Bahia.

Fonte: <https://galeriajaquelinemartins.viewingrooms.com/pt/viewing-room/18-juraci-dorea-selected-works/>



Figura 52. *Diálogo com Yves Klein I* (2014), Juraci Dórea. Couro e pigmento, 250 x 110 cm.
Fonte: <https://galeriajaquelinemartins.viewingrooms.com/pt/content/feature/529/artworks-9843-juraci-dorea-dialogo-com-ivens-klein-i-2014/>



Figura 53. *Diálogo com Yves Klein I* (2014), Juraci Dórea. Couro e pigmento, 250 x 110 cm.
Fonte: <https://galeriajaquelinemartins.viewingrooms.com/pt/content/feature/529/artworks-9843-juraci-dorea-dialogo-com-ivens-klein-i-2014/>



Figura 54 e 55. Concerto para raposas e violoncelo (2006), Juraci Dórea. Esterco de gado, bases em MDF e tubos inox, 245 x 30 x 30 cm.

Fonte. :<https://galeriajaquelinemartins.viewingrooms.com/pt/content/feature/520/9840/>

4.4 Gustavo von Ha

O paulista Gustavo von Ha (1977-) é um artista *sui generis*; versa mídias e suportes distintos com sagacidade e ironia, subvertendo os sistemas da arte e das plataformas e meios de comunicação contemporâneos. Questiona o papel do artista e o valor de autenticidade das obras, operando numa linha tênue entre realidade e ficção. A própria descrição de sua pesquisa já explicita proximidade com as ideias aqui investigadas: “traz à tona imagens, conceitos e histórias muitas vezes silenciadas nos meios acadêmicos brasileiros e na história da arte, revelando um interesse por questões além das narrativas hegemônicas” (Von Ha).

Sua investigação se dá a partir de desdobramentos da ideia de verossimilhança e abarca uma produção complexa e variada: pintura, desenho, cinema, instalação, NFT, internet. As imagens que têm como matéria-prima são justapostas, contrapostas, espelhadas, copiadas, podendo criar algum tipo de ilusão e/ou alteração da realidade. Elas jogam com o *modus operandi* da arte contemporânea, fazendo emergir uma sorte de questões, não só a esse universo relacionadas, mas também à história, à política, à sociedade. O próprio artista faz menção ao conceito de aura, como já comentamos, e seu trabalho traz provocações e experimentações acerca da reprodutibilidade técnica, explorando novas linguagens, assim como cria diálogos entre esses e antigos e/ou tradicionais meios de reprodução. Desse escopo surge uma diversidade de suporte. Diante dessas possibilidades, von Ha muitas vezes ainda joga com clichês estéticos – imagens e jargões – que redundam no universo do audiovisual.

Na *web*, se não há o caminhar, o deslocamento por uma paisagem real como premissa, há uma espécie de *flânerie* virtual – navegação, deriva –, que pode ser vista na composição de séries imperdíveis no Instagram do artista (@von_ha). Essas séries começaram como *stories* durante a quarentena do coronavírus. Com essas “*stories* do Brasil”, que passaram a integrar também seu perfil na rede, “o artista constrói uma experiência nas bordas da arte contemporânea” (Macêdo, 2020).

São sequências de imagens, em linhas narrativas próprias e de acordo com o acontecimento da vez: cultura, comportamento, *showbizz* e afins, e muito sobre a política brasileira. “Von Ha tensiona os limites entre realidade e ficção, misturando reportagens jornalísticas, cenas de novelas, *fake news*, memes, vinhetas de seriados e programas de TV, e trabalhos de outros artistas” (Macêdo, 2020). Nessa navegação pelo maremoto da vertiginosa produção de imagens de todos os tipos na atualidade,

o artista caça cacos das redes e os articula, senão dando qualquer sentido conclusivo, trazendo uma perspectiva extremamente crítica, colocando uma lente de aumentos nas bizarrices e atrocidades e zombando com sarcasmo do mundo atual.

Interessante é notarmos que a conjugação das próprias imagens, por vezes grotescas, e memes que circulam no mundo digital compõem essas narrativas, como um espelho que von Ha nos proporciona, num espírito “quem com ferro fere, com ferro será ferido”. Para tanto, a prática da investigação e da montagem são exploradas incansavelmente, sempre numa dinâmica entre o real e a cópia. Nos limites dessa reproduzibilidade, “Apropriando-se dos recursos poéticos e estéticos dessa rede social, o artista evidencia a nova linguagem audiovisual que emerge aí e que tem a estética do compartilhamento e da contaminação como elementos vitais” (Macêdo, 2020).

Apropriação, espelhamento e reflexão são palavras-chave na trajetória de Gustavo von Ha. Um de seus trabalhos de maior repercussão é o *Projeto T.L.*, iniciado em 2008, que se vale basicamente de cópias de desenhos dos brasileiros Tarsila do Amaral e de José Leonilson, ambos já falecidos e cujas obras, de considerável valor de mercado, têm lugar de destaque na História da Arte. Justamente a opção por desenhos não é à toa, por serem valorizados, são potencialmente alvo de falsificações. As réplicas foram desenvolvidas pelo próprio punho do artista, processo que contou com pesquisas e estudos.

[...] por meio de alguns instrumentos que foram amplamente utilizados por artistas a partir do Renascimento, como a câmera lúcida [...] ou ainda a cópia através de projeções por espelhos côncavos e a câmara escura; [...] Vale citar aqui o conceito de “Aura” concebido por Walter Benjamin em seu ensaio “Pequena História da Fotografia” de 1931: “aura” designa, nas palavras do autor, “Uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que se possa estar”. Nesta formulação, os objetos, artísticos ou não, estão inseridos numa teia sincrônica em que distinções entre “tecnologia e cultura”, “original e cópia”, ou “realidade e representação” parecem ter perdido o sentido de certa forma, dando lugar a categorias como “simulacro” ou “espetáculo”. (Von Ha, 2010)

Von Britney (2021) é uma animação que integrou a exposição coletiva *Lugar-Comum* (2022) do MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), tendo sido adquirida pela própria instituição. A obra é um NFT (*non-fungible token* ou *token* não fungível), e a instituição, o primeiro museu brasileiro a incorporar um NFT a seu acervo. Esses *tokens*, códigos numéricos, são registrados em uma plataforma de *blockchain*, que, por sua vez, é uma tecnologia que funciona como “livro de registros compartilhado e imutável usado para registrar transações, rastrear ativos e aumentar a confiança” (O que é a tecnologia [...], [20--]). Ou seja, os NFTs têm

garantidas a comprovação de autenticidade e exclusividade, são ativos digitais que podem estar agregados a diversos setores, como moda, arte, *games*, esportes, finanças. Esses códigos digitais são, portanto, “peças originais” e, “na prática, funcionam como itens colecionáveis, que não podem ser reproduzidos, somente transferidos” (Costa, 2022). “Em uma transação financeira, a fungibilidade ou não fungibilidade de um bem afeta seu valor e determina a maneira como o item será trocado ou negociado”, por isso os NFTs têm sido um recurso que passou a ser explorado nas artes: “[...] uma pintura de um artista famoso terá o valor determinado por fatores como proveniência e condição”, mesmo que haja qualquer réplica, seu valor nunca será igualado ao da peça original (O que é NFT, 2022).

Para as curadoras da exposição do MAC-USP Ana Magalhães, Helouise Costa e Marta Bogéa (2022), a mostra como um todo traz uma discussão sobre “a autoridade curatorial do museu, a relação entre arte e vida cotidiana”, agregando também a questão das “possibilidades de renovação de um acervo institucional a partir de novas leituras resultantes dos diálogos possíveis entre diferentes modos de ver o mundo”. Atrelada a essa discussão reiterada pelos NFT’s, inevitavelmente surge a eterna questão, “o que é *Arte*?”, e, exatamente nesse panorama, está a produção de von Ha. No caso de *Von Britney*, há uma fusão entre o rosto do próprio artista com uma imagem da cantora *pop* Britney Spears. Esse trabalho acabou se originando após a execução de uma obra comissionada, em 2021, que tinha como efeito algo que aparentava a “invasão” da conta do Instagram do próprio museu. Ana Magalhães (*in* Costa, 2022), também diretora do museu, em matéria publicada no *Jornal da USP*, conta que na rede social foi publicada uma série de *stories*, e a imagem da cantora foi composta por um conjunto de postagens, dando a impressão de que fosse ação de um *hacker*; com isso, o artista “criava um ruído no Instagram do museu”. E dessa ação surgiu a obra para a exposição.

Plágio, originalidade, autenticidade, propriedade intelectual e o papel do artista na contemporaneidade são questões fundamentais que se desdobram nos processos de Von Ha. Essas mesmas indagações esbarram direta ou indiretamente nas reflexões de Benjamin ao abordar o estatuto da obra de arte e os novos meios de reprodutibilidade técnica e de comunicação. No trabalho de Von há, todos esses aspectos se congregam também com a intenção de desmistificar cânones, desvelar sistemas.

Mais do que simplesmente atualizar a crítica institucional, o que ele faz é reconstruir todos os percursos a partir dos quais um artista é legitimado, por assim dizer, pelo sistema da arte. Há a exposição *fake*, os catálogos *fakes*, os cartazes *fakes*, os objetos de ateliê fetichizados, e o documentário *fake!* (Magalhães *in* Alzugaray, 2016)

Não só a legitimação da arte, seu conservadorismo e sua historiografia são implodidos, mas o conservadorismo da sociedade como um todo. Gustavo von Ha, em seu vasto repertório, também tem seu olhar voltado para as narrativas históricas. O Cais do Valongo, na zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, era o principal porto de chegada dos africanos escravizados nas Américas. Hoje é o único vestígio material do período escravagista e, em 2017, tornou-se Patrimônio Histórico da Humanidade pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Por mais de três séculos, o Brasil recebeu perto de 4 milhões de escravos, sendo que só pelo Cais do Valongo, em quarenta anos, chegaram cerca de 1 milhão deles – o cais é considerado o maior porto receptor de escravos do mundo (Iphan, [201-]). Lá, num antigo sobrado, espaço atualmente dedicado à arte, o Saracura, Von Ha realizaria uma exposição individual, que, por um acontecimento inesperado, teve seu rumo redefinido. Durante a visita, conta a curadora Ana Avelar (2017), o artista, ao notar um ambiente que, devido à falta de verbas, não fora restaurado,

[...] percebeu que as paredes [...] estavam estufadas, como se contivessem uma espécie de recheio. Imediatamente, como que tomado por uma obsessão repentina, golpeou a parede, que, muito fragilizada, revelou as entranhas do edifício. Lá foram desvelando-se fragmentos de objetos variados, de vasos Maragogipe à azulejaria, de tigelas zoomórficas a objetos ritualísticos – como, mais tarde, soubemos identificar.

A mostra, então, adquiriu, inevitavelmente, outro caráter. Iniciou-se uma investigação contando com a assessoria de restauradores e arqueólogos. A partir daqueles achados, que variavam quanto à época e à origem, foi constatado que lá viveram indígenas, portugueses e africanos (Avelar, 2017). O porto, na primeira metade do século XIX, tendo sido lugar de chegada de escravizados, posteriormente, acabou-se tornando “local de convívio entre escravizados e libertos” (Avelar, 2017) – a Pequena África, segundo Heitor dos Prazeres⁴⁶. Vale destacarmos que o Cais do Valongo passou por dois processos de apagamento: o primeiro, em meados do século XIX, na ocasião da chegada da então futura imperatriz, Teresa Cristina; depois, no

⁴⁶ Heitor dos Prazeres (1898-1966): compositor, cantor e pintor, nascido no Rio de Janeiro.

início do XX, com o projeto de urbanização. O Valongo só foi revelado durante as obras do Porto Maravilha, grande projeto visando a reurbanização e revitalização da área.

O sobrado que abriga o Saracura, de 1906, sofreu um incêndio supostamente criminoso em 2015. A atmosfera impregnada por acontecimentos instigou Gustavo von Ha. Segundo Ana Avelar (2017), aqueles fragmentos e objetos foram examinados por um radiestesista, profissional que investiga a radiação emanada por objetos e seres vivos, e os resultados foram surpreendentes: “os objetos portam um espectro de energia significativo”, constatado também pelo artista graças ao uso de um aurímetro. Avelar (2017) explica que, para os especialistas, “a aura de objetos inanimados seria o resultado de uma combinação das auras de seres que teriam tomado contato com esse objeto, produzindo-o ou mesmo manipulando-o”. A menção da curadora à Benjamin se faz por consequência,

[...] a aura da obra de arte seria algo que emana dessa obra, algo relacionado à sua singularidade e, ao mesmo tempo, que provém da associação entre arte e misticismo. “É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura na obra de arte nunca se desligue completamente da sua função ritual. Por outras palavras: o valor singular da obra de arte *autêntica* tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro”⁴⁷, afirma. Segundo ele, a reprodutibilidade técnica – em particular o cinema, forma de arte coletiva por excelência – acarretaria o encolhimento da aura.

Entretanto, as Polaroids de Von Ha contradizem essa posição de Benjamin, demonstrando como a aura dos achados, reproduzida nas imagens, são ainda mais vigorosas. Em outras palavras, a cada reprodução, a imagem renasceria ainda mais potente. (Avelar, 2017)

Neste ponto, evitando qualquer equívoco, há que se considerar alguns termos. O valor de ritual a que Benjamin se refere associa-se ao valor de culto, em sentido oposto ao valor de exposição, cada vez maior por conta da reprodutibilidade técnica; ou seja, “ele vê um processo que teria ido da pura magia da arte feita nas cavernas [...] ao fim da arte, que ele vê anunciado na reprodutibilidade técnica e na escalada do valor de exposição” (Silva, 2016, p. 55). Outra questão é que o próprio Benjamin relutara em adotar o termo “aura” por causa de possíveis associações diretas a qualquer “visão banal” ou “espiritismo especulativo”. Foi em um dos meticulosos relatos sobre as experiências com o haxixe (1930) que a palavra surgiu, e, naquele momento, foi “examinada no âmbito das discussões teológicas da época, não

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Org. e apr. Márcio Seligmann-Silva; trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015. Grifo nosso.

constituindo ainda um conceito benjaminiano” (Palhares, 2002, p. 9). Como Taísa Palhares (2002, p. 9) menciona, “apenas com o ensaio ‘Pequena história da fotografia’, em 1931, que nosso autor faria pela primeira vez uso original da palavra e, singularmente, enquanto categoria estética”. Sobre o uso de “aura” no contexto de Benjamin:

O conceito estava no vocabulário de todos que se ocupavam com coisas teológicas. Designa a luz invisível que rodeia uma aparição, o prolongamento de todo psicofísico de uma pessoa e que é visível ou pode tornar-se visível para determinadas pessoas. (Scholem *apud* Kothe, 1978, p. 41)

Independentemente desse reajuste de interpretações, Von Ha faz do impasse em questão uma sobreposição de dimensões, transbordando a potência da experiência passada e da carga histórica contida naqueles vestígios e objetos.

Ainda sobre a aura, em outros projetos, o artista trabalha com espelhamentos, multiplicação da imagem através da imagem, do próprio suporte, na perspectiva do artista, isso evidencia que “uma imagem [...] repetida várias vezes [...] acaba se tornando imantada com uma certa aura, essas explosões de mídias sociais na internet, que foi ganhando força nos últimos anos” (Von Ha *in* Pipa 2015, 2015). Ao passo que, antes, as imagens tendiam a perder qualidade e suas características conforme eram sendo replicadas, “hoje em dia, uma imagem pode ser reproduzida na internet um milhão de vezes e ela é exatamente a mesma” (Von Ha *in* Pipa 2015, 2015).

Num outro panorama, a origem interiorana de Von Ha também influencia suas pesquisas: “o artista é um produto do meio em que ele é inserido, [em] que ele é criado” (Pipa, 2015). Ainda que Presidente Prudente seja uma das maiores e mais prósperas cidades do estado de São Paulo, Gustavo von Ha (*in* Pipa 2017, 2017) conta que “as experiências” que viveu da infância até a adolescência “não eram no museu, eram através de reproduções, [eu] tinha alguns livros de história da arte”. O artista ainda problematiza: “qual a relação que você tem com uma pintura, por exemplo, numa imagem que é reproduzida em preto e branco, numa outra escala? Não é a imagem, né? Não é a experiência” (Von Ha *in* Pipa 2017, 2017).

Eu acho que isso reflete diretamente no meu trabalho na medida em que eu vou criando ilusões e criando esses universos para dar conta de uma realidade. Como se eu pudesse resolver todas essas ausências e essas lacunas, que eu vivi não só por estar no interior de São Paulo, na verdade são questões também nacionais, e acho que essa é uma questão brasileira. (Von Ha *in* Pipa 2017, 2017)

A intenção de dar conta de tais lacunas fica explícita na instalação *Arqueologia Proibida* (2019/2020), exibida no Sesc Thermas, em sua cidade natal. Parte da exposição *Revelações Imaginadas*, o trabalho é composto por campos arqueológicos fictícios teve como foco, mais uma vez, pôr à prova os limites da arte, revelando “as histórias enterradas por narrativas impostas pelos poderes vigentes” e, nesse sentido, jogar luz nos processos excludentes que imperam em Presidente Prudente:

[...] como uma identidade local pode ser forjada por uma sociedade autoritária que, desde a fundação da cidade de Presidente Prudente [...] até os dias hoje, provoca conflitos e gera dor para obtenção de terra. Localizada no Oeste Paulista, a cidade de Presidente Prudente é marcada pelo extermínio dos indígenas Caiuás, Xavantes, Caingangues e Guaranis. (Arqueologia Proibida, 2019/2020)

A pesquisa de von Ha abordou o processo de marginalização dos indígenas, inerente aos parâmetros de desenvolvimento da região, cujas principais atividades econômicas estão voltadas à agroindústria e pecuária (Presidente Prudente, [2017?]), além do processo de gentrificação atrelado ao crescimento da cidade. Esses povos originários, como em outras tantas partes do país, atualmente, vivem em condições extremamente precárias, sem qualquer garantia de subsistência ou acesso a recursos básicos. Os Krenak, por exemplo, são originários da margem esquerda do Vale do Rio Doce, Minas Gerais. De lá, foram arbitrariamente retirados pelas companhias mineradoras para serem alocados em Presidente Prudente, com povos de outras etnias, “às custas de um processo cada vez mais forte de afastamento de sua própria cultura original, como a da agricultura de subsistência e contato com a natureza para preservação dos costumes” (Arqueologia Proibida, 2019/2020). Esses são episódios abafados, inexistentes também na formação do artista, formação esta moldada pelas narrativas que velam fatos e vão manipulando a memória daquela região.

A instalação em si, em um terreno como se escavado superficialmente e simulando um campo arqueológico, é elaborada a partir de “ferramentas da arqueologia e do conceito de verossimilhança” e composta por “peças feitas de cerâmica, vidro, osso” (Arqueologia Proibida, 2019/2020). A proposta é trazer uma “nova visualidade acerca dos segredos que o solo de sua terra natal ainda guarda”, como as tradições, história e cultura de povos originários que têm sido sistematicamente banidos, assim como dar luz à marginalização de manifestações urbanas como o grafite e a pichação pelos grupos conservadores detentores do poder econômico e poder de decisão (Arqueologia Proibida, 2019/2020). Para isso, Von Ha

utiliza totens erguidos com vasos de barro e pinturas referentes essas ações estéticas. Por meio dessas apropriações, o artista traz uma visão crítica dinâmica, como se o passado excluído, destruído, contivesse o futuro – que já é o presente –, que, marginalizado, vem à tona.

A destreza na manipulação de recursos e o olhar minucioso às imagens de seu tempo tem seu quê benjaminiano. Graças a essas afinidades, Von Ha, ao explorar de maneira tão afiada os limites de reprodução de imagens, técnicas e narrativas, escavando concreta e virtualmente seu presente, num transbordamento, espelha e holografa a contemporaneidade.

A tarefa principal do crítico, segundo Benjamin, consiste em decifrar esses mitos que cercam o horizonte da modernidade, descobrindo-se as contradições camufladas sob as palavras de ordem, desmascarando a “modernização” como propaganda de violência. (Bolle, 2000, p. 20)

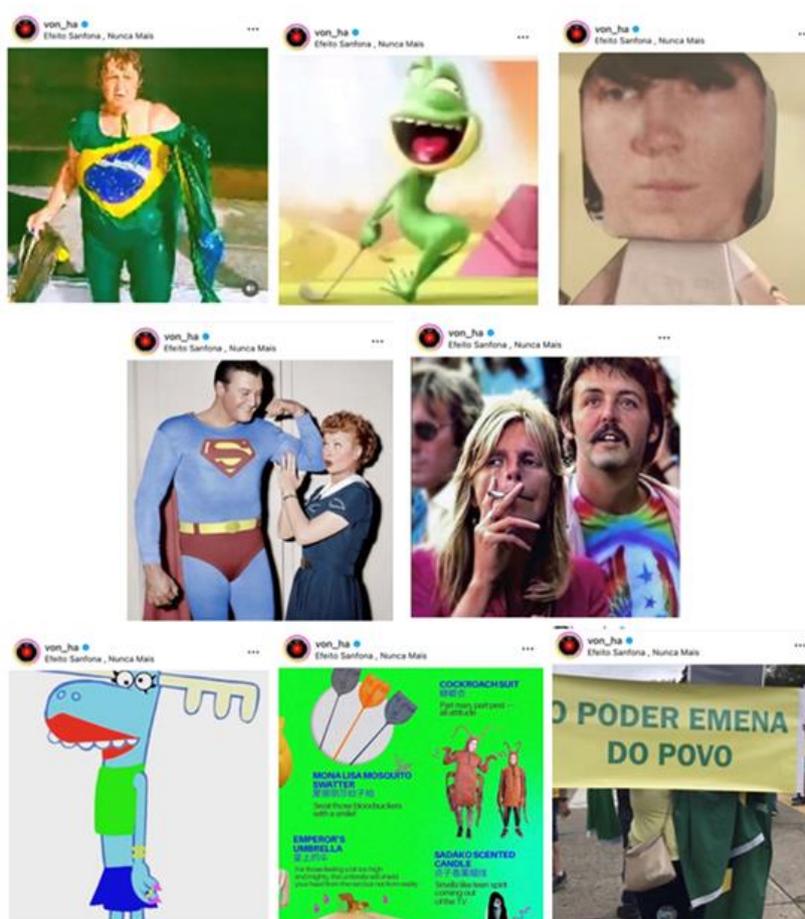


Figura 56. *Frames* da série compartilhada por Gustavo von Ha em seu perfil no Instagram @von_ha⁴⁸. Efeito Sanfona, Nunca Mais. 2024. Postado no dia 8 de janeiro, um ano após a tentativa de golpe de Estado no Brasil.

Fonte: https://www.instagram.com/p/C1297k7tRt5/?hl=pt&img_index=1

⁴⁸ Ver mais em: <https://select.art.br/video-de-artista-as-stories-do-brasil-por-gustavo-von-ha/>

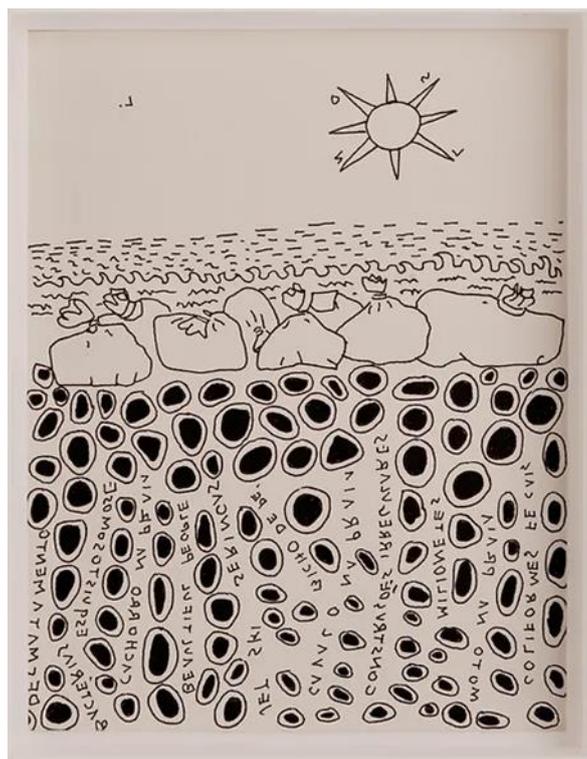


Figura 57. *Projeto T.L./ Leonilson*, 2011. Gustavo von Ha. Tinta sobre papel e caixa de acrílico. 22, 5 x 32,5 cm.
 Fonte: <https://www.von-ha.com/projeto-leonilson-port?lightbox=imagefx3>



Figura 58. *Projeto T.L. / Tarsila*, 2011. *Séria Ilustração para Pau Brasi T.L...* 2011. Gustavo von Ha. Tinta e grafite sobre papel antigo restaurado e moldura da época. 40 x 60 x 5cm.
 Fonte: <https://www.von-ha.com/tl-port?lightbox=imagey9y>



Figura 59. “Invasão” da conta do Instagram do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP (2021), Gustavo von Ha.
 Fonte: Instagram @mac_usp



Figura 60. *Von Britney* (2021), Gustavo von Ha. NTF. Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC-USP.
 Fonte: <https://www.von-ha.com/nfts>



Figura 61. VLNGO (2017), Gustavo von Ha. Vitrine 1: objetos variados, artefatos arqueológicos; fragmentos de sambaqui (4000 a.c.); arcadas dentárias de barro; resina; resina folheada a ouro; apitos indígenas de madeira e cerâmica; vaso de cerâmica zoomórfico restaurado, base de madeira com ídolo; sinos de metal; miniatura de animal (resina); objeto de gesso; vaso Maragogipe restaurado, fragmentos de azulejo português e vidro; tubo de lança perfume dos anos 20; fotos de época; fotografia Kirin de aur; réplicas de ossos em barro; pedra.

Fonte: <https://www.von-ha.com/copia-saracvra-eng?lightbox=datattem-jb5htomp2>



Figura 62. *Arqueologia Proibida*, 2019-2020. Instalação. Gustavo von Ha. Sesc – Thermas, Presidente Prudente – São Paulo.

Fonte: <https://www.von-ha.com/inventario-arte-outra?lightbox=datatem-k20xamni>



Figura 63. Detalhe da instalação *Arqueologia Proibida*, 2019-2020. Gustavo von Ha.

Fonte: <https://www.von-ha.com/inventario-arte-outra?lightbox=datatem-k20xamnk>

CAPÍTULO V – O DESAGUAR: DÉBA TACANA

Diba Tacana (Débora Caroline Viana Almeida), nascida em Rondônia, é artista visual, pesquisadora, educadora e ceramista. Tem raízes cigana e indígena, da etnia Tacana, e cresceu em território de dispersões e encontros nas fronteiras entre Brasil e Bolívia. Suas investigações se dão em contextos de violação de direitos humanos na Abya Yala – autodesignação comum aos povos originários do continente –, também território de distintas enunciações epistêmicas (informação verbal)⁴⁹. Por meio de considerações conjunturais e ficcionais acerca da relação corpo-cerâmico *versus* corpo-indígena *versus* corpo-território, Déba Tacana explora a *luz que anda*, encantaria que se manifesta em diversos lugares, e, ao recolher o barro como gesto de seus próprios deslocamentos, faz de seu percurso um mergulho em dimensões que abarcam questões de ancestralidade, território, narrativas, paisagem e ficção.

Nesse processo de deslocamentos, de reconhecimento de lugares, a artista traz formuladores que são suas referências ao olhar para as paisagens, ao pensar esses espaços e suas transformações. São eles, Milton Santos, Ailton Krenak e Moises Takana, seu pai (informação verbal)⁵⁰:

[...] e o meu pai [...] é importante porque a primeira vez, uma das poucas vezes, eu acho que eu tinha entre uns 6/7 anos, eu entrei com ele na mata, ele e meu irmão. [O pai dá uma orientação para cada um] E ele fala para mim o seguinte: você não pode responder a qualquer voz que você escutar. (informação verbal, XII CIEHA)

Por mais distante, temporal, espacial e epistemologicamente, curiosamente surgem menções similares ao início do percurso aqui proposto: à floresta – paisagem, ao deambular, à orientação, a esse aprendizado e à memória e à infância. Mais uma vez: “Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender” (Benjamin, 2017 p. 78).

Meu pai não disse que era para eu negar o que estava no espaço, meu pai disse para eu desconfiar de quem me acionasse nesse espaço. Então eu começo a olhar para a paisagem, para os espaços, né, e ver as suas transformações a partir de suas orientações. E uma coisa muito interessante que eu acessei: o meu processo de ensino e aprendizado é entrelugares,

⁴⁹ Fala de Déba Tacana na mesa “Emergências transversais: territórios e perspectivas para a arte. Fora dos muros: a busca por novos territórios”, com Profa. Dra. Inaicyrá Falcão, MSc Déba Tacana (Udesc) e mediação de Profa. Dra. Irene Machado. XII CIEHA – Congresso Internacional de Estética e História da Arte, outubro de 2022.

⁵⁰ Fala de Déba Tacana no ciclo de conversas “Outros paradigmas para o pensamento sobre arte – ficcionar junto”, ocorrido no Centro de Pesquisa e Formação – Sesc São Paulo em novembro de 2022.

entre mundos. Eu só poderia viver naquela paisagem, naquele espaço, a partir daquela referência. E isso fala muito sobre mundos que existem em mim. (informação verbal, XII CIEHA)

À lição dada por seu pai na infância, Déba se refere como *pedagogia da desconfiança*:

E isso se relaciona a toda uma forma de existência que existe nas florestas, nas matas, que é o universo das encantarias, dos encantados, que depois vai permear, de certo modo, as minhas pesquisas. Porque eu pesquiso uma encantaria, eu pesquiso *a luz que anda*. (informação verbal, CPF-Sesc)

Em seus deslocamentos, a artista está atenta às distintas paisagens e a tudo que compete a tais contextos: ao que essas paisagens dizem, a quem habita, a “quem produz e quem pode *ficcionar* essa paisagem” – ao “espaço que une e separa os homens” (Santos, 1997, p. 21). O referencial de Milton Santos agrega a essa *pedagogia da desconfiança*, refinando o exercício de leitura da paisagem: “O que nos interessa é a lei do movimento geral da sociedade, pois é pelo movimento geral da sociedade que apreendemos o movimento geral do espaço” (Santos, 1997, p. 25).

Nesse movimento, questão primordial para Déba é o *ficcionar junto*, propondo uma revisão, um recontar e um contar junto a história ou as histórias: “a aprender para entrar nesse espaço e nessas paisagens produzidas pela história da arte dessa ficção tão recente chamada Brasil” (informação verbal, CPF-Sesc).

Quando eu falo ficção – não como aquela ideia que é o contrário do real –, eu trago a ficção enquanto aquela narrativa que é contada, como o descobrimento do Brasil, que tem muita gente ainda acredita [...], como a cotação do dólar. Essa é a ficção que é contada e que vira realidade, e isso é ficção. E a arte tem muito a ver com isso, e é sobre isso que a gente está conversando quando a gente estimula o discurso, se coloca nesse *front* para pensar junto com artistas indígenas, pensadores indígenas. (Palestra [...], 2022)

Uma corredeira que se move por e entre esses mundos, um *entrelugares*, estas são imagens que designam e que pulsam na fala de Déba Tacana. Ao se referir a Ailton Krenak, a artista afirma que “o mundo não foi criado em sete dias e acabou, o mundo é criado todos os dias” (informação verbal, XII CIEHA)⁵¹, e prossegue:

Assim como o rio. O rio não foi criado e acabou. Assim como o rio Madeira, o Amazonas, o Alto Rio Negro. Ele está sendo criado todos os dias. É uma paisagem, é um espaço, ele é disputado e ele está se transformando e sendo

⁵¹ “Você toma, aprende como se estivesse dentro de um rio. Este rio, você fica olhando ele, depois você volta, aí você olha. Não é o mesmo rio que você está vendo, mas é o mesmo. Porque se você fica olhando o rio, a alma dele está correndo, passando, passando... mas o rio está ali. Então ele é sempre, ele não foi, é sempre. Não existiu uma criação do mundo e acabou! Todo instante, todo momento, o tempo todo é a criação do mundo.” (Krenak, 1992, p. 203)

criado todos os dias. O Rio Madeira, em especial, que é uma bacia [...] ele é um rio muito jovem. E como todo rio muito jovem, e como todos os jovens, ele está procurando seu lugar no mundo. [...] ele destrói e constrói paisagens constantemente. Nós temos o inverno e o verão amazônicos. Num verão, você pode viver muitas histórias numa praia, num terreno enorme, Passa o inverno e no outro verão não tem mais aquele espaço. O rio destruiu, e construiu outro. É um rio novo, impávido, mas que está nos ensinando sobre ficção a todo momento. (informação verbal, XII CIEHA)

De fato, o Madeira não tem seu curso assentado, ainda está em formação, por isso é tido como um rio jovem. Pelos nativos, o rio também é conhecido como *Cuyari*, amor, e *Iruri*, o rio que treme (Portal [...], 2021). No verão, período de chuvas, o nível do rio se eleva, inundando grandes extensões da planície florestal, daí seu nome, Madeira: a força da vazão arranca a vegetação carregando os troncos e restos de madeira ao longo do seu leito “ele traz cedros brancos, árvores enormes, ele destrói e constrói constantemente paisagens” (informação verbal, XII CIEHA).

[...] as primeiras expedições que foram realizadas nos séculos XVI e XVII, por espanhóis e portugueses que desbravaram a Amazônia, os desafios para subir o rio repleto de trechos encachoeirados e os 445 mil achados arqueológicos como, por exemplo, os fragmentos cerâmicos de vasos, pedras que eram usadas como machadinhas, entre outras amostras históricas de sete mil anos atrás. (Portal [...], 2021)

A bacia do Rio Madeira se estende por três países e corresponde a um quinto da Bacia Amazônica, a maior bacia hidrográfica do planeta, cuja formação, estima-se, data de 8 a 10 milhões de anos atrás (Damásio, 2022). Tal grandiosidade se reflete em sua biodiversidade, a maior da Amazônia, entretanto, significativamente ameaçada. Além do processo de urbanização, atividades como a sobrepesca e o garimpo ilegal, o desmatamento e a alteração de cursos d'água para a construção de barragens hidrelétricas também são responsáveis pela perda de biodiversidade na região (Damásio, 2022). Esses impactos afetam diretamente a oferta de peixes, assim como a produção nos roçados de várzea, fazendo com que as populações busquem formas alternativas de subsistência, muitas vezes o garimpo, expondo-se à contaminação por mercúrio, e a extração de madeira. O Madeira também é um importante canal de integração e comércio da região Norte, pois permite a movimentação de pessoas e cargas entre Rondônia, Mato Grosso e Amazonas, e, no interior desses Estados, entre localidades ainda não atendidas por rodovias.

O povo Takana, de raízes Incas (Silva; Costa, 2014, p. 129), de forte tradição oral, habita a bacia do Rio Madeira há mais de 8 mil anos. Isto posto, nota-se quão recente, pouco mais de quinhentos anos, é a história desta nação, Brasil, cujas origens

têm sido sistematicamente abafadas e apagadas. Nesse mesmo contexto, encontram-se todos os outros povos indígenas, bem como quilombolas. No caso dos povos originários, sobretudo, há uma questão central: o território. Ser indígena significa ter acesso à terra.

Aqui nesta região do mundo, que a memória mais recente instituiu que se chama América, aqui nesta parte mais restrita, que nós chamamos de Brasil, muito antes de ser “América” e muito antes de ter um carimbo de fronteiras que separa os países vizinhos e distantes, nossas famílias grandes já viviam aqui, são essa gente que hoje é reconhecida como tribos. (Krenak, 1992, p. 201)

Esse conflito é inerente à chegada dos europeus. Atualmente, os embates dizem respeito ao direito à terra – à vida, para esses povos –, que vai de encontro aos interesses do agronegócio. Daí a importância da demarcação para os povos originários. Há, sim, todo um projeto político de apagamento vinculado às oligarquias dominantes, pouco e enviesadamente noticiado, que, ao naturalizar diversas formas de abuso e violência visando a exploração territorial e de recursos, reatualiza a colonização na contemporaneidade. Os direitos dos indígenas – como indígenas – foram assegurados na Constituição Federal de 1988.

Trata-se de direitos marcados por pelo menos duas inovações conceituais importantes [...]. A primeira inovação é o abandono de uma perspectiva assimilacionista, que entendia os índios como categoria social transitória, fadada ao desaparecimento. A segunda é que os direitos dos índios sobre suas terras são definidos enquanto direitos originários, isto é, anterior à criação do próprio Estado. Isto decorre do reconhecimento do fato histórico de que os índios foram os primeiros ocupantes do Brasil. (Direitos [...], 2018)

Na prática, opera-se todo um sistema oficializado que, por si só, já conta com as não presenças, não existência, do que não se enquadra nos paradigmas vigentes. Nesse sentido, ao não surgirem reflexões e posicionamentos acerca dessa estrutura por parte da sociedade, conserva-se a manutenção de um racismo estrutural do qual camadas privilegiadas dessa sociedade se beneficia. “E é nesse sentido que as concepções de arte, as concepções de sociedade de um único povo, de uma única forma de entender o mundo se organiza”, lembrando ainda que, num brevíssimo exemplo, “cultura pro povo Truká não é a mesma coisa que cultura pro povo Takana”, cada povo tem sua própria (informação oral, CPF- Sesc).

Muito mais do que somos hoje, porque nós tínhamos muitas etnias, muitos grupos com culturas diversas, com territórios distintos. Esses territórios se confrontavam, ou às vezes tinham vastas extensões onde nenhuma tribo estava localizada, e aquilo se constituía em grandes áreas livres, sem domínio cultural ou político. (Krenak, 1992, p. 201)

Todo o sistema que vigora e que organiza a vida objetivamente, ou seja, os regimentos e burocracias estabelecidos pelas dinâmicas hegemônicas, não são o seu sistema oficial – seu sistema é a cultura de seu povo. Entretanto, circular entre esses mundos se faz necessário, inclusive como estratégia. O cenário, mundial, além de complexo, traz inúmeros desafios para se pensar a presença e a própria existência indígena. Ainda mais urgente é a garantia de reconhecimento étnico, de demarcação e defesa do território, de educação, de saúde. A clareza de Déba é evidente ao tentar estabelecer diálogo com uma forma de se estar no mundo toda não indígena: a ausência de outras epistemes requisita a afirmação, a visibilidade e o trânsito dessas existências, diante de paradigmas predominantes. Para ela, é preciso “pensar na estrutura, pensar em como essas coisas se atualizam, em como essas violências históricas se atualizam no campo objetivo da vida, subjetivo, psicológico, simbólico” (Palestra [...], 2022).

Nos lugares onde cada povo tinha sua marca cultural, seus domínios, nesses lugares, na tradição da maioria das nossas tribos, de cada um de nossos povos, é que está fundado um registro, uma memória da criação do mundo. Nessa antiguidade desses lugares a nossa narrativa brota, e recupera o feito dos nossos heróis fundadores. Ali onde estão os rios, as montanhas, está a formação das paisagens, com nomes, com humor, com significado direto, ligado com a nossa vida, e com todos os relatos da antiguidade que marcam a criação de cada um desses seres que suportam nossa passagem no mundo. Nesse lugar, que hoje o cientista, talvez o ecologista, chama de habitat, não está um sítio, não está uma cidade nem um país. É um lugar onde a alma de cada povo, o espírito de um povo, encontra a sua resposta, resposta verdadeira. De onde sai e volta, atualizando tudo, o sentido da tradição, o suporte da vida mesma. (Krenak, 1992, p. 201)

Esse entre mundos são espaços de disputa “fora ou dentro das instituições, fora ou dentro do mundo branco, são espaços em que habitamos tensões. Abrigando corredeiras, habitando tensões” (informação verbal, CPF-Sesc). “O meu, os meus mundos e outros mundos, ou os mundos de vocês [...] estão em guerra neste exato momento. Uma guerra que é objetiva, ela é física, ela é epistemológica, ela é espiritual” (informação verbal, CPF-Sesc). O sentido dessa disputa é a fricção que a presença indígena, assim como outras, vai causar – para a artista, condição indispensável são os encontros, “ao contrário disso nós não estamos construindo nenhuma aliança antirracista” (informação verbal, XII CIEHA). Dessa perspectiva, essa presença nos espaços institucionais e de tomada de decisão é tática, é uma “presença para manutenção da vida”: “Nossa estratégia não é operar o Estado. Nossa tática é ocupar esses lugares para dar outros passos. Porque a nossa língua oficial, a

nossa organização social, a nossa arte oficial não são essas” (Palestra [...], 2022). Eis a importância do estabelecimento desse contato. Ainda que as condições básicas colocadas em prática sejam uma realidade distante, “[.] a gente sabe que esse é um momento que vai passar, por isso que ficcionar junto é tão importante” (informação verbal, CPF-Sesc). Há uma noção de tempo e de temporalidades que escapa absolutamente à compreensão do dito mundo branco ocidental.

Quando eu vejo as narrativas, mesmo as narrativas chamadas antigas, do Ocidente, as mais antigas, elas sempre são datadas. Nas narrativas tradicionais do nosso povo, das nossas tribos, não tem data, é quando foi criado o fogo, é quando foi criada a lua, quando nasceram as estrelas, quando nasceram as montanhas, quando nasceram os rios. Antes, antes, já existe uma memória puxando o sentido das coisas, relacionando o sentido dessa fundação do mundo com a vida, com o comportamento nosso, como aquilo que pode ser entendido como o jeito de viver. (Krenak, 1992, p. 202)

A complexidade do contexto brasileiro se dá para além das desigualdades, das diferenças de acesso, produção e circulação de ensino e pesquisa, produção e circulação de arte, sobretudo nas que estão inseridos os povos indígenas: “em pleno século XXI, as pessoas desconhecem a presença indígena, e não é à toa. Existe um projeto de apagamento, de invisibilização, de morte, que constrói, inclusive dentro das instituições de ensino, esse caminho” (Palestra [...], 2022). Exemplos dessa exclusão não faltam no decorrer da “História da Arte” oficial, a “horrorosa da arte”, segundo Déba, e no que implicam seus movimentos, seus representantes e suas representações.

Missão Francesa no Brasil é um caso a ser destacado nesse sentido. A intenção era retomar os laços culturais entre Portugal e França após a queda de Napoleão. Para isso, a corte portuguesa convidou um grupo de artistas plásticos encabeçado por Joachim Lebreton e composto pelos pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, pelos escultores Auguste-Marie Taunay, Marc e Zéphryn Ferrez e pelo arquiteto Grandjean de Montigny. O grupo chegou ao Rio de Janeiro e “organizou, a partir de agosto de 1816, a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, transformada, em 1826, na Imperial Academia e Escola de Belas-Artes” (Altoé, 2014).

A presença do indígena mediada por artistas não indígenas. A gente vê isso no século XVI, Iluminismo até há pouco tempo, as principais pinturas elaborações das pinturas históricas[...]. Esses artistas que retrataram os corpos e as presenças indígenas retrataram a partir das suas epistemologias e também dentro da sua estratégia de sociedade. (Palestra [...], 2022).

As ideias científicas que miravam as sociedades e os diferentes tipos humanos impregnaram o imaginário do colonizador. A plena difusão de um sistema classificatório racial e hierarquizado, que visava compreender a diversidade dessas sociedades a partir de critérios pautados em aspectos biológicos e culturais, contribuía com a descrição que pressupunha a superioridade do caucasiano, branco europeu, e que deixou rastros profundos até os dias atuais.

A gente foi, primeiramente, retratado na história, isso está muito presente nas primeiras produções, tanto na história quanto na história da arte, como selvagens, ou como pouco selvagens [...]. Vencidos, ou mortos, sempre uma ideia de extermínio. Se você for colocar dentro das produções históricas da arte, da horrorosa da arte, e que aparece o corpo indígena, nós estaremos mortos ou subjugados, aí, você vê Primeira Missa, aí, você vê Moema, aí você vê O Último Tamoio⁵². (Palestra [...], 2022)

Também por meio das visualidades foi sendo construída toda uma narrativa de extermínio e de inferiorização, assimilada pela sociedade. Assim se naturaliza e neutraliza o genocídio contra o povo indígena e afrodescendente – genocídio que, lugar-comum, não ocupa pauta de noticiários na mesma proporção em que ocorre. Em sendo dois mundos (ou pelo menos dois) por entre os quais há de se transitar, para Déba, que também é educadora, tensionar os conflitos é também criar outras possibilidades. De narrativas, de produção, de ocupação.

Nesse cenário, pensar sobre o ensino das artes ou mediar a presença, o que se pensa como arte [...], o que é e o que não é arte, para além do que está estabelecido dentro de uma construção europeia, colonizadora, que destrói o meio ambiente e mata os corpos, as diferenças, os corpos dissidentes e as diversidades. (Palestra [...], 2022)

A artista relata que seu incômodo se inicia com sua própria existência, e se estende à quase inexistência de conteúdos relacionados aos povos originários na graduação. A Lei n. 11.645 – que instaura inclusão da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena" no currículo oficial da rede de ensino – é tema de suas pesquisas.

Eu sou a primeira geração que nasce na cidade, somos muitos contextos de povos indígenas, a família do meu pai é uma família que vem do Piemonte da Bolívia, em processo de violação dos direitos humanos, assassinatos de familiares, ele vem pro Brasil; a minha mãe também, dentro do processo de deslocamento compulsório; e eu nasci na periferia, assim como outros parentes, nas periferias amazônicas [...] E eu estudei em escola não indígena. Então era muito comum eu voltar para casa, 19 de abril [Dia do Índio], ou pintada ou usando um cocar de cartolina. Eu tenho um pouco de trauma disso. Até porque meu povo nem usa cocar. Mas eu sou de uma geração que

⁵² *Primeira Missa no Brasil*, óleo sobre tela, 1861, e *Moema*, óleo sobre tela, 1866, de Victor Meirelles; *O Último Tamoio*, óleo sobre tela, 1883, Rodolfo Amoedo.

não existia essa lei, não existia essa formação ainda, acho que não existia nem a própria presença das artes enquanto direito no ensino público, era ainda um processo muito de disputa e de luta, então, era muito estranho eu ir para casa, eu perceber a presença indígena dentro desse contexto. (Palestra [...], 2022)

Déba conjectura o que seria o cenário ideal, “um país pluriétnico, onde todas as epistemologias fossem contempladas – isso inclui a branca também, ou a que acha que é branca [...]. E esses mundos se construíssem juntos” (informação verbal, XII CIEHA), e a partir desse panorama, se construir, produzir e pensar outro mundo possível, abarcando também as ficções, “nosso campo de atuação, dos artistas, indígenas e não indígenas” (Palestra [...], 2022). Esse ideal também requer o entendimento do que é esse *outro mundo possível* e de “quem pode construir esse outro mundo possível? Em que contexto está para construir outro mundo possível?” (informação verbal, CPF-Sesc).

Ainda, e não sem tempo, a artista situa o que/como se ensina de acordo com os padrões vigentes: “É como se formula, como a gente é roubado, inclusive de conhecer nosso próprio inimigo” (informação verbal, CPF-Sesc). Parte-se de um de um paradigma (hegemônico, eurocentrado), como se aquela perspectiva fundamentada por parâmetros restritos e muito específicos, de historicidade e epistemologia própria, fosse capaz de abranger tantos outros tempos e formas de existência.

Os intelectuais da cultura ocidental escrevem livros, fazem filmes, dão conferências, dão aulas nas universidades. Um intelectual, na tradição indígena, não tem tantas responsabilidades institucionais, assim tão diversas, mas ele tem uma responsabilidade permanente que é estar no meio do seu povo, narrando a sua história, com seu grupo, suas famílias, os clãs, o sentido permanente dessa herança cultural. (Krenak, 1992, p. 201)

Reunindo tais considerações, e como constatação dessa necessidade de validação pelo sistema, temos como exemplo a própria Amazônia: pesquisas recentes têm comprovado, diferentemente do que se pensava, que a floresta foi cultivada. Esse manejo teve início “8 mil anos antes do que se pensava. A pesquisa também revela que essa parte da floresta é um dos primeiros centros de domesticação de plantas do mundo” (Plantações [...], 2020). Não só: há também evidências de que, na era pré-colombiana, diversas partes da floresta foram locais de obras de engenharia, segundo o Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia – Inpa (Estudo [...], 2023). Sobre esse estudo, Déba pondera: “Eu descendo de grandes intelectuais, pesquisadores e pensadores das matas, a floresta amazônica, onde eu nasci [...] para nós é uma coisa

óbvia, a gente sabe disso. Mas ela precisou passar por uma pesquisa” (Palestra [...], 2022).

Outro dado importante é a constatação de uma prática sustentável que melhorava a qualidade do solo conhecida como “terra-preta-de-índio” – uma mistura de “matéria orgânica vegetal e animal, vegetais carbonizados e resquícios de cerâmica”, bastante fértil, tornando desnecessário o desmatamento para o aumento da produção (Veiga, 2018). Isso significa que ali viveram “grandes pensadores, formuladores, elaboradores, estudiosos das matas, estudiosos dos céus, dos rios que sempre souberam conviver com o planeta” (Palestra [...], 2022).

A esses vácuos e lacunas, a artista se refere como *rachaduras institucionais*, não só físicas, mas que se encontram também em outros lugares (informação verbal, XII CIEHA, 2022). A questão se relaciona diretamente com outro ponto fundamental: quem está nos lugares de tomada de decisão? Há políticas afirmativas, pluriétnicas, participação crescente da população indígena e quilombola, entretanto, nas instituições artísticas, culturais, políticas, financeiras, quem está nas posições de condução e decisão são aqueles que sempre estiveram.

Como construir outras narrativas, abranger outras epistemologias, o que se pensar enquanto *ficcionar na arte*? Tal incômodo levou Déba ao início de uma prática: “eu levo comigo cerâmica ou barbotina e enfio nessas rachaduras” (informação verbal, CPF-Sesc). Esse simples gesto, intuitivo ou não, performático ou não, traz consigo questões cruciais que, de certa forma, sintetizam seu trabalho. *Entrar pelas frestas*: ao deambular, traz o *gesto* como ação estética. Literal e simbolicamente, a artista entra por essas frestas e as preenche. Preenche vazios, demarca (seu) espaço, induz a estratégias que se revelam em seu processo artístico.

Por meio da técnica cerâmica estabelecemos relações com a ideia de território, sendo que para cada um a urgência territorial é uma e outra, ou muitas. Para Milton Santos, o “espaço é uma acumulação desigual dos tempos” (Santos, 2012). Na perspectiva de que esses territórios são múltiplos e subjetivos, que ocupam além do espaço geográfico o lugar da imanência, o entendemos coletivamente em formação e constante transformação. (Almeida *et al.*, 2018, p. 2)

O campo de ação de Déba se dá onde há violação dos direitos humanos, e sua produção se relaciona a condições majoritariamente agrárias. A coleta do barro acontece nesses lugares, onde parentes são assassinados: “Estou falando de uma guerra, compreendendo que sob nossos pés não há um metro quadrado que não seja território indígena. E se eu piso nesse solo, o meu corpo, o meu corpo também é

território e esse corpo está em guerra” (Palestra [...], 2022). Articulando dimensões temporais-espaciais-materiais, seu trabalho se revela ao investigar dimensões possíveis entre *corpo-indígena*, *corpo-cerâmico* e *corpo-território*. Em seus deslocamentos, vai recolhendo o barro desses lugares e *levanta corpos cerâmicos, onde a luz atravessa*.

Eu quero dizer para vocês o que é a luz. A luz que anda, ela [é] uma encantaria. Para quem não sabe o que é encantaria para nós povos indígenas – tem muita configuração de encantaria, mas, no sertão, o encantado é aquela pessoa que não necessariamente passou pela experiência da morte, ela passa a fazer parte de algo da natureza, uma árvore, um rio, uma pedra, ou o próprio rio. Portanto, nossos territórios, eles estão permeados por encantados. Quando vocês vêm a Amazônia pegando fogo, o pantanal pegando fogo, não é só uma floresta para nós. É também os espíritos dos encantados. E, dependendo das várias culturas, ele vai ter vários nomes. Então, eu levanto esses corpos, levanto essa quantificação sobre assassinatos, sobre esse momento. (informação verbal, XII CIEHA)

5.1 Trânsitos

A coletiva *Lugar de Terra*⁵³, itinerante, foi fruto de uma residência artística no sertão de Juazeiro-Petrolina (entre Bahia e Pernambuco). Lá, Déba desenvolveu *Levantar Truká* (2018), instalação em cerâmica.

Truká é o povo que ensina sobre a *luz que anda*. Há séculos estão estabelecidos na Ilha da Assunção, bem no meio do Rio São Francisco, entre Bahia e Pernambuco (região dos municípios de Rodelas e Cabrobó, respectivamente). A Terra Indígena Truká vem sendo apropriada desde antes do século XVIII “por poderes municipais, eclesiásticos e posteriormente estaduais”. Além do processo de reconhecimento do território, a comunidade luta pela “expulsão de posseiros não-indígenas e de narcotraficantes, uma vez que está localizada no chamado ‘Polígono da Maconha’ no sertão pernambucano” (Truká, 2021).

A instalação conta com peças cerâmicas de mesmo formato, sobrepostas no sentido vertical. A forma de cada uma delas (90 X 40 cm) reproduz o contorno da autodemarcação do território Truká, a Ilha da Assunção. Desde o alto até antes de chegarem ao chão, como se dimensões da ilha pairassem em suspensão, *Levantar Truká* está para levantar a presença de “Mozeni, Jorge e Dena Truká, meus parentes

⁵³ Os trabalhos de *Lugar de Terra* foram expostos na Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA-UFBa), Salvador, Bahia, e na Galeria Mestre Galdino, do Sesc-Caruaru, em Pernambuco.

assassinados em 2005 e 2008 na defesa do território indígena do sertão de Pernambuco” (Debá Tacana, 2019). A obra propõe uma reflexão acerca das constantes violações de Direitos Humanos em territórios indígenas, para tanto,

[...] tem como objetivo produzir um levantamento da vista sobre territórios ditos invisíveis. O movimento de deslocar o olhar para fronteiras auto demarcadas e suspensas é um esforço vertebral e sugere outras interpretações e relações espaciais, provoca-nos compreensões de que lugares não ocupam apenas as extensões da superfície terrestre e que categorias como luz, memória e encantaria, são relevantes para compreendê-los. As fronteiras bem demarcadas nas peças vazadas sugerem as fragilidades das ocupações históricas e dos conflitos sociais ainda presentes na contemporaneidade. Levantar Lugares de Terra é como um engatinhar sobre terrenos pouco óbvios e fragmentados. Um caminho de estilhaços, poeiras e de cosmovisões urgentes, para muitos desconhecidas. (Almeida *et al.*, 2018, p. 3)

Também em referência ao território Truká, *Mirar Truká* (2018) é criada para a exposição coletiva *Ficções Cerâmicas e Políticas do Barro – Mostra Flutuante* do Sesc Petrolina, em Pernambuco, em 2018. A instalação em cerâmica foi pensada para ser exposta em uma das barcas que cruzam o Rio São Francisco, fazendo a travessia entre as cidades de Petrolina-PE e Juazeiro-BA. Ocupando a frente da barca, 338 azulejos em terracota foram dispostos como que numa trama ortogonal, compondo uma grande tela. Esses azulejos (15X15cm) são vazados e, neles, vemos um recorte que corresponde ao perímetro do Território Indígena Truká. A obra, essa rede de cerâmica, traz “o atravessamento da luz como eco da terra encantada indígena Truká, sua presentificação no espaço” (Nuala *in* Almeida, 2020).

Sendo Truká lugar onde se vê o movimento da luz que anda, que atravessa as pessoas, o tempo e o espaço, demarcando os espaços de práticas e de memórias, ao perseguir a luz e nunca ver, Déba, então, se propõe a *forjá-la*: estudou o movimento da luz do sol em relação à movimentação da barca. Com a instalação, a luz, então, incidia sobre o vazado, num jogo de luz e sombra, e andava pelo espaço e pelo público. “A luz aparecia sobre as pessoas e passava pelo rio e pela barca, também demarcando território” (informação verbal, XII CIEHA). A esta última ação, Déba traz como hipótese que a própria luz faça a autodemarcação do território sagrado, “para além do Estado, para além do lado antropológico, essa encantaria que vai dizer o que que é o território indígena” (informação verbal, XII CIEHA).

Mirar Truká propõe enfrontear olhar sobre o rio que é território dos povos originários da região, ocupar toda parte privilegiada da barca, impelido olhar a partir das fronteiras do território.
Miro para os territórios indígenas estando longe, bem longe do meu. (portfólio da artista)

Retornemos às proximidades de seu lugar. O Território Uru-eu-wau-wau está localizado bem no centro do estado de Rondônia. Integrando a bacia hidrográfica do Rio Madeira, lá nascem mais de uma dezena de outras bacias hidrográficas, tornando o território o maior dispersor de águas superficiais do Estado (Lima, 2020, p. 11). Seus habitantes “guardam em seu solo sagrado as nascentes de doze bacias hidrográficas que evapotransportam rios aéreos e fazem chover no resto do Brasil. O mesmo território é ameaçado por posseiros, madeireiros, grileiros” (Déba Tacana, 2021a). A região abriga povos distintos, além de três grupos em isolamento. Os Uru-eu-wau-wau se autodenominam *Jupaú*, “os que usam jenipapo” (Uru-Eu-Wau-Wau, 2018). Quando estão em guerra, um “X”, que se assemelha a um pássaro com asas abertas, é marcado no peito dos homens com a tinta escura extraída do jenipapo. Em luto, essa mesma pintura adorna os corpos dos Uru-Eu-Wau-Wau – e “meu amigo-parente-irmão havia sido assassinado um ano antes” (informação verbal, CPF-Sesc).

Uru eu wau wau (2021), instalação em terracota, foi concebida para e exposta no Museu da Memória Rondoniense, na capital, Porto Velho, que já foi o Palácio do Governo.

[...] é corpo-cerâmico em movimento. É corpo-indígena em elevação. E o cenário são os céus de Rondônia, onde arrebatamentos de corpos indígenas, quilombolas, camponeses e militantes das causas sociais são números de assassinatos nos relatórios anuais de violência no campo. (Déba Tacana, 2021b)

As peças cerâmicas, em formato de um pássaro, forma dispostas em fios, formando um grande X no vão da janela da sala destinada ao governador. A luz andava e os pássaros voavam, “de dia a luz incidia, luz e sombra, e caminhavam e andavam pelas pessoas que estavam lá embaixo” (informação verbal, CPF-Sesc). O museu onde a obra foi instalada é um lugar de disputa para os povos originários: na sala onde se localizava a instalação, os governadores assinavam as ordens de extermínio de indígenas, quilombolas e camponeses (Palestra [...], 2022). Questão primordial para Déba não é negar aquele lugar, mas, sim, pensá-lo: “E pensar a partir da narrativa deles também, ficcional, não é o contrário do real” (Palestra [...], 2022). Rondônia tornou-se unidade federativa em 1982, o que “significa dizer que as pessoas que cometeram esse massacre são as mesmas pessoas que ainda estão nas tomadas de decisão e poder” (informação verbal, CPF-Sesc).

Sobretudo a paisagem da bacia do Rio Madeira e a dinâmica de suas corredeiras são diretamente conectadas às origens da artista: “o Rio Madeira, ele

ensina, ele encanta, ele levanta corpos” (informação verbal, XII CIEHA). É um local de *pensamento*, além de ser importante espaço de encantaria, o que torna aquela bacia “um lugar importante de formular o lugar do *entre* – aquele conhecimento que a gente precisa operar para viver no mundo” (informação verbal, XII CIEHA). Esse conteúdo, a artista encontra onde se abriga, “onde essas corredeiras da gente se abrigam, onde construo conhecimento para além dos espaços acadêmicos, para fora do muro. Com a universidade e para além dela” – distintos territórios indígenas, junto ao Movimento Sem Terra (MST), no sertão, na Amazônia (informação verbal, XII CIEHA).

Fato recente e extremamente relevante foi a construção das usinas hidrelétricas Jirau e Santo Antônio, em Rondônia, impactando diretamente toda a vida da comunidade, ambiental, social e economicamente. Esse processo de disputa se refletiu (e se reflete) em diversas situações de violência, entre elas, ameaças e morte. Caso emblemático é o de Nicinha, Nilce de Souza Magalhães, militante do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), assassinada em 2016 e cujo corpo apareceu somente meses depois na barragem de Jirau, em Porto Velho (Histórico [...], 2016). O fatalismo reflete o histórico recente do país, que, em 2017, assassinou 71 pessoas em conflitos no campo ou em defesa do meio ambiente, de acordo com dados da Comissão Pastoral da Terra (Carvalho, 2019).

O crime reverberou em Déba, resultando na produção de mais um trabalho, *Nicinha Presente* (2021), que foi apresentada no espaço Aity na SP-Arte de 2022, em São Paulo, uma das mais relevantes feiras de arte da América Latina. *Aity* quer dizer “ninho” em nheengatu, língua derivada do antigo tupinambá. Sob a curadoria do também artista Denilson Baniwa e da pesquisadora Mirtes Marins de Oliveira, designando a proposta, foram reunidas produções contemporâneas da diversidade indígena que abarcavam o pensar acerca de temáticas urgentes, como “preconceitos, territórios, apagamentos culturais, violências simbólicas e físicas por uma perspectiva atual” (Vivo [...], 2022). Nas palavras da artista, a obra, também instalação, é sobre uma “narrativa de encantamento”, “é um corpo cerâmico, um corpo barbotinado, um corpo de luz” (Olinda [...], 2022). Nicinha, portanto, é rio também, a sagração do Madeira é tida como continuidade dos seus, das águas e das florestas. Essa corporificação é revelada pelo uso da barbotina coletada no Madeira sobre uma camiseta do Movimento dos Atingidos por Barragens.

Eu trago um pouco dessa memória de ocupação, de lutas e guerra em defesa de um parente nosso que, nesse momento, tem sido atacado muito fortemente, que é o Rio Madeira. E que também tem encantado esses corpos, corpos de mulheres, corpos de indígenas, corpos de quilombolas e de defensores do rio, que é um território. (Olinda [...], 2022)

Déba é educadora, em seus deslocamentos pela região, ao participar de formações e imersões, faz a coleta do barro, “eu espero o rio decantar e *conversar* comigo, eu me relaciono muito com o Rio Madeira” (informação verbal, XII CIEHA, grifo nosso). Conversando sobre essa memória do e com o Rio Madeira, Déba apresenta “os corpos visíveis e invisíveis que nele se movem e habitam” (Duan, 2021)”. Na mostra individual *Mover Dilúvios/Kayary em decanto*, realizada em 2021 na Casa de Cultura Ivan Marrocos e promovida pelo Sesc-Rondônia, foi apresentada *Kayary em decanto* (2021, barbotina coletada no Rio Madeira sobre vidro, 5 m X 10 m), obra que traz o movimento das corredeiras, do *rio que treme*⁵⁴, destruindo e construindo as paisagens, transformando-as interna e externamente – “eu acho que o rio é um grande artista” (informação verbal, XII CIEHA). O fluxo dessas águas se reflete no próprio processo de feitura, “eu começo a aprender com o rio a criar novas paisagens, porque ele muda de percurso constantemente [...]. Nós temos que aprender com ele e a universidade também, a construir novas paisagens” (informação verbal, XII CIEHA).

Esse aprendizado, ao mover-se entre corredeiras, também se revela como gesto de seu diálogo com o Madeira em *Estudo do desenho de uma corredeira* (2022), quando, com um facão, a artista vai lançando golpes sobre a superfície de uma parede. A força do gesto, o tempo, o movimento e a repetição do trabalho manual marcando dureza de uma parede reproduzem o tempo, das coisas do mundo e de sua ancestralidade - o facão, suas lâminas robustas servindo ao labor, ao sustento, ao ataque, à defesa, abre caminhos.

O estudo do desenho de uma corredeira guarda o desafio do entre: sulcos, goivas e facãozada! é pacientemente impaciente, é mais forte que a correnteza e mais fraca que a cachoeira, guarda a preponderância do grande e do pequeno! Esse é o meu tempo: ABRIGAR AS CORREDEIRAS, HABITAR TENSÕES, LEVANTAR O CHÃO no gesto, no espírito e no

⁵⁴ Grifo nosso. “Pelos nativos o rio também é conhecido como Cuyari (amor) e Iruri (o rio que treme)” (Portal [...], 2021). Ver p. 158 desta dissertação.



Figura 64. Coleta do barro feita pela artista.
Fonte: portfólio da artista



Figuras 65 e 66. *Levantar Truká* (2018), Déba Tacana. Instalação em cerâmica. Exposição coletiva *Lugar de Terra*.
Fonte: portfólio da artista



Figuras 67 e 68. *Mirar Truká* (2018), Déba Tacana. Instalação em cerâmica. Exposição coletiva *Ficções cerâmicas e políticas do barro* – Mostra Flutuante, Sesc Petrolina, Pernambuco.
Fonte: portfólio da artista

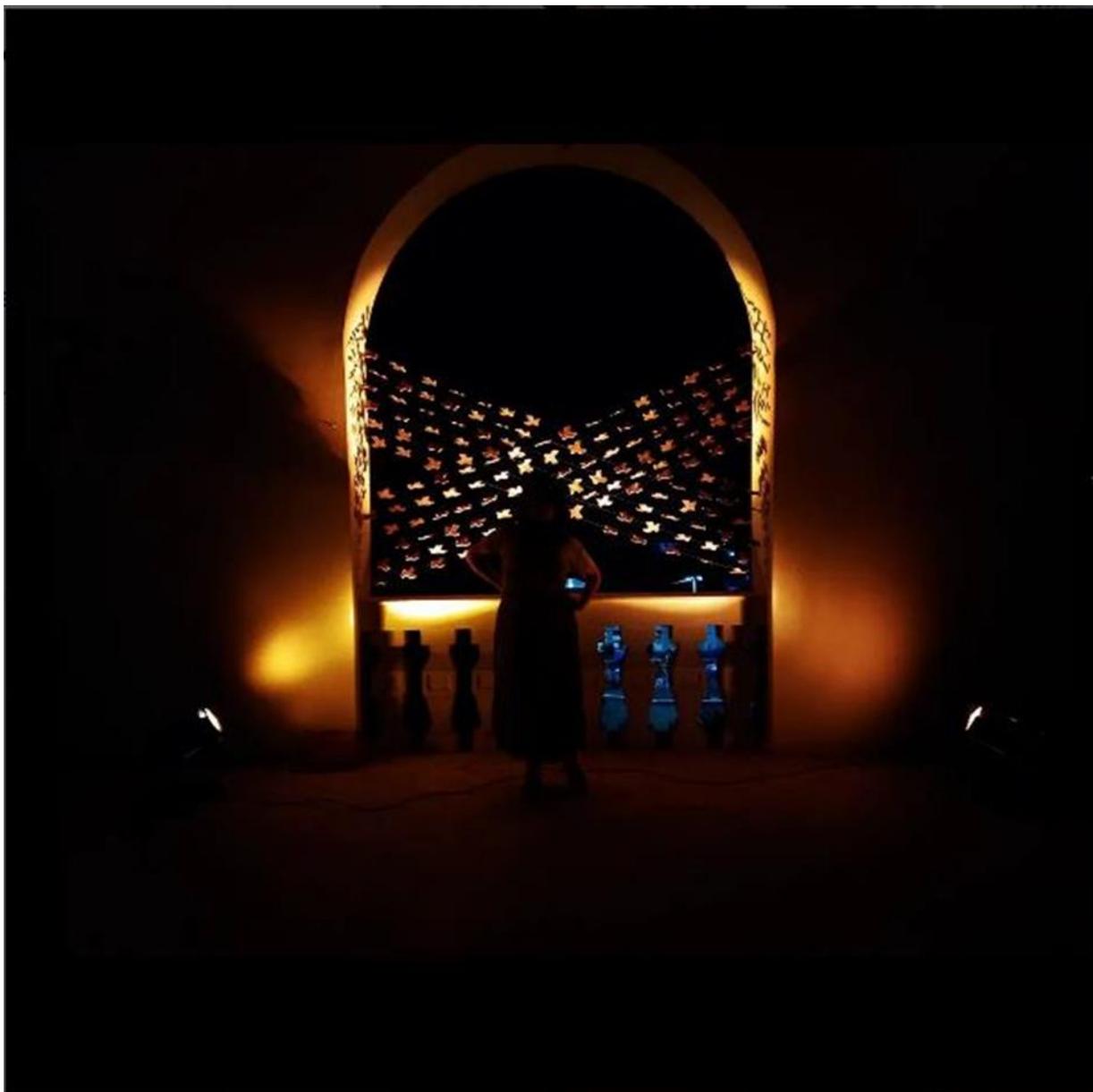


Figura 69. *Uru eu wau wau* (2021), Déba Tacana. Instalação, terracota 760°.
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CUtJmIVMHJs/>



Figura 70. *Kayary em decanto* (2021), Déba Tacana. Barbotina coletada no Rio Madeira sobre vidro. Dimensões 5mx 20m.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/Cf94GzaJiCt/>



Figura 71. *O estudo do desenho de uma corredeira* (2022), Déba Tacana

Fonte: <https://www.instagram.com/reel/CkH5kyVg9VC/?igsh=MTc4MmM1Yml2Ng%3D%3D>



Figura 72. *O estudo do desenho de uma corredeira* (2022), Déba Tacana.
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CkH69NZgPo7/>

5.2 Encontros

A vida não faz a obra, mas há obras que não se fazem sem aquelas vidas. Assim são Déba Tacana e Walter Benjamin.

Ao contextualizarmos brevemente o fragmento “Tiergarten”, fica explícito o momento dramático daquela Alemanha no auge do nazismo. Encalço político, eugenia, perseguição cruel e sistemática e extermínio em massa de judeus europeus pelo regime nazista alemão. Tendo sido o Holocausto “um processo contínuo que ocorreu por toda a Europa entre os anos de 1933 e 1945” (Introdução [...], 2022), lembramos que o próprio Benjamin esteve detido por alguns meses, internado no campo de trabalhadores voluntários na França em 1939 (Gagnebin, 2018, p. 21).

Antes do dito *descobrimento* do Brasil, o extermínio dos povos originários da América já tivera início com a chegada dos espanhóis, no final do século XV. Posteriormente, com o estabelecimento de colônias portuguesas, francesas, holandesas e inglesas, as atrocidades continuaram levando, como é sabido, a um dos piores genocídios da humanidade, juntamente com a escravidão e o genocídio dos africanos (Baduel, 2022).

Benjamin é fruto de um contexto paradoxal, do opressor e do oprimido – sendo que está inserido no paradigma eurocêntrico de mundo. Entretanto, ponderemos, ele é veementemente crítico à inúmeras facetas desse mesmo sistema. Críticas e diagnósticos que ainda se fazem presentes e que, de uma perspectiva implicada e com as devidas considerações, tratam de uma crise transbordante e comum a este tempo. Uma “crise” sendo continuamente vivida, há séculos, pelos povos originários e por povos que foram arrancados de seus lugares e trazidos para este continente.

Considerando o caráter que Benjamin nos oferece em sua obra e em se tratando da contemporaneidade, Bolle (2000, p. 399) coloca que “a apresentação benjaminiana da Metrópole configura-se como uma obra aberta para um diálogo com as culturas na periferia do capitalismo”.

Visionariamente, o autor mostra algo que a história da segunda metade do século XX iria confirmar: uma procissão de depauperados e miseráveis saindo de um sertão do tamanho do mundo a caminho das grandes cidades, que simbolizam riqueza e progresso, ao mesmo tempo que transformam em imensos formigueiros humanos, superpovoados, cada vez mais inchados: megalópoles onde se acumulam o ouro e a sucata da humanidade. (Bolle, 2000, p. 400)

O enriquecimento das metrópoles – Espanha e Portugal – se deu à custa da extração de bens e de recursos naturais, exploração que começou logo nos primeiros momentos do processo de colonização, no século XVI, em toda a América do Sul. A chegada dos colonizadores e usurpação de riquezas que dela decorreu destroem, produzem escassez local, desestruturam comunidades, além de naturalizarem práticas opressivas.

Quanto à escravidão, tenhamos em mente que foi esta a base da economia brasileira durante quase quatro séculos (Ribeiro, 2020); aquelas pessoas negras valiam como mão de obra não remunerada e como mercadoria. Passada a abolição, não houve qualquer política de reparação, sedimentando “a escravidão como uma estrutura” arraigada que afeta fortemente a população negra há gerações, “desde a desigualdade material, a falta de acessos a direitos básicos, a falta à cidadania. Também falando ainda dos povos indígenas, com certeza, povos afetados por esse processo de colonização” (Ribeiro, 2020).

A colonialidade, portanto, deu-se como poder estrutural operante, forjando ontologicamente o eurocentrismo como “novo padrão de racionalidade” na América Latina. O fruto desse processo resultou no estabelecimento de uma relação social desigual, que, “associada aos espaços na divisão do trabalho”, possibilita “a intensificação das formas de exploração”; tais formas de exploração, “aliadas à acumulação primitiva de riqueza (possibilitada pelas colônias)”, deram sustentação à consolidação do capitalismo como sistema mundial (Maia; Farias, 2020, p. 578). “Tudo se transformou em capital europeu” (Galeano, 1985, p. 1), um movimento que consolidou a retroalimentação da escassez graças a mecanismos que impossibilitaram o desenvolvimento dos territórios das Américas Latina, tornando-os nações economicamente dependentes, que se tornaram lugares subdesenvolvidos, num sistema calcado na mais valia e na lei do mais forte.

No Brasil, replicou-se o mesmo tipo de configuração em relação aos centros econômicos (no Sudeste): as precárias condições de vida para a maioria, precaríssimas em algumas localidades, levam ao êxodo da população. Cidades incham, barateando a mão de obra e proporcionando condições, muitas vezes, insalubres para os migrantes. Seguem-se contínuos projetos de apagamento, visando interesses para a manutenção desse modelo hegemônico. Em algumas regiões, ainda há os que conseguem resistir, quilombolas e povos indígenas, sobretudo nas áreas mais afastadas dos centros detentores de poder econômico e político – as grandes

metrópoles e suas adjacências. Essa resistência, porém, é à duras penas, já que, justamente por não estarem sob holofotes, esse sistema dominante as transforma em terra sem lei – por exemplo, Rondônia (Déba Tacana, informação verbal, CPF-Sesc).

Déba é a resistência na periferia da periferia do capitalismo. Deslocando-se por essas paisagens, seu olhar não tem a intenção de retratar a contemporaneidade seja numa metrópole seja nas regiões por onde transita. Mesmo porque a relação de tempo – passado, futuro, presente – não se dá dessa maneira linear que temos, a dimensão é outra, de coexistência. Uma compreensão que não se dá por um entendimento racional, uma experiência, cremos, quase impossível para o mundo branco. Se nasce, se vive, se respira outras percepções e outros conhecimentos de mundo, noutros parâmetros. Outras epistemologias que nos escapam, porém são passíveis de interconexões. Sua proximidade está em oferecer, de seu mundo, vistas acerca de questões atuais e ancestrais, embrenhadas a seus processos, sejam de pensamento, de trabalho e do próprio gesto.

A produção da artista perpassa as questões benjaminianas aqui colocadas. É como uma constatação poética de diagnósticos de uma crise estética, ética, política que Benjamin já apontava – e que noutros parâmetros já era vivida por esses povos. Movências que se encontram no tempo-espaço de percepções, desconforto, resiliência, resistência, mas também na esfera espiritual, que se expressam, em Benjamin, na escrita, em Déba, nas visualidades. Poderíamos cogitar, por parte de Benjamin, uma proposta que tenha suas proximidades com o *ficcionar junto*, de Déba? Em seu último trabalho, *Sobre o conceito de história* (1940), na oitava tese, ele afirma que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ (*Ausnahmezustand*) em que vivemos é a regra”; diante disso, é necessário que se construa um conceito de história correspondente (Benjamin, 2012, p. 245):

Perceberemos, assim, que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; e com isso nossa posição ficará melhor na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história em que se origina é insustentável. (Benjamin, 2012, p. 245)

Joguem luz em alguns aspectos dialógicos que caracterizam a produção tão específica de Benjamin e Déba. Partimos de lugares, de territórios, de como se aprenderia a circular por aquelas paisagens. Povos perseguidos, lugares arrasados.

Seus lugares de origem, paisagens manejadas pelo homem e prenes de historicidade, ancestralidade – do arcaico e do mítico –, que também se revelam em visualidades: lugares de produção estética.

Não nos repetiremos em tantas facetas do pensamento de Benjamin já desenvolvidas, no entanto, alguns apontamentos se fazem pertinentes. O autor, ao criticar a leitura do mundo a partir de uma linha constante de causa e efeito ao longo da qual desenrola-se o progresso, traz-nos essa perspectiva da temporalidade em relação à história da vida humana, também pela forte influência da tradição mística da Cabala, na qual era proibido se investigar o futuro. Entretanto, e ainda assim, o futuro não se tornaria, para os judeus, um “tempo homogêneo e vazio” – nele, cada segundo seria “a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias” (Benjamin, 2012, p. 252). Na 18ª tese sobre história, Benjamin afirma:

“Comparados com a história da vida orgânica na Terra”, diz um biólogo contemporâneo, “os míseros 50 mil anos do *Homo sapiens* representam algo como dois segundos ao fim de um dia de 24 horas. Segundo essa escala, toda a história da humanidade civilizada preencheria um quinto do último segundo da última hora.” O “tempo de agora”, que como modelo do messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela história humana. (Benjamin, 2012, p. 251-252)

Diante dessa perspectiva e tendo também a influência da Cabala como modelo de leitura, a questão aqui colocada refere-se do mesmo modo à ciência literária canônica que retira as obras de seus contextos originais, sem uma reflexão acerca da história e do processo também histórico de como são reproduzidas.

Ela postula, assim, um falso imediatismo entre a obra do passado e nossa compreensão presente, tendendo a apagar as diferenças históricas para sublinhar a identidade entre as preocupações dos autores de ontem e os contemporâneos [...]. Aquilo que julgamos comum entre o passado e o presente, e que apressadamente designamos como a verdade do passado, é quase sempre apenas uma projeção de nós mesmos no Outro, em vez de reconhecê-lo em sua irredutível diferença. (Gagnebin, 2018, p. 47)

No sentido da artista, soma-se, portanto, essa ciência literária a modos de produção de conhecimento afins e a oposição ao *não reconhecimento* de outras epistemologias *em suas irredutíveis diferenças* torna-se exacerbada, derrama-se por tantos aspectos sociais, humanistas, ambientais, subjetivos e concretos, detonando-os.

Indo além, reconhecendo que há um paradigma regente em relação aos modos possíveis de se existir e reconhecer o sentido das coisas no planeta, recorreremos

novamente a Merleau-Ponty (2014, p. 30, grifos originais): a dita verdade científica, cartesiana, que “*pretende dizer o que é*”, é tida como estofa da filosofia moderna; entretanto, ela não dá conta da existência das coisas no mundo. Essa perspectiva “considera a coisa que existe como tal, porque o sujeito pensou sobre ela” (Di Grazia, 2003, p. 45); todavia, as coisas existem antes que se pense sobre elas. O resultado é uma maneira de pensar que julga a representação do intelecto como mundo: “seria essencial que os pensadores considerassem, em suas reflexões, a presença de algo anterior, uma gênese que não oferece o saber tudo” (Costa, 2022, p. 45). Percebemos que, por mais que se pense sobre algo, há a “lacuna da verdade primordial”⁵⁵ (Costa, 2022, p. 45).

Aqui, imersos neste percurso, tais colocações nos suscita diretamente Krenak (1992, p. 202), há pouco citado, quando afirma que “antes, já existe uma memória puxando o sentido das coisas, relacionando o sentido dessa fundação do mundo com a vida, com o comportamento nosso”. Conscientes de correremos o risco de uma “gafe epistemológica” diante de tais percepções, voltamos a chamar a atenção para a pesquisa aqui proposta: um exercício perceptivo e reflexivo, de fricções no campo do sensível. Mesmo porque, se houvesse qualquer condicionamento na tentativa de se aplicar, de se enquadrar parâmetros, a nosso ver, estaríamos, sim, oferecendo imensa contradição, pois iríamos diretamente em sentido oposto ao próprio modo como Benjamin se propõe a *ler o livro do mundo*⁵⁶.

Por fim, retomando nosso exercício, um aspecto interessante se revela ao atentarmos como Benjamin aborda, então, existência e eternidade. A sintonia fina de sua percepção se faz presente, também, em relação à ideia da morte como eternidade – não nos esqueçamos que a tradição da Cabala é milenar, ancestral. Tal noção se esvai na mesma medida em que se perde a capacidade de experiências comunicáveis. A sociedade burguesa, o século XIX, a partir das medidas higienistas e instituições sociais, fez com que o “espetáculo da morte” não fizesse mais parte da vida cotidiana, da vida dos vivos:

Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo [...]. Hoje a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. [...] Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e,

⁵⁵ Verdade primordial, ver mais em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty, 2014.

⁵⁶ Em explícita alusão ao título do livro de Marcio Seligmann-Silva, uma de nossas referências: *Ler o livro do mundo*.

sobretudo, da sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo o pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem narrativa está essa autoridade. (Benjamin, 1993, p. 207)

Temos a *ausência* da morte. Como Déba nos conta, em suas tradições, há a presença da morte, há as encantarias, há a natureza como mundo comum. A morte também se presentifica em seu trabalho. Imersos nesse percurso, navegando por dois contextos tão distintos, também nos chama a atenção uma percepção existencial na qual se esbarram o deslocamento do eu *versus* o entorno na infância. Ao ouvirmos Déba quando conta seu incômodo, desde criança, no dia do índio, como não lembrar de passagens de Benjamin em que descreve ambientes e dinâmicas sociais que lhe causam desconforto?

A força do que poderia ser entendido como imagens de pensamento é transfigurada, revelada à medida que Déba se vale de seus mitos, de sua ancestralidade e de um saber arcaico, transmutando a terra, os menores fragmentos, cacos e pó, em visualidades.

Os deslocamentos afloram o olhar, a experiência. São evidenciados o valor da tradição oral, da narração, assim como das narrativas – quem conta, como conta. A terra, a experiência histórica, a ruína, as rachaduras, são resíduos, estilhaços, os cacos da história. A luz que passa, que atravessa, o despertar. Recolher esses cacos, preencher frestas. Remontar a história, recontar a história, ficcionar junto. Aprender a caminhar numa floresta, mirar o futuro. É disso que se trata.

Déba traz, intrínsecas à sua produção, outras leituras de passado, presente e futuro. Ela transmuta, lançando um olhar da história para o sublime, para o que está perto e nos escapa, para o que virá. Oferece reflexão e fruição estética, sentidos, sensações e provocações, numa poética calcada em suas experiências, de seu mundo íntimo e do mundo de seu povo. As obras revidam o olhar de maneira dialética e experiencial; suas imagens nos colocam no ponto do lampejo de Benjamin – a imagem dialética. Ultrapassam o panfletário, superam referências, superam manifestos – e eles estão lá. E apontam além. Como num jogo de várias peças, algumas construções são evidentes, outras, tão subjetivas que não nos damos conta – mas percebemos alguma dimensão. Essa luz que anda e nos escapa. E que fica em

nós, evocando repetidamente impressões, perguntas, reflexões sobre esse mundo, perdendo-nos e nos encontramos. “Esse é o meu tempo: abrigar as corredeiras, habitar tensões, levantar o chão no gesto, no espírito e no caminhar” (Debá Tacana, 2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início, a presente pesquisa realizou seu propósito não só no âmbito de um olhar científico e distanciado, mas o próprio ponto final e sua metodologia se deram como um processo construtivo. A proposta foi um exercício reflexivo que ao longo de todo outras vias foram se abrindo outras vias. Um dos desafios foi saber qual era este caminho diante de tantos possíveis. Creio que foi acertado.

No ponto aonde chegamos, ainda que não tivéssemos vislumbrado um “resultado”, não chegamos a uma consideração conclusiva, mas a questões que, em contrapartida, são passíveis de compor outras constelações.

As pesquisas e a escrita se constituíram como outro percurso em tempo real que complementou a investigação metodológica. Inerente a esse passo a passo esteve a pesquisadora encarnada, tateando, percebendo, olhando – todo um campo sensível atrelado a uma reflexão teórica. Isto posto, antecipamos que, inevitavelmente, estas considerações transitem pelo discurso mais acadêmico bem como pelo testemunho em primeira pessoa. O tema aguçou todo um exercer da percepção em relação ao entorno, à paisagem, oferecendo também uma perspectiva ampliada acerca dos operadores teóricos *versus* a imersão num universo próprio, memória, afecções, historicidade, existência, e diante do contexto sociopolítico, estético e cultural.

Recapitulemos. A ideia do presente trabalho se deu antes da pandemia, mas propunha outro percurso. Por força das circunstâncias foi ganhando outros contornos, cada vez mais claros. E a presença de Benjamin passou a ser cada vez mais forte diante de todo o contexto brasileiro dos últimos anos, de 2019 para cá. Perto do encerramento deste trabalho, nos deparamos com as falas de Seligmann-Silva sobre o recente lançamento do livro de sua autoria, *Walter Benjamin e a guerra de imagens* (2023): “Estávamos em meio a um governo fascista, entre 2019 e 2022, e era como se a pessoa que eu estudava como autor de um tempo nazifascista estivesse dentro da minha sala, conversando comigo” (in Garcia, 2023). Essa era, e tem sido, a sensação por esse tempo de “convivência” com Benjamin. Seligmann-Silva completa,

Temos aqui um autor tão poderoso para nos dar insights sobre como resistir e responder aos ataques e violências da extrema direita que somos obrigados a ler a mensagem benjaminiana e a responder à sua demanda. (in Garcia, 2023)

Interessante comentarmos que, mesmo não tendo sido premissa a conexão com questões pós-coloniais ou mirando o que é considerado como “periferia do capitalismo”, o complexo estudo *Fisiognomia da Metrópole Moderna* (2000), de Willi Bolle, já era um dos nossos primeiros e principais fundamentos para nos aprofundarmos no universo benjaminiano. Nessa obra, Bolle também considera tais aproximações acerca do imaginário traçado por escritores brasileiros, como Mario de Andrade, em *Macunaíma* (1928), e Guimarães Rosa, em *Grande Sertão Veredas* (1956) almejando uma “frente de estudos interculturais” (p.399). Como nosso foco, até então, era outro, esse pertinente olhar proposto por Bolle sempre fez sentido, mas não foi influência prevista para chegarmos à Déba ou a uma conjuntura aproximada, tampouco para chegarmos aos outros artistas. Influenciou, sim, no sentido de expandirmos nossa percepção, assim como, evidentemente, as referências oferecidas pela obra benjaminiana e por Bolle esmiuçadas. Entretanto, fora de nosso escopo primeiro, há que se mencionar a pesquisa de Willi Bolle acerca da literatura nortista. A partir dela e, claro, “dos métodos de um fisiognomista universal das metrópoles” - Walter Benjamin -, o estudioso propõe aproximações entre Berlim e Belém do Pará, numa perspectiva da metrópole contemporânea. Sobre *Macunaíma*: “Enquanto o herói vive sob a compulsão do mito, o narrador, em outro nível, busca uma saída. [*Macunaíma*] é um mergulho dentro desse compulsório por meio da comicidade”, em se tratando de Benjamin, “num outro gênero com outros meios” o objetivo é similar, “uma obra historiográfica construída como ‘tentativa’ ou ‘ensaio’ de despertar”, além de estabelecer uma ligação entre a Europa e a América do Sul (Bolle, 2000, p. 38).

o

Aqui, o *desaguar* em Déba foi processual, se deu como ponto de encontro em um percurso. Percurso no qual ficou gritante a discrepância entre as possibilidades e facilidades quanto ao que se acessa. Facilmente acessa-se mais sobre o Tiergarten, um parque, importante, mas um parque, do que sobre estados brasileiros. Não à toa, expusemos fases da história de Berlim, literalmente contada, mostrada em praça pública, da historicidade presente também em equipamentos culturais que lá foram erguidos. Quanto, a maioria de nós brasileiros, sabemos sobre a história do país,

sobre nossos vizinhos, sobre antes de termos sido batizados e *enfronteirados* como Brasil?

○

Voltemos ao capítulo III, ao Tiergarten diante do processo de urbanização de Berlim. A considerável informação disponível aqui - foi um apanhado delas -, detalhadas demais para o propósito? Talvez. Mas não se encarmos, agora ao final, como crítica. Temos acesso a um rol de fontes que tratam de processos históricos, ocupações territoriais, povos da Europa e suas sucessivas tomadas de poder. E quanto à Amazônia, quanto aos povos originários, quanto ao “resto” do Brasil, o que se sabe? Não sabemos o quanto a floresta amazônica foi manejada, qual a transformação da fisionomia desse habitat ao longo dos séculos, *ao longo de milênios*. Há quanto tempo esses povos lá estão – lá e por toda a extensão territorial do país -, quem está, quem esteve? Benjamin, em toda sua obra, antevê o que nativos antevêm há tempos.

Entretanto, mesmo diagnosticando e atravessando trágicas crises, Benjamin era fruto daquele contexto burguês europeu. No texto Tiergarten, ele comenta sobre os narcisos, sobre a lontra, as escadas, sobre o nome da rua, estátuas. Entretanto, chama a atenção - é, no mínimo, curioso – que, com uma produção intelectual tão provocativa e de uma sensibilidade ímpar, ele tenha passado ao largo de um fato, os abomináveis zoológicos humanos que apresentavam “espécimes exóticos” e, na época, eram moda. Além do Tiergarten, o zoológico propriamente dito, Berlim recebeu inúmeras “exposições etnográficas”, no período em que Benjamin era vivo⁵⁷.

○

Tenho sempre lembrado de Déba contando, mais de uma vez, que os engenheiros chegam à Bacia do Madeira, estudam, fazem medições, e não conseguem, atravessar os rios, as corredeiras. Os indígenas vão e atravessam, sabem como. Escrevendo essas considerações e pensando na minha trajetória: nasci e cresci em São Paulo, com frequentes idas para Salvador, terra natal de meu pai, e

⁵⁷ Ver p. 162 desta dissertação.

para o interior de São Paulo, visitar familiares da minha mãe. Por parte de pai, a família já estava estabelecida de Salvador e, antes, Feira de Santana, há algumas gerações. De antes, é sabido que uma parte veio de Portugal e outra, da Holanda – provavelmente deve ter havido alguma união com nativos e/ou negros (ou, ao menos, descendentes, frutos de alguma miscigenação), mas não tenho conhecimento. Já pelo lado materno, minha ascendência é praticamente toda italiana, imigrantes que se estabeleceram no estado e na cidade de São Paulo.

Lembro dos passeios de infância, assim como frequentes idas para o litoral do estado, sobretudo, Ubatuba. Houve um breve período que meus pais e meus tios se afeiçoaram à Cananéia, tivemos algumas repetidas férias por lá. Para chegarmos à praia, atravessávamos o canal, de balsa. Lembro de ter aprendido o que era um *sambaqui*⁵⁸, quando passamos por um durante um passeio de barco pelo canal em direção à Ilha do Cardoso – era enorme, da altura da vegetação, em tons de branco e areia contrastavam, também em textura, com a paisagem, o céu nublado, o verde e a cor escura da água. Estudei em dois considerados boníssimos colégios da cidade - um até o ginásio, outro durante o colegial -, ambos com forte viés humanista, certamente preocupavam-se com uma grade curricular de ampla visão de mundo e de excelência.

Do ginásio, hoje, ensino médio, lembro do livro *As Primeiras Civilizações* (1987), de Jaime Pinsky, no qual é contado “o fascinante processo civilizatório que conduz nossos ancestrais à conquista da fala, da agricultura, da escrita, [...] à criação da civilização” (As primeiras, [202-]) – narrativa que, por opção do autor, está circunscrita à três, de fato, importantes civilizações: egípcios, mesopotâmicos e hebreus (Pinsky, 1994, p. 6). Também me lembro de algumas apresentações de um documentário sobre o Xingu, sem maiores reverberações além da atenção à beleza daqueles adornos, das pinturas, das danças. Outra lembrança presente é a do filme *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade), baseado na obra já citada. Do alto dos meus onze anos, não me apeguei à história, no escuro da sala de aula, sentada no chão, mas a figura do maravilhoso Grande Otelo me hipnotizava. O livro,

⁵⁸ “Ao longo da estreita e recortada faixa costeira do litoral centro-meridional brasileiro, nos ambientes estuarinos, ricos em peixes, moluscos e crustáceos, viveram populações pescadoras e coletoras entre 8 mil anos atrás e o início da era cristã. Seus vestígios podem ser vistos em grandes montes feitos de areia, terra e conchas - os chamados sambaquis - onde são encontrados restos alimentares, ferramentas, armas, adornos e os sepultamentos dos que ali viveram. Esses montes, com alturas variáveis, têm alta visibilidade e se destacam na paisagem litorânea.” (Sambaqui, [202-])

só li mais tarde. Sobre povos indígenas, o básico, para não dizer o mínimo (com muita generosidade): a influência que essas culturas tiveram sobre hábitos que temos, comida, nomes, as atrocidades dos portugueses e espanhóis e as doenças por eles transmitidas, o pequeno número de índios escravizados em relação à quantidade de africanos, uma batalha ou outra durante o período da colonização, esses são os conteúdos que ficaram em mim, nada muito além, nada aprofundado. Sempre gostei muito de Geografia e Biologia, estudo do meio, sabia muito bem a respeito dos biomas brasileiros, mas o que ficou na memória foi como se nunca houvesse povo algum inserido naqueles meios – no imaginário soava como se fossem espaços quase que inabitados por humanos. Do colegial, uma das professoras de História Geral, trazia um vastíssimo e aprofundado panorama da História Antiga – Egito, Grécia, Roma -, as outras, História Geral, que deveria se chamar História da Europa – Idade Média, Renascimento, Império Austro-Húngaro, Primeira e Segunda Guerras Mundiais.... Claro que havia História do Brasil também, outra disciplina. E a América sempre *pré-colonial*. Nunca foi América por ter sido batizada América, ou, menos ainda, antes mesmo de vir a ser América. Nem se cogitava. Nessa época, a Lei Federal 11.645, tornando obrigatório o ensino da temática indígena e afro-brasileira, estava longe de entrar em vigor, o que havia a respeito eram “pinceladas”.

Da primeira infância, lembro do Curumin, da *Coleção Taba* (1982) em fascículos, pequenos livretos com lendas e ilustrações acompanhados por LPs com narrações de fábulas, histórias do folclore brasileiro, dentre elas, algumas histórias de origem indígena. Lançada pela Editora Abril Cultural, a coleção contava com textos de Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Maria Clara Machado, entre outros autores, e atuaram como intérpretes, nomes como Gilberto Gil, Chico Buarque e Francis Hime, Caetano Veloso, Tom Zé, Nara Leão, Gal Costa, Milton Nascimento, Elis Regina (ANJOS, 2012) – ainda que com excelentes intenções, acredito, hoje me é impossível não saltar aos olhos: nenhum indígena, ou representante fidedigno das tradições ali apresentadas. Lembro também quando, na segunda série do primário, fiz um desenho inspirado na lenda da Mani (A lenda, 1977), do povo Tupi, que conta a origem da mandioca: uma criança de pele alva que morrera ainda cedo. Mani fora enterrada e, naquele lugar, regado pelas lágrimas de seus pais, nasceu uma planta muito frondosa. Em casa tinha, desde sempre, um disco com música de índios brasileiros, a capa era escura e com uma foto em tom de sépia, que vez ou outra, eu e minha irmã ouvíamos atentamente – soube, no instante desta escrita, que foi comprado em Londres durante

a lua-de-mel dos meus pais: “Anthology of brazilian indian music - Krajá / Javahé / Kraho / Tukuna / Juruna / Suyá/ Trumaí Shukarramãe” (1962)⁵⁹.

Adolescente, estive no Mato Grosso do Sul, em Coxim e em Bonito, em distintas ocasiões – nada de contato com qualquer povo indígena. Depois, em 1993, viajei para a Ilha do Bananal, estado de Tocantins, às margens do Rio Araguaia. De lá, me recordo da impactante visita a uma aldeia Karajá em situação de extrema miséria. Lembro dos guias contando que não indígenas, trocavam garrafas de cachaça ou muito pouco dinheiro por animais silvestres caçados pelos índios, que tinham permissão para tanto. Dessa viagem trouxe, e ainda tenho, uma figura feminina segurando um pote, feita em barro, brincos de penas, dois colares, cestos em palha com grafismos. Do dia de chegada à ilha, no entardecer, tenho marcada na memória e no coração, o laranja fogo do sol poente e a silhueta de um índio navegando pelo rio, de pé sobre uma canoa entoando um canto. Mais nada.

Toda a obscuridade dessa circunstância de ignorância e negligência, que a mim também afetava (afeta), ganhou luz numa fala da Professora Hilda Baqueiro⁶⁰, em janeiro de 2014, num dos eventos formativos que antecediam a 3ª Bienal da Bahia, realizada no MAM - Museu de Arte Moderna da cidade de Salvador. No início de sua apresentação, - chamou-me a atenção quando Baqueiro mencionou que a escola brasileira apresenta os indígenas como se fossem “Gasparzinhos” [sic], em alusão ao doce “fantasminha camarada”⁶¹. E começou a dar o número aproximado das populações das etnias que habitavam os principais bairros da cidade de Salvador em torno do ano de 1500. Não me recordo, mas eram centenas de milhares - fiquei estarecida. Nunca havia me dado conta, ou melhor, não aprendi, não chegou a mim, nunca, que eram, de fato, grandes *populações*. De fato, até então eram “Gasparzinhos”, meu imaginário não dava conta daqueles números.

O referencial da cultura afro-brasileira, mesmo que com desvios, sempre foi mais presente do que o do indígena. Acabei tendo maior proximidade, pelo vínculo com Salvador, pela musicalidade em inúmeras vertentes, por livros, interesses

⁵⁹ “Anthology of brazilian indian music - Krajá / Javahé / Kraho / Tukuna / Juruna / Suyá / Trumaí Shukarramãe. Recorded and with notes by Harold Schultz and Vilma Chiara, São Paulo State Museum, São Paulo, Brazil. Ethnic Folkways Library Fe 4311”. Antologia de música *indiana* brasileira – Karajá/ Javahé/ Krahô0/ Tukuna/ Juruna/ Suyá/ Tchucarramãe. (Tradução e grifo nossos).

⁶⁰ Maria Hilda Baqueiro Paraiso. Professora Titular da Universidade Federal da Bahia do Departamento e do Programa de Pós-graduação em História, Diretora da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA.

⁶¹ Personagem infantil de 1939, criado pela Paramount Pictures em 1939.

personais, por ter feito aulas de dança afro-brasileira, e por convivência. E, fato, mesmo com todos os preconceitos e com o racismo estrutural, a cultura afro-brasileira acaba sendo mais expandida e visível, desde as periferias das metrópoles do sudeste e de Salvador, principalmente, até o ideário da *ginga brasileira*. Entretanto, notemos, o povo de origem africana nas Américas é fruto de uma diáspora; as localidades que receberam negros para serem escravizados, e que passaram a ser grande parte da população, eram povoadas por distintas etnias indígenas. Mais uma evidente marca do apagamento.

○

Muitas das epistemologias das culturas nativas seguem estritas aos próprios povos, até por manutenção de suas sobrevivências e preservação de suas tradições. De modo geral, até pouco tempo atrás, outras informações reproduzidas com mais acuidade são frutos da produção de conhecimento de historiadores, arqueólogos, biólogos, geólogos, geógrafos e áreas afins cujas pesquisas frequentemente seguem circunscritas aos seus meios de atuação. A sensação é que para quem nasceu numa capital como São Paulo, sem ascendência indígena, todo o universo dos povos originários e suas epistemologias sempre foram um mundo totalmente à parte. Entretanto, recentemente, esse panorama começou a mudar, muito se deve à ampla difusão das novas mídias e relativa facilidade de acesso: desde seu advento, a internet tem sido uma ferramenta essencial para a divulgação, dentro e fora do país, de suas condições de vida, de crimes contra as populações e contra o meio ambiente, rompendo a barreira do apagamento que essas comunidades sofrem também pelas mídias tradicionais. Outros pontos fundamentais desse diálogo são a independência e a autonomia em relação às narrativas, assim como a possibilidade de expansão de seus conhecimentos e modos de vida, muitos deles “absolutamente pertinentes para o mundo não indígena” (Cavalcante *in* Bueno, 2013).

○

Por outro lado, quanto do que é inerente a este extenso território chamado Brasil é de conhecimento comum? Ou então, que fosse mais facilmente disponibilizado? A medida vem do outro. A medida que é regida por interesses, entre

os quais, o apagamento, por razões políticas e econômicas – ainda, apagamento não só dos povos originários, mas das minorias que têm se levantado em resistência. Aí reside também o valor do trabalho de Déba, o quanto se faz atual e imprescindível. Valendo-se de meios não necessariamente discursivos, verborrágicos, traz uma possibilidade de trânsitos e aproximações operando no campo do sensível, das visualidades, abrindo uma perspectiva, crítica também, para o conhecimento. Conhecimentos e percepções que podemos aprender e apreender, escapando do paradigma de um Brasil colonizado, branco, patriarcal, cujo histórico de referências sempre foi majoritariamente eurocentrado e americanizado. Exercer esses verbos, aprender e apreender, acionando campos de conhecimento, estéticos e distintas tecnologias também, é trazer à vista o passado e compô-lo com o que está por vir, abrindo perspectivas, descortinando e mesclando saberes, e honrando, sim, as vítimas dos tropeços da história recente da humanidade.

○

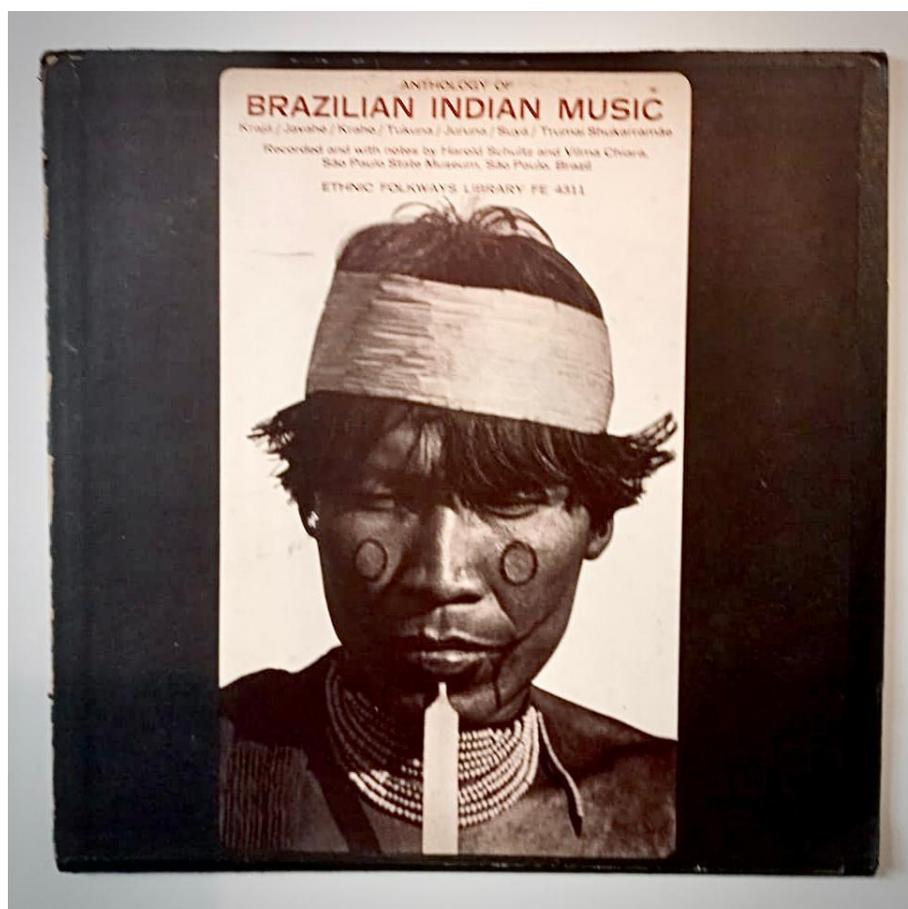


Figura 73. Capa do disco *Anthology of Brazilian Indians* (1969)



Encerrando esta longa jornada através de percepções, paisagens e lugares, ao tentarmos checar se o termo “enfrentar”, há pouco utilizado, se encontrava nos dicionários de língua portuguesa para utilizarmos com ou sem itálico, com ou sem aspas, eis que nos deparamos com um site, enfrenteira.org (Memórias, [20-]), que conta experiências e memórias de uma expedição realizada por pesquisadores em comunidades estabelecidas na fronteira entre o Brasil e a Bolívia, ao longo dos rios Mamoré e Guaporé, “territórios culturais que se entrelaçam” (a partir dos sistemas impostos ao longo da colonização até os dias atuais). Lá consta:

Para muitas pessoas o conceito de FRONTEIRA está relacionado ao limite, é onde termina um território e um outro começa. Para outros, a FRONTEIRA é lugar de passagem, de atravessamentos e possibilidades. Um entre-lugar de circulação, deslocamentos, um espaço em constante construção social estimulada pelos contatos intersubjetivos e interculturais. Nesses espaços as comunidades criam ações compartilhadas para tentarem vencer os problemas que enfrentam, para se aproximarem e se acolherem. Mas também, há os conflitos e interesses divergentes que contribuem para desestabilizar as relações dos sujeitos fronteiriços. (Memórias, [20-])

Por fim

Entre o mundo e os homens situam-se as obras. Tratar dessa mediação que as obras operam, por meio da qual os homens provam o gosto do mundo e o aprovam ou rejeitam, requer uma estética e uma pedagogia. Uma estética para demarcar as potências e as intensidades que estão nos fluxos transcriativos, que não pertencem nem a quem cria nem a quem frui; estética, portanto, como compreensão sensível das mediações dos homens e do mundo. (Almeida, 2015, p. 133)

Durante a escrita, a todo momento tentamos escapar do clichê “o caminhar se faz caminhando”, mas é fato, a viagem não é o lugar de saída para o de chegada, mas o que permeia esse entre. Sobretudo o encontro com Déba, foi absolutamente inesperado. Aprender, observar seus processos, suas motivações e ser tomada por sua oralidade continuam sendo de extrema riqueza, um aprendizado existencial.

Voltando ao início. As passagens desde a *flânerie*, tendo tido um ponto de partida designado sem lugar de chegada, requisitou disponibilidade para o aprendizado e movimentações constantes, não só teóricas, também para a *experiência*, para a abertura, para o jogo da montagem, propondo e repondo

constelações, buscando arranjos e enigmas – os que haveriam de ser decifrados e aqueles que teriam que manter-se em suas incógnitas, oferecendo-as como afinidades eletivas, como forças de atração. Entre hipóteses e experimentos que foram emergindo durante o processo, lidar com conceitos e epistemologias não universalizáveis, foi, sem dúvida, um desafio metodológico para o desenrolar da pesquisa.

Percebemos que neste trânsito revelamos visualidades para processos que tiveram intersecções com o universo benjaminiano, assim como trouxemos luz para a arte não só como forma de produção de conhecimento, mas de revelação de outros saberes. Por todos os artistas que passamos há um universo que impregna e propõe pensamentos, modos, visualidades e construção desses conhecimentos a eles atávico. Hamish Fulton traz o caminhar como a própria obra, que em diálogo com a paisagem desdobra-se e transmuta aquela experiência em um jogo formal. Von Há explora limites das possibilidades de reprodução das imagens e dos discursos a elas vinculados mergulhando numa jornada de virtualidades. Juraci e Déba trazem tecnologias e conhecimentos que, grosso modo, são considerados à parte do que se postulou como “arte”. Suas obras não são “artesanato”, não são “regionais”, não são “típicas” – tais adjetivos não lhes cabem.

Déba, em seu trabalho, supera a tradicionalidade ao mesmo tempo que traz toda sua ancestralidade, discussões políticas e universo estético lidando com a matéria mais primordial, o barro. Seus processos propõem técnicas, visualidades, campos de conhecimento. Opera com questões urgentes vinculadas não só às suas origens compondo a partir de fragmentos objetivos e subjetivos. Sua obra, além do Belo, traz o mundo, o mundo que existe e que *já existia*, e é absolutamente atual, carregada de aspectos que, transpassando dimensões temporais, espaciais, epistemológicas que, sendo considerados os devidos contextos, possibilitam uma fértil e impressionante conversa com o universo benjaminiano. Impregnada pela emergência das discussões contemporâneas - decoloniais – Déba nos ensina a ver o mundo, ou rever, a pensar, a aguçar o olhar, o imaginário, o sensorial. Ela procura a luz, mas ela faz-se como a própria luz que anda.

Aqui, desempenhamos o papel de pesquisadora num âmbito mais reflexivo e discursivo, porém, como artista, não posso furtar-me de colocar o quanto essa abertura de perspectivas de produção e seus processos, assim como do campo sensível, tem semeado forças germinativas para a criação, em inúmeros aspectos, conceituais, propositivos, formais. Esperamos que este percurso sirva como inspiração, como atravessamento e aberturas de caminhos, para outros artistas e pesquisadores.

Empreendemos, desde o primeiro momento, oferecer o exercício de ver também o que está para além de nossos olhos. Não só por meio do saber, mas pelo imaginar, pelo experimentar. Uma questão sinestésica - trata-se da capacidade de *sentir o mundo*, sentir outros mundos. Chegamos a um caminho de mão dupla, o mundo alimentando o potencial perceptivo e aquilo que deste transborda alimenta o mundo, proporcionado desvios, num caminho de expansão, compreendendo a arte como movimento.

○

A este ponto, demos esta etapa como encerrada. De mãos dadas a Benjamin, atravessamos paisagens. Virtuais ou não, atravessadas por conhecimentos, por técnicas e meios, por cidades, pela terra, pelo céu, por florestas, pelas águas e corredeiras, pelos entes. Paisagens que nos afetam e às quais estamos entrelaçados. Benjamin e as experiências estéticas pelas quais passeamos cada vez mais aguçam nosso olhar. Para outras vontades de horizontes que virão.

O futuro não existe, o passado não existe, existe o agora. Ao mesmo tempo, o futuro não existe sem o passado. O futuro é o chão por onde pisamos, que é passado. Que tenhamos chão para experimentar. Que nos dê raízes para vislumbrarmos o céu, as constelações e outras galáxias. Para transbordarmos.

○

A história é a "forma nobre da memória, historicidade da vida", é a partir dela – de seu "excesso", aquilo que fica dentro de nós, que se faz existir a possibilidade de criação: "é a história sempre aberta efetuada pelo trabalho dos artistas, escritores e pensadores" (CHAUI, 2008).

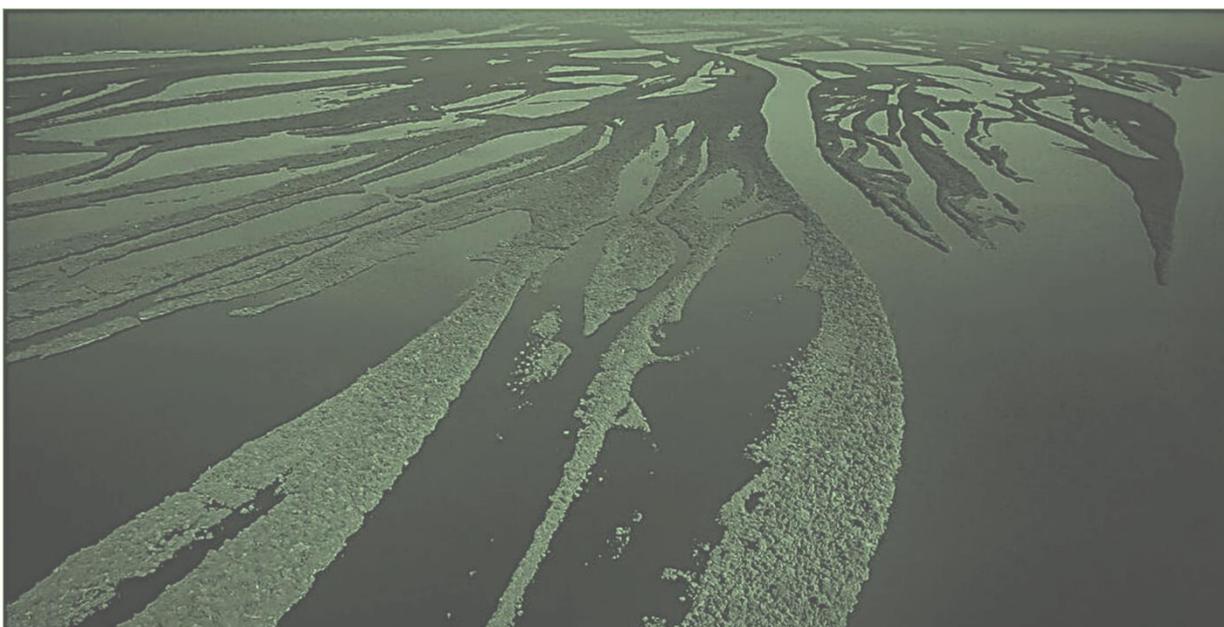


Figura 74. Imagem capa. *Print* de foto aérea da Bacia do Rio Madeira (Internet) manipulada pela pesquisadora

REFERÊNCIAS

A LENDA da Mandioca (lenda dos índios Tupi). Adap. Maria Thereza Cunha de Giacomo. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977. (Coleção “Lendas brasileiras”, 7). Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/jogo/lenda.asp>. Acesso em: 9 jan. 2024.

ADAMOSVSKA, Marika. Tiergarten alivia a vida na metrópole. **Deutsche Welle**, 20 jun. 2009. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/tiergarten-%C3%A9-maior-e-mais-antigo-parque-de-berlim/a-4408673>. Acesso em: 30 set. 2023.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Ana Cláudia. Correspondência aberta #5. **PIVÔ**, 18 set. 2020. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/blog/correspondencia-aberta-5/>. Acesso em: 3 jan. 2024.

ALMEIDA, Débora Caroline Viana. Movência da luz nos alevantamentos do barro. *In*: SILVA, Maria Cristina da Rosa Fonseca da; MENDES, Ana Paula Maciel Soukef (org.). **Semear a resistência**. v. 1. 23. ed. Florianópolis: AAESC, 2021. p. 57-80.

ALMEIDA, Débora Caroline Viana; BARBOZA, Luiz Marcelo Gomes; SAMPAIO, Sarah Hallelujah Vincentini de *et al.* Lugar de terra: territórios poéticos, atravessamentos políticos, espirituais e de memória. *In*: CONGRESSO DE ARTES, ENSINO E PESQUISA, 1., Petrolina, 2018, Petrolina. **Anais** [...]. Petrolina: Univasf, 2018. v. 1. p. 1-405. Disponível em: <https://portais.univasf.edu.br/cartes/conartes/anais-do-i-conartes/artigos/lugar-de-terra-territorios-poeticos-atravesamentos-politicos-espituais-e-de-memoria-sarah-hallelujah-vicentini-de-sampaio-yane-rafaella-de-andrade-debora-caroline-viana-almeida-e-luiz-marcelo-gomes-barboza>. Acesso em: 3 jan. 2024.

ALMEIDA, Rogério de. **O mundo, os homens e suas obras**: filosofia trágica e pedagogia da escolha. 2015. 204 f. Tese (Livre docência) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/48/tde-15032016-143517/publico//LivreDocenciaRogerioAlmeida2015.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2024.

ALTMAN, Max. Hoje na História: 1701 – Nasce o Reinado da Prússia no seio do Sacro Império Romano Germânico. **Opera Mundi**, 18 jan. 2011. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/8935/hoje-na-historia-1701-nasce-o-reinado-da-prussia-no-seio-do-sacro-imperio-romano-germanico>. Acesso em: 27 maio 2023.

ALTOÉ, Larissa. França-Rio de Janeiro: uma ligação antiga. **MultiRio**, 1 abr. 2014. Disponível em: <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/650-franca-rio-de-janeiro-uma-ligacao-antiga>. Acesso em: 3 jan. 2024.

ALZUGARAY, Paula. O artista hoje – MAC USP recebe exposição que abala mito dos grandes mestres e o conservadorismo do sistema das artes como ele ainda se configura hoje. **IstoÉ**, 23 set. 2016. Disponível em: <https://istoe.com.br/o-artista-hoje/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

ANJOS, Anna. Coleção Taba. **Cocada Preta**, [2012]. Disponível em: <https://cocada-preta.blogspot.com/2011/08/colecao-taba-historias-infantis.html>. Acesso em: 9 jan. 2024.

ANTHOLOGY of brazilian indian music - Krajá / Javahé / Kraho / Tukuna / Juruna / Suyá / Trumái Shukarramãe. São Paulo State Museum, São Paulo, Brazil. Ethnic Folkways Library Fe 4311.

ARANHA, Carmen Sylvia G. **Exercícios do olhar: conhecimento e visualidade**. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora da Unesp; Funarte, 2008.

ARANHA, Carmen Sylvia G. ReVer Paul Cézanne. **Revista USP**, n. 93, p.179-186, mar.-maio 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45010/66878>. Acesso em: 15 out. 2019.

ARCHDAILY TEAM. Peter Eisenman: desconstrução da prática, teoria e educação. **ArchDaily**, 11 ago. 2020. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/625349/em-foco-peter-eisenman>. Acesso em: 26 dez. 2023.

ARCHITECTS of Modernism – Zeitgeist and Avant-garde. **Visit Berlin**, [20--]. Disponível em: <https://www.visitberlin.de/en/architects-modernism>. Acesso em: 26 dez. 2023.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARQUEOLOGIA Proibida. **Von Ha**, 2019/2020. Disponível em: <https://www.von-ha.com/inventario-arte-outra>. Acesso em: 3 jan. 2024.

AS PRIMEIRAS civilizações. São Paulo: Editora Contexto [202-]. Disponível em: <https://www.editoracontexto.com.br/produto/as-primeiras-civilizacoes/1496494>. Acesso em: 27 dez. 2023.

AVELAR, Ana. Os achados de Saracura. **Von Ha**, 2017. Disponível em: <https://www.von-ha.com/copia-saracvra-eng>. Acesso em: 3 jan. 2024.

BADUEL, Margot. O genocídio indígena ainda não terminou? **Politize!**, 11 ago. 2022. Disponível em: <https://www.politize.com.br/genocidio-indigena/>. Acesso em: 22 out. 2023.

BAETA, R.E. A Cidade barroca na Europa e América Ibérica [online]. Salvador: EDUFBA, PPGAU, 2017, 495 p. ISBN 978-85-232-1997-0. <https://doi.org/10.7476/9788523219970>. Acesso em: 13 jul. 2024.

BAHIA. Wikipédia, [atualizado em 31 dez. 2023]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bahia>. Acesso em: 2 jan. 2023.

BATAILLE, Georges. **Prehistoric painting** – Lascaux: or the birth of art. [Milão]: Skira, 1955.

BATISTA, Wagner Braga; PÉRET, Teresa Cristina. As feiras do século XIX e a digressão da cultura de projetos. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, HISTÓRIA E EDUCAÇÃO, 8., Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba, Rio Grande do Norte, set. 2004. **Anais [...]**. Rio Grande do Norte: Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <https://www.uel.br/grupo->

estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anas8/artigos/WagnerBragaBatista.pdf. Acesso em: 9 jan. 2024.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. III.)

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas**. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, v. I.)

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. I.)

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. e apr. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa Oficial; Editora da UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: Infância berlinense: 1900**. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter; FERRARI, Sônia Campaner Miguel. O trabalho das passagens. **Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade**, n. 3, p. 69-77, 17 nov. 1997. DOI: 10.11606/issn.2318-9800.v0i3p69-77. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64749>. Acesso em: 5 jan. 2024.

BERN Witte. Grupo autêntica, [20--]. Disponível em: <https://grupoautentica.com.br/autentica/autor/bernd-witte/1524>. Acesso em: 5 jan. 2024.

BIENAL DE SÃO PAULO. Depoimento de Juraci Dórea. São Paulo, 28 out. 2020. Instagram: @bienaldesaopaulo. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CG481luHWg7/>. Acesso em: 30 dez. 2023.

BOLLE, Willi. Alegoria, imagens, *tableau*. **Artepensamento – IMS**, 1994. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/alegoria-imagens-tableau/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

BOSI, Alfredo. **Arte e conhecimento em Leonardo da Vinci**. São Paulo: Edusp, 2019.

BRASIL. Presidência da República. Lei n. 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". **Diário Oficial da União**, Seção 1, p. 1, 11 mar. 2008. Disponível em:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008-572787-publicacaooriginal-96087-pl.html>. Acesso em: 5 jan. 2024.

BRETAS, Aléxia. Imagens do pensamento em Walter Benjamin. **Artefilosofia** – Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP, Ouro Preto, n. 6, p. 63-73, abr. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/696>. Acesso em: 26 abr. 2022.

BUENO, Chris. Comunidades indígenas usam internet e redes sociais para divulgar sua cultura. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 65, n. 2, p. 14-15, jun. 2013. DOI: 10.21800/S0009-67252013000200006. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252013000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 9 jan. 2024.

CABALA e contra-história: Gershom Scholem – Biale, David. **Editora Perspectiva**, [2004?]. Disponível em: <https://editoraperspectiva.com.br/produtos/cabala-e-contra-historia-gershom-scholem/>. Acesso em: 22 dez. 2023.

CAIS do Valongo – Rio de Janeiro (RJ). **Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, [201-]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605/>. Acesso em: 3 jan. 2024.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. 1aed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANTON, Katia. A pulsação do nosso tempo – a arte contemporânea supera as divisões do modernismo e reflete o espírito de nossa época, ocupada em lidar com a identidade: corpo, afeto e memória. In: AJZENBERG, Elza. **Américas** – Arte e Memória. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2007. p. 133-137.

CARERI, Francesco. **Walkscapes** – o caminhar como prática estética. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

CARONE, Modesto. Em busca de um conceito de montagem. **Discurso**, v. 4, n. 4, p. 187-194, 1973. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1973.37752. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37752>. Acesso em: 5 jan. 2024.

CARVALHO, Igor. Uma vida por R\$ 30 milhões: o calvário de uma líder comunitária ameaçada de morte. Militante luta por direitos de compensação de atingidos por hidrelétrica. **Brasil de Fato**, 10 abr. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/10/uma-vida-por-dollar-30-milhoes-o-calvario-de-uma-lider-comunitaria-ameacada-de-morte>. Acesso em: 8 ago. 2023.

CHAUI, Marilena. A obra fecunda. **Cult**, 14 abr. 2008. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/merleau-ponty-a-obra-fecunda/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAVES, Ernani. A pulsão de Freud a Benjamin. **Cult**, 31 ago. 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/pulsao-de-freud-benjamin/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

COELHO, Nelly N. Haiku [verbetes]. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. 26 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/?s=haiku>. Acesso em: 30 dez. 2023.

COLEÇÃO arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: MEC; Funarte, [1981].

CORDEIRO, Silvio Luiz; LOPES, Maria da Conceição; HENNRICH, Dirk Michael. **Ruínas, imagens e imaginários**: vestígios de cenas humanas no tempo. Curso realizado pelo museu Casa Mário de Andrade. Julho de 2023.

CORTEZ, Lígia Maria Camargo Silva. **De Asja Lacis à Casa do Teatro**: teoria e prática do teatro com e para crianças. 2018. 184 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

COSTA, Claudi. Mostra no MAC inova com experimentos de curadoria compartilhada. **Jornal da USP**, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/mostra-no-mac-inova-com-experimentos-de-curadoria-compartilhada/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

COSTA, Juliana Di Grazia. **Movimentos de rasgadura**: rastros do corpo reflexivo no diário de William J. O'Neill Daunt. 2023. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. DOI: 10.11606/D.93.2023.tde-06102023-130546. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003166191>. Acesso em: 9 jan. 2024.

DAMÁSIO, Kevin. Bacia do Madeira é a mais biodiversa da Amazônia. **National Geographic Brasil**, 5 mai. 2022. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2022/04/bacia-do-madeira-e-a-mais-biodiversa-da-amazonia-e-uma-das-mais-ameaçadas>. Acesso em: 5 jan. 2024.

DÉBA TACANA. “Ao sempre azul [...]”. [S./], 6 out. 2021b. Instagram: @deba.tacana. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CUtJmIVMHJs/>. Acesso em: 3 jan. 2024.

DÉBA TACANA. “No corpo dos guerreiros [...]”. [S./], 6 out. 2021a. Instagram: @deba.tacana. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CUtKA49M0q0/>. Acesso em: 3 jan. 2024.

DÉBA TACANA. “O estudo do desenho [...]”. [S./], 25 out. 2022a. Instagram: @deba.tacana. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CkH69NZgPo7/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

DÉBA TACANA. Desenho de corredeira com facão. [S./], 25 out. 2022b. Instagram: @deba.tacana. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CkH4Ft9gILK/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

DÉBA TACANA. Ficcionar junto. *In*: Outros paradigmas para o pensamento sobre arte. Ciclo de entrevistas realizado pelo Ateliê 397 em parceria com o Centro de Pesquisa e Formação – Sesc São Paulo. Novembro de 2022.

DÉBA TACANA. Luz que anda. 22 fev. 2019. Instagram: @deba.tacana. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BuMRcTvBSEf/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

DEGE, Stefan. Exposição relembra “empacotamento” do Reichstag. **Deutsche Welle (DW)**, 27 nov. 2015. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/exposi%C3%A7%C3%A3o-relembra-empacotamento-do-reichstag/a-18878928>. Acesso em: 5 jan. 2024.

DER Tiergarten [20--]. Disponível em: <https://dertiergarten.de/>. Acesso em: 24 dez. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIREITOS constitucionais dos índios. **Povos Indígenas no Brasil (PIB)**, 7 jun. 2018. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Constitui%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 3 jan. 2024.

DISCOVER Henry Moore. **Henry Moore Foundation**, [20--]. Disponível em: <https://henry-moore.org/discover-and-research/>. Acesso em: 26 dez. 2023.

DOBAL, Susana. Hamish Fulton: muitas caminhadas e uma obra. **Studium**, Campinas, SP, n. 36, p. 47–69, 2014. DOI: 10.20396/studium.v0i36.12531. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12531>. Acesso em: 30 jul. 2021.

DUAN, Virginia. Sesc RO promove exposição sobre Memória e Corpo em Porto Velho. **Agenda Porto Velho**, [2021]. Disponível em: <http://agendaportovelho.com/eventos/sesc-ro-promove-exposicao-sobre-memoria-e-corpo-em-porto-velho/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

DURVAL: é preciso dissolver esse Nordeste! [S. l.]: TV Afiada, 26 dez. 2017. 1 vídeo (10min26). Publicado pelo canal TV Afiada. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t_Z_e-EK19Y. Acesso em: 8 jan. 2021.

ENTEL, Alicia. Por qué Walter Benjamin. **Fundación Walter Benjamin / Instituto de Comunicación y Cultura Contemporánea**, [20--]. Disponível em: <<http://www.walterbenjamin.org.ar/porquebenjamin.htm>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

ESTUDO revela que florestas da Amazônia podem abrigar mais de 10.000 registros de antigas comunidades indígenas. **Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia – INPA**, 16 out. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/inpa/pt-br/assuntos/noticias/estudo-revela-que-florestas-da-amazonia-podem-abrigar-mais-de-10-000-registros-de-antigas-comunidades-indigenas>. Acesso em: 3 jan. 2024.

FABBRINI, Ricardo N. Imagem em Enigma. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. X, n. 19, jul.-dez. 2016.

FABBRINI, Ricardo N. O fim das vanguardas. **Cadernos da Pós-Graduação – Instituto de Artes – Unicamp**, ano 8, v. 8, n. 2, 2006.

FELLMANN, Benjamin. Walter Benjamin, Danh Vo e We the People – a contribuição dos conceitos benjaminianos de Durchdringung e Porosität para a prática artística contemporânea. **Poiésis**, v. 15, n. 24, p. 59-76, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22911/13488>>. Acesso em: 4 abr. 2021.

FILE: Plan Tiergarten Berlin, 1765.jpg. **Wikimedia Commons**, [atualizado em 3 nov. 2010]. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_Tiergarten_Berlin,_1765.jpg. Acesso em: 5 jan. 2024.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

FÜRSTENAU, Marcel. 1953: Levante popular na antiga Alemanha Oriental. **Deutsche Welle (DW)**, [20--]. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1953-levante-popular-na-antiga-alemanha-oriental/a-3427334>. Acesso em: 29 set. 2023.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, v. I.)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. I)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin, um estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã. **Núcleo Brasileiro de Estudos Walter Benjamin – Biografia**, [1999]. Disponível em: <<http://www.uesc.br/nucleos/nbewb/biografia.html>>. Acesso em: 5 jan. 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. Trad. Sonia Salzstein. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

GALEANO, Eduardo. As veias abertas da América Latina. Trad. Galeno de Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

GESCHICHTE des Großen Tiergartens. **Der Tiergarten**, [20--]. Disponível em: <https://dertiergarten.de/geschichte/>. Acesso em: 24 dez. 2023.

GOULART, Lucas. O que significa *spazieren*? **Lucas Goulart Idiomas**, [20--]. Disponível em: <http://www.lucasgoulartidiomas.com.br/o-que-significa-spazieren/>. Acesso em: 28 jun. 2020.

GROSSMAN, Martim. Tiergarten é marco do Modernismo em Berlim ocidental, diz Martin Grossmann. **Jornal da USP**, 28 dez. 2016. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=61560>. Acesso em: 14 mar. 2023.

GUERREIRO, Antonio. A difícil arte de passear. **Semear**, n. 6, [2002]. Disponível em: <http://catedravieira-ic.lettras.puc-rio.br/obra/105/a-dificil-arte-de-passear>. Acesso em: 5 jan. 2024.

JARDIM Barroco. **HiSoUR Arte Cultura Exposição**, [20--]. Disponível em: <https://www.hisour.com/pt/baroque-garden-7869/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

HISTÓRIA da Prússia: entenda por que Berlim é a capital da Alemanha. História, **Viagens e Livros**, 9 out. 2022. Disponível em: <https://historiaviagenselivros.com/2022/10/09/historia-da-prussia-entenda-por-que-berlim-e-a-capital-da-alemanha/>. Acesso em: 24 dez. 2023.

HISTÓRICO do caso: Nilce de Souza Magalhães. **Front Line Defenders**, 27 jun. 2016. Disponível em: <https://www.frontlinedefenders.org/pt/case/Case-History-Nilce-de-Souza-Magalhaes>. Acesso em: 5 jan. 2024.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric. **Tempos fraturados**. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOLLANDA, Marina de. Arte e Arquitetura: Christo and Jeanne-Claude. **ArchDaily**, 4 mar 2012. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-35977/arte-e-arquitetura-christo-and-jeanne-claude>. Acesso em: 5 jan. 2024.

INTERNATIONAL Walter Benjamin Society. Disponível em: <<http://walterbenjamin.info/>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

INTRODUÇÃO ao Holocausto. **United States Holocaust Memorial Museum**, [atualizado em 8 fev. 2022]. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/introduction-to-the-holocaust>. Acesso em: 5 jan. 2024.

JACQUES, Paola B.; VELLOSO, Rita. Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin. Salvador: EDUFBA, 2023.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitextos**, São Paulo, ano 3, n. 035.05, abr. 2003. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em: 5 jan. 2024.

JEANNE-CLAUDE. Most Commons Mistakes. **Christo and Jeanne-Claude**, 1998. Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/most-common-errors/>. Acesso em: 26 dez. 2023.

JURACI Dórea [catálogo]. São Paulo; Bruxelas; Salvador: Jaqueline Martins; Almeida & Dale; Acervo, 2023.

KERSHAW, Ian. **De volta ao inferno**: Europa, 1914-1949. Trad. Donaldson M. Garshagen; Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KOTHE, Flávio. **Benjamin & Adorno**: confrontos. São Paulo: Ática, 1978.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo expandido. **Arte & Ensaios**, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008. DOI: 10.60001/ae.n17.p128%20-%20137. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>. Acesso em: 9 jan. 2024.

KRENAK, Ailton. Antes, o mundo não existia. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 201-204.

KULTURFORUM. **Visit Berlin**, [20--]. Disponível em: <https://www.visitberlin.de/en/kulturforum>. Acesso em: 26 dez. 2023.

LAROUSSE, Pierre. Grand dictionnaire universel du XIXe siècle. v. 8. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1872.

LAVELLE, Patrícia. Glossário Walter Benjamin – Alegoria, aura, experiência, imagem dialética, pura linguagem: entenda conceitos fundamentais na obra de Walter Benjamin. **Cult**, 3 ago. 2021 Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/glossario-walter-benjamin>. Acesso em: 21 de agosto de 2023.

LIMA, Danstin Nascimento. **A importância da Terra Indígena Uru-Eu-Wau-Wau para a gestão das águas em Rondônia**. 2020. 93f. Dissertação (mestrado Profágua) – Universidade Federal de Rondônia, Ji-Paraná, 2020. Disponível em: <https://ri.unir.br/jspui/handle/123456789/3059>. Acesso em: 5 jan. 2024.

LÖWY, Michael. O jovem Benjamin: O marxismo de Walter Benjamin é muito tributário de seu engajamento com o anarquismo e com o surrealismo nos anos de juventude. **Blog da Boitempo**, 25 ago. 2016. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/08/25/michael-lowy-o-jovem-benjamin/>. Acesso em: 27 maio 2020.

MACEDO, Clarissa Moreira de. **A Terra em dois atos: imagens telúricas na poética de Juraci Dórea e Miguel Torca**. 2018. Tese (doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2018.

MACÊDO, Larissa. Vídeo de artista: as *stories* do Brasil por Gustavo von Ha. **Select**, 5 maio 2020. Disponível em: <https://select.art.br/video-de-artista-as-stories-do-brasil-por-gustavo-von-ha/>. Acesso em: 16 maio 2023.

MAGALHÃES, Ana; COSTA, Helouise; BOGÉA, Marta. Lugar-Comum. **MAC-USP**, 2022. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2022/lugar-comum/index.html>. Acesso em: 9 jan. 2024.

MAIA, Fernando Joaquim F.; FARIAS, Mayara Helenna V. de. Colonialidade do poder: a formação do eurocentrismo como padrão de poder mundial por meio da colonização da América. **Interações (Campo Grande)**, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 577-596, 2020. DOI: 10.20435/interv21i3.2300. Disponível em: <https://interacoesucdb.emnuvens.com.br/interacoes/article/view/2300>. Acesso em: 5 jan. 2024.

MARQUES, Ana Martins. Berlim revisitada ou a cidade da memória: “Infância em Berlim por volta de 1900”. **Artefilosofia – Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP**, Ouro Preto, v. 4 n.6: Dossiê Walter Benjamin, p. 34-43, abr. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/693>. Acesso em: 5 jan. 2024.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2005. (Coleção Logos.)

MEMÓRIAS Amazônicas – Fronteira do Brasil com a Bolívia. Disponível em: <https://enfronteira.org/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Amando Mora d’Oliveira, São Paulo: Perspectiva, 2014.

NEHER, Clarissa. A praça mais cinza de Berlim. **Deutsche Welle (DW)**, 7 jan. 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/a-pra%C3%A7a-mais-cinza-de-berlim/a-46629525>. Acesso em: 8 abr.2023.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. 14. ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

O QUE é a tecnologia blockchain? **IBM**, [20--]. Disponível em: <https://www.ibm.com/br-pt/topics/blockchain>. Acesso em: 9 jan. 2024.

O QUE É NFT: como funciona, usos e exemplos. **Meio & Mensagem**, 3 nov. 2022. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/proxima/pxx-noticias/o-que-e-nft>. Acesso em: 9 jan. 2024.

OLINDA Yawar Tupinambá conversa com a artista Déba Tacana. [S. l.]: Nós, 26 ago. 2022. 1 vídeo (2min08); publicado pelo site Terra. Disponível em: <https://www.terra.com.br/economia/dinheiro-em-dia/meu-negocio/videos/olinda-yawar-tupinamba-conversa-com-a-artista-deba-tacana,cd0be5f0df1a95e1011f86ae9cfcba6ff2kto8yk.html>. Acesso em: 5 jan. 2024.

OSBORNE, Peter; CHARLES, Matthew. Walter Benjamin. *In*: ZALTA, Edward N. (ed.). **The Stanford Encyclopaedia of Philosophy**. Stanford, CA: Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information, Stanford University, Winter 2019. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/benjamin/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

PALESTRA Déba Tacana – A temática Indígena no ensino das artes visuais: desafios e perspectivas. Florianópolis: Udesc, 2022. 1 vídeo (1h51min10). Publicado pelo canal Imagens Políticas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qf5tcs_YGpE. Acesso em: 3 jan. 2024.

PALHARES, Taísa Helena P. Arte como estranhamento e diferenciação. *In*: Outros paradigmas para o pensamento sobre arte. Ciclo de entrevistas realizado pelo Ateliê 397 em parceria com o Centro de Pesquisa e Formação – Sesc São Paulo. Novembro 2022.

PALHARES, Taísa Helena P. **Aura** – A crise da arte em Benjamin. São Paulo: Barracuda, 2006.

PALHARES, Taísa Helena P. Aura: experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise. **Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade**, [S. l.], n. 8, p. 7-39, 2002. DOI: 10.11606/issn.2318-9800.v0i8p07-39. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/69483>. Acesso em: 29 nov. 2022.

CASTRO, Mauricio Paroni de. **Aqui ninguém é inocente**: Voltaire de Souza, o intelectual periférico / Mauricio Paroni de Castro e Ziza Brisola – São Paulo, Alameda, 2007.

PESCHEL, Sabine. Mais antigo da Alemanha, zoo de Berlim faz 175 anos. **Deutsche Welle (DW)**, 1 ago. 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/mais-antigo-da-alemanha-zoo-de-berlim-completa-175-anos/a-49843601>. Acesso em: 5 mai. 2023.

PINSKY, Jaime. **As primeiras civilizações**. São Paulo: Atual, 1994.

PIPA 2015: Artistas indicados – Gustavo von Ha. [Rio de Janeiro]: Matrioska Filmes, 28 jun. 2015. 1 vídeo (3min27). Publicado por Prêmio Pipa. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2015/06/gustavo-von-ha-artista-indicado-2015/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

PIPA 2017: Gustavo von Ha. [Rio de Janeiro]: Do Rio Filmes, 26 jun. 2017. 1 vídeo (3min33). Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/gustavo-von-ha>. Acesso em: 9 jan. 2024.

PLANTAÇÕES na Amazônia há 10 mil anos mudaram geografia da região. **Galileu**, 10 abr. 2020. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia/noticia/2020/04/plantacoes-na-amazonia-ha-10-mil-anos-mudaram-geografia-da-regiao.html>. Acesso em: 3 jan. 2024.

PORTAL Amazônia responde: por que o rio Madeira tem este nome? **Portal Amazônia**, 16 nov. 2021. Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonia/porta-amazonia-responde-por-que-o-rio-madeira-tem-este-nome>. Acesso em: 3 jan. 2024.

PRESIDENTE Prudente. **Desenvolve São Paulo**, [2017?]. Disponível em: <https://www.desenvolvesp.com.br/mapadaeconomiaapaulista/ra/presidente-prudente>. Acesso em: 3 jan. 2023.

QUEIROZ, Washington. Bahia e vaqueiros: um débito. **Entreideias**, Salvador, n. 17, p. 71-84, jan.-jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/4872/3809>. Acesso em: 20 jan. 2021.

RAMOS, Maria Regina; ALMEIDA, Teresa; LOUREIRO, Domingos. “No walk, no work”: da prática do caminhar à prática artística. **Art&Sensorium**, Curitiba, v. 10, n. 1, p. 133-153, jun. 2023. DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2023.10.01.133-153>. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/7370>. Acesso em: 5 jan. 2024.

RIBEIRO, Djamila. Djamila Ribeiro: “Devemos olhar para os grupos mais afetados pela pandemia”. Entrevista concedida à Fernanda Alves. **Valor Econômico**, 28 out. 2020. Disponível em: [h/valor.globo.com/patrocinado/santander/cidadao-global/noticia/2020/10/28/djamila-ribeiro-devemos-olhar-para-os-grupos-mais-afetados-pela-pandemia.ghtml](https://valor.globo.com/patrocinado/santander/cidadao-global/noticia/2020/10/28/djamila-ribeiro-devemos-olhar-para-os-grupos-mais-afetados-pela-pandemia.ghtml). Acesso em: 29 nov. 2023.

SAMBAQUIS. **Museu Nacional**, [20--]. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/sambaquis.html>. Acesso em: 9 jan. 2024.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

SCHIMITH, Mateus. **Presença cênica e jogo**: articulações e tensões nas construções poéticas como ator. 2017. 146 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SCHOLEM, Gershom Gerhard. **Walter Benjamin**: a história de uma amizade. Trad. Geraldo Gerson de Souza; Natan Norbert Zins; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHOLZ, Kay-Alexander. Reichstag: o símbolo da luta alemã pela democracia. **Deutsche Welle (DW)**, 1 set. 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/reichstag-o-s%C3%ADmbolo-da-luta-alem%C3%A3-pela-democracia/a-54778638>. Acesso em: 4 jun. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A fotografia na obra de Walter Benjamin: “dialéctica congelada” e a “segunda técnica”. **História Revista**, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 40-60, 2016. DOI: [10.5216/hr.v21i2.43379](https://doi.org/10.5216/hr.v21i2.43379). Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/43379>. Acesso em: 17 nov. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **Ler o Livro do Mundo**. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Origem do Drama Barroco Alemão. **Folha de S.Paulo**, Biblioteca Básica, 27 fev. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2702200503.htm>. Acesso em: 5 jan. 2024.

SIEGESSÄULE in Berlin. **Visit Berlin**, [20--]. Disponível em: <https://www.visitberlin.de/de/siegessaule-berlin>. Acesso em: 16 maio 2023.

SILVA, Cliverson Gilvan Pessoa da; COSTA, Angislaine Freitas. Um quadro histórico das populações indígenas no alto rio Madeira durante o século XVIII. *Amazônica – Revista de Antropologia*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 110-139, jun. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.18542/amazonica.v6i1.1751>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/1751>. Acesso em: 5 jan. 2024.

SILVA, Mariana Maria. NFTs dão visibilidade para a arte, dizem artistas da Havaianas e Casa NFT. **Exame: Future Money**, 31 maio 2022. Disponível em: <https://exame.com/future-of-money/nfts-dao-visibilidade-para-a-arte-dizem-artistas-da-havaianas-e-casa-nft/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

SILVA, Tania Knapp da. **Leberecht Migge**: as fronteiras do paisagismo em tensão na Alemanha (1902-1927). 2020. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI: 10.11606/D.16.2020.tde-26032021-171739. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-26032021-171739/pt-br.php>. Acesso em: 9 jan. 2024.

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. **Política & Trabalho**, v. 12, p. 15-24, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6380>. Acesso em: 3 jan. 2024.

SIMÕES JR., José Geraldo. A urbanística germânica (1870-1914). Internacionalização de uma prática e referência para o urbanismo brasileiro. **Arquitextos**, ano 9, jun. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.097/134>. Acesso em: 13 abr. 2023.

SOWJETISCHES Ehrenmal Tiergarten. **Berlin.de – Das offizielle Hauptstadtportal**, [20--]. Disponível em: <https://www.berlin.de/sen/uvk/natur-und-gruen/stadtgruen/friedhoehe-und-begraebnisstaetten/sowjetische-ehrenmale/tiergarten/>. Acesso em: 26 dez. 2023.

SUMMA cum laude. In: Cambridge Dictionary. Cambridge (UK): Cambridge University Press, [20--]. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/summa-cum-laude>. Acesso em: 23 dez. 2023.

SZONDI, Peter, Esperança no passado – Sobre Walter Benjamin. Trad. Luciano Gatti. **Artefilosofia – Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP**, Ouro Preto, n. 6, p. 13-25, abr. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/691/647>. Acesso em: 30 abr. 2022.

TIERGARTEN. **Berlin.de – Das offizielle Hauptstadtportal**, [20--]. Disponível em: <https://www.berlin.de/tourismus/parks-und-gaerten/3560778-1740419-tiergarten.html>. Acesso em: 24 dez. 2023.

TILIA. **Wikipedia**, [atualizado em 11 set. 2017]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tilia>. Acesso em: 24 dez. 2023.

TODESOPFER an der Berliner Mauer. **Stiftung Berliner Mauer**, 2021. Disponível em: <https://www.stiftung-berliner-mauer.de/de/themen/todesopfer-berliner-mauer>. Acesso em: 26 dez. 2023.

TRUKÁ. **Povos Indígenas do Brasil – PIB**, 25 jan. 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Truk%C3%A1>. Acesso em: 3 jan. 2024.

UNTER den Linden. **Berlin.de – Das offizielle Hauptstadtportal**, [20--b]. Disponível em: <https://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/3559846-3558930-unter-den-linden.html>. Acesso em: 24 dez 2023.

UNTER den Linden. **Visit Berlin**, [20--a]. Disponível em: <https://www.visitberlin.de/en/unter-den-linden>. Acesso em: 24 dez 2023.

URU-Eu-Wau-Wau. **Povos Indígenas do Brasil – PIB**, jul. 2016 [atualizado em 23 jul. 2018]. Disponível: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Uru-Eu-Wau-Wau>. Acesso em: 3 jan. 2024.

VALLESPIN, Fernando. Por que devemos recordar os anos da República de Weimar: a história nunca se repete seguindo o mesmo roteiro. Será que nossa situação atual se parece em algo à daqueles turbulentos anos 1930 na Alemanha? **El País**, 27 jul. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/26/cultura/1564148647_990100.html. Acesso em 27 jun. 2020.

VEIGA, Edson. Cientistas descobrem indícios de que Amazônia tinha agricultura há 4,5 mil anos. **BBC Brasil**, 23 jul. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44929482>. Acesso em: 20 nov.2023.

VENTURA, Daila. Os vergonhosos “zoológicos humanos” que existiram na Europa até 1958 **BBC News Brasil**, **BBC Mundo**, 26 out. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-63371607>. Acesso em: 20 mai. 2023.

VIEIRA, Tuca. Berlinscapes – Registrando a Berlim noturna. **Arquitetismo**, ano 5, jul. 2011. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/05.053/3981>. Acesso em: 15 agosto. 2023.

VIVO marca presença na SP-Arte com o projeto Rotas Indígenas Brasileiras. **Telefônica**, 10 ago. 2022. Disponível em: <https://www.telefonica.com.br/noticias/agosto-22/vivo-marca-presenca-na-sp-arte-com-o-projeto-rotas-indigenas-brasileiras>. Acesso em: 5 jan. 2024.

VIZIOLI, Simone Helena Tanoue; TIBERTI, Mateus Segnini; BOTASSO, Gabriel Braulio. Diálogos entre arquitetura e fenomenologia: do moderno ao pós-moderno. **Revista Projetar – Projeto e Percepção do Ambiente**, [S. l.], v. 6, n. 3, p. 39-50, 2021. DOI: 10.21680/2448-296X.2021v6n3ID23390. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/revprojetar/article/view/23390>. Acesso em: 11 ago. 2023.

VON HA, Gustavo. Duplo atravessamento. **Von Ha**, nov. 2010. Disponível em: <https://www.von-ha.com/statement-portugues>. Acesso em: 3 jan. 2023.

VON-HA (site do artista). Disponível em: <https://www.von-ha.com/>. Acesso em: 5 jan. 2024,

WALTER Gropius House. **Architectuul**, 1 dez. 2017. Disponível em: <https://architectuul.com/architecture/walter-gropius-house>. Acesso em: 26 dez. 2023.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EdUFBA, 2010.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. 262 fls. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin**: uma biografia. Trad. Romero Freitas. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

WRAPPED Reichstag. **Christo and Jeanne-Claude**, [20--?]. Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/>. Acesso em: 26 dez. 2023.

ZIM, Aline. Perdidos na Antrópolis: o dândi e o *flâneur* do século XXI. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN URBANISMO, 12, São Paulo-Lisboa, 15-17/25-26 jun. 2020. **Anais** [...]. São Paulo; Lisboa: FAU-USP; FAULisboa, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.5821/SIIU.10228>. Disponível em: <https://revistes.upc.edu/index.php/SIIU/article/view/10228/1760>. Acesso em: 24 dez. 2023.