

ATLAS DE POEIRA: MEMÓRIA, IMAGEM, METAMORFOSE

Josimar Ferreira

Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMO

A partir da obra textual e fragmentária da escultora brasileira Maria Martins: *Poeira da vida – Páginas de um livro de memórias*, publicada de forma esparsa no jornal carioca *Correio da Manhã* nos anos de 1967 e 1968, este ensaio busca uma tentativa de pensar um atlas warburgiano (uma enciclopédia borgeana), construindo uma constelação entre o literário e o imagético: a fotografia *Criações de poeira* (1920), de Duchamp e Man Ray; o conto *Ser poeira* (1933), de Santiago Dabove; o conto *Viagem à semente* (1954),

de Alejo Carpentier; o personagem ficcional do livro *Emigrantes* (1992), de W. G. Sebald; as fotografias *Nomes ausentes* (2013), realizadas nas prateleiras vazias e empoeiradas da antiga Biblioteca Nacional de Buenos Aires por Patricia Osses; os desenhos *Ossário e Polugrafias* (2009-2011), de Alexandre Órion; junto com reverberações filosóficas e conceituais em Walter Benjamin, Georges Bataille, Georges Didi-Huberman, Elio Graziolli, Pedro Salinas, Rosalind Krauss e Aby Warburg.

Palavras-chave: Atlas. Constelação. Poeira. Literário. Imagético.

Embaralhar e repartir as cartas, desmontar e remontar a ordem das imagens, numa mesa operatória, a fim de configurar afinidades quase divinatórias, capazes de entrever o trabalho do tempo no mundo visível: eis o que Didi-Huberman denomina *atlas* (2013). O conceito apoia-se, além do mais, no de uma certa "enciclopédia chinesa", a de Borges (1974), revisitada por Foucault (1999), onde os animais estão disparatadamente classificados em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar o jarro, n) que de longe parecem moscas.... E dessa enumeração caótica extrai Foucault os elementos para postular a episteme ocidental, aquela que regula as relações entre as palavras e as coisas. Aby Warburg quando propõe um atlas de imagens, o *Bilderatlas* (2010), compreende que é uma *forma visual de saber*, uma mesa de montagens. Para Didi-Huberman (2013), entretanto, a "mesa de Borges", como a *noção de heterotopia que a comenta, transforma o conhecimento no seu suporte, na sua exposição, na sua disposição e, claro, no seu conteúdo*. Borges pensa, ainda, que um único monte de poeira ao fundo de uma prateleira daria testemunho da história universal, por isso há que inventar constantemente, para a própria história, novas regras operatórias destinadas a abrir as possibilidades de um conhecimento das relações íntimas e secretas entre as coisas: um atlas do incomensurável, assim como fez Warburg. Um atlas de imagens visuais do mundo percorrido e imagens de sonhos que assombram nossas noites.

Depois da poeira, antes da poeira. No território da modernidade, os homens fizeram mais do que Vesúvio a Pompeia. No século XX e no XXI o homem é um vulcão para o próprio homem, capaz de converter seu semelhante em uma nuvem de poeira, um monte de cinzas: Auschwitz, Hiroshima. A vida e a imagem são restos e fissuras. A partir da obra textual e fragmentária da escultora brasileira Maria Martins, *Poeira da Vida – páginas de um livro de memórias*, publicada de forma esparsa, busco uma tentativa de construir um atlas warburgiano (uma enciclopédia borgeana) para pensar os rastros, os restos, a vida e o mundo.

Georges Didi-Huberman, em seu ensaio *Grisalha: poeira e poder do tempo* (2014), salienta que o século passado obriga-nos a colocar novas questões. Assim, a reflexão política e estética no campo da literatura e da história da arte não abre mão da força espectral da imagem enquanto poeira e memória. Olhar para a poeira é um olhar que tira dos horizontes a distinção entre estética e política, porque olhar para a poeira é atentar para o detalhe que perturba o pensamento. As discussões em torno da biopolítica, em Giorgio Agamben e Roberto Esposito, não deixariam de lado as discussões mais contemporâneas em torno da condição do vivente em meio ao horizonte que desaparece pela poeira. É a partir da poeira que perguntamos, o que ela teria a dizer de si mesma e do mundo? Com que voz, com que entonação se faz ouvir esse eco da história e do tempo?

No modernismo brasileiro, a questão sobre a *memória* se apresenta como tentativa de buscar no passado uma *gênese* e fundar bases no nacionalismo cultural. Por sua vez a artista mineira Maria Martins (Campanha, MG, 1894 – Rio de Janeiro, RJ, 1973), sugere uma interpretação diferente da *memória* (e, por conseguinte, da *poeira*, do *tempo*, da *ruína*). Maria Martins foi escultora, desenhista e escritora. Maria é mais conhecida por suas séries escultóricas: *Impossible* e *Amazonia*. Como escultora foi discípula de Oscar Jaspers, estudou e aperfeiçoou a fundição em bronze com Jacques Lipchitz. Nos anos de 1967 e 1968, assinou o que chamou de *Páginas de um livro de memórias*, sob o título de *Poeira da Vida*, no jornal *Correio da Manhã*. Para a artista mineira, a *memória* não necessita ser buscada *a priori*, mas se inscreve no instante presente, em uma metamorfose incessante.

A poeira (a memória) nos sobrevive, matéria do distante, do passado, do longínquo, ela nos vence, contaminando nosso presente, criando sempre uma espécie de ar residual. Podemos encontrar na poeira a multiplicidade de tempos necessária para uma revisão da *anamnese* como um critério predominante da cena contemporânea. A poeira, nos textos da artista, poderia ser considerada um emblema dos nossos tempos de destruição. Podemos encontrar na poeira a multiplicidade de tempos necessária para uma revisão da *anamnese* como um critério predominante da modernidade.

Maria Martins, em novembro de 1967 em *Poeira da Vida* (Martins, 12 nov. 1967), escreve sobre a obra plástica de Brancusi, nos conta sobre sua amizade com o escultor, sobre a viagem feita pelo artista da Romênia até Paris, sobre seu ateliê, sobre sua sobriedade e certa tendência ao classicismo como escultor. Em outubro de 1968, escreve sobre o que viveu como um pesadelo sem poder acordar da crise russo-tcheca, e como o pesadelo continuou em maio-junho de 68 em Paris, com a revolução estudantil traída e esmagada. Relata, ainda, que vê passar, como num filme concebido por um diretor diabólico, a opressão da juventude no mundo inteiro: China, Polônia, Tcheco-Eslováquia, Alemanha, Inglaterra, Espanha, México, Ásia, e toda América Latina. Os dias de 68 fazem a artista recordar os anos da Segunda Guerra Mundial como renascimento de um medo ancestral na Europa:

Os jornais destes últimos dias [1968] fizeram lembrar todos aqueles ódios e execrações, com ameaças de novas perseguições a judeus em diversos países. Fui então procurar meus papéis da “Poeira da Vida”. Detalhes e datas daqueles dias execrandos para aqueles que, como nós, viveram o drama de 1930 – 1944. Venho assim com segura timidez suplicar atenção dos responsáveis pelos nossos destinos para que dêem um grito de alarma, busquem despertar a indiferença e desmascarar os interesses inconfessáveis, para que não estendam um manto de penumbra e egoísmo, senão de covardia sobre certos acontecimentos de ontem e de hoje (Martins, 19 out. 1968).

Maria Martins escreveu para fazer do texto um tempo crítico, um tempo de cinzas e de poeira. Narra, ainda, sobre a ascensão de Hitler ao poder em 1933, sobre a perseguição dos judeus, intelectuais, artistas e cientistas em diversos países. Descreve a transferência de seu marido, de Paris para a Embaixada de Washington em 1939, e sobre as falhas do posicionamento político do Brasil diante do apocalipse que se aproximava na história. Relatos de uma artista que trabalhava no ateliê do último andar da Embaixada em Washington. É no espaço da escrita de si (o autobiográfico) que Maria pensa a política. Um olhar sobre uma época apocalíptica da história que ecoa na memória do mundo e na memória da própria artista. Nos textos seguintes de outubro e novembro de 1968, continua os relatos dos fins de 1944 junto com reflexões filosóficas:

E para onde iremos assim? Sobretudo agora que o mundo parece mais obliterado, só nos é dado responder como Cristo a São Pedro, no caminho de Roma: Quo vadis Domine? e Ele “A Roma para me fazer de novo crucificar”. Os deuses, porém, por uma graça imponderável e inexplicável, terminam sempre por salvar a humanidade após levá-la de calvário a calvário, até o fim de cada um. E isto quanto tempo durará? (Martins, 03 nov. 1968).

Georges Bataille, em outubro de 1929, publica um verbete de seu *Dicionário crítico*, na revista *Documents*, cujo título é *Poeira*. Bataille neste verbete nos traz uma poeira que persiste, e talvez seja essa persistência da poeira que altera nossa visibilidade, tornando-a mais evidente, ou seja, visível quando se acumula; enfim, ela tanto é espectro quanto vestígio, tanto é memória quanto matéria. Uma matéria que existe, mas que mesmo assim pode ser sinônimo não apenas da memória, mas do esquecimento, quando se tem em vista um exemplo prosaico de uma casa

abandonada, cuja poeira cria uma camada, uma película, praticamente uma pele sobre a mobília. É em torno dessa oscilação entre memória e esquecimento que a poeira paira na história (da literatura de da arte).

Os contadores de história não imaginaram que a Bela Adormecida despertaria coberta por uma espessa camada de poeira; eles também não consideraram as sinistras teias de aranha que seus cabelos ruivos teriam estraçalhado em um primeiro movimento. No entanto, infelizes camadas de poeira sempre invadem as habitações terrestres e as mancham uniformemente como se se tratassem de dispor os sótãos e os velhos quartos para a próxima entrada dos assombros, dos fantasmas, das larvas, que o odor carcomido da velha poeira substancia e embriaga.

Quando as jovens gordas, boas para o que der e vier, se armam com um grande espanador ou mesmo com um aspirador de pó a cada manhã, elas talvez nunca ignorem sua contribuição assim como a dos sábios mais otimistas em afastar os fantasmas malfeitores que intimidaram a adequação e a lógica. Dia ou outro, é verdade, a poeira, porque persiste, provavelmente começará a alcançar os empregados, invadindo imensos escombros abandonados, docas desertas, e, nesse futuro distante, não restará mais nada para salvar dos terrores noturnos: daí termos nos tornado tão grandes contadores. (Bataille, 05 nov. 1929)

A imagem e o texto também são moradas abandonadas. A poeira, essa presença que toca o imperceptível permanece, ou melhor, sobrevive. Sua presença ambígua retoma pelo menos dois aspectos: o primeiro será a nossa precariedade em apagar os próprios rastros, por mais que exista inteligência e precisão; o segundo é que a poeira também possui essa característica temporal de cobrir o lugar.

Em 1920, Man Ray fotografa uma camada de poeira sobre *Le Grand Verre* (*O Grande Vidro*) de Marcel Duchamp: *Élevage de poussière* (*Criação de poeira*) [Fig. 1]. A poeira foi acumulada durante o período em que a obra ficou abandonada no estúdio nova-iorquino do artista. Duchamp apresenta uma convivência peculiar com a poeira. Segundo Calvin Tomkins, a fotografia foi feita a partir de restos que se acumularam durante alguns meses sobre *O Grande Vidro*. A poeira parecia ser um elemento de contato diário.

Durante três meses deixou que a poeira se acumulasse no painel inferior [do Grande Vidro] para poder colar por cima (com verniz) as peneiras em forma de funil, dando-lhes, assim, um colorido proveniente do acaso e do passar do tempo. [...] Duchamp e Man Ray viam-se quase todos os dias. O espírito vivo de Man Ray e sua maneira seca nova-iorquina – ele gostava de falar pelo canto da boca – não deixavam sua admiração por Duchamp tornar-se um incômodo, e o talento recém-descoberto para a fotografia, que usava para subsidiar-lhe a pintura, revelou-se de grande utilidade. Katherine Dreier fez dele o fotógrafo oficial da Société Anonyme, o responsável pelos instantâneos das instalações e pelas fotografias de cartões-postais e publicidade, mas seu grande trabalho de fato estava ligado ao *Vidro* de Duchamp. Certo dia, chegou com sua enorme câmera e, usando somente a luz de uma lâmpada pendurada, fez a foto do painel inferior do *Vidro*, a parte que, apoiada horizontalmente sobre cavaletes, estivera ali acumulando poeira. A imagem resultante parecia uma paisagem lunar, com colinas, vales e marcas misteriosas em baixo relevo. Considerada uma obra conjunta de Man Ray e Duchamp, ela recebeu o evocativo título (dado por Duchamp) de *Élevage de poussière* [Criação de poeira]. Logo após essa fotografia ter sido tirada, Duchamp “fixou”, com verniz, a poeira sobre as peneiras, removeu as sobras e levou o painel a uma vidraçaria em LongIsland, onde a seção das testemunhas oculistas, na parte inferior do lado direito, foi revestida com prata. Durante os meses seguintes, ele passaria horas e horas trabalhando nessa seção com uma lâmina de barbear, raspando a prata em torno dos três desenhos

para teste de visão (três formas circulares com linhas irradiadas, semelhantes à que ele usou no seu estudo sobre vidro em Buenos Aires), que ele havia feito nas costas do vidro por meio de traços sobre papel carbono. Era um trabalho lento e tedioso (Tomkins, 2013, p. 253-254)



Figura 1. Marcel Duchamp e Man Ray. *Elevage de poussière*, 1920. Fotografia a preto e branco de Man Ray a pedido de Duchamp, conservando a poeira acumulada, 24 x 30,5 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

Como se sabe, ao final da Primeira Guerra, Duchamp vivia uma sorte de exílio americano, com significativa passagem por Buenos Aires no momento em que se dariam as violentas repressões não só aos operários de tendência anarquista (num quadro de greve geral por redução da jornada de trabalho e aumento de salário, diante da absurda elevação do custo de vida), mas também aos imigrantes, em particular judeus e eslavos, na chamada Semana Trágica, em janeiro de 1919 (Antelo, 2010). A imagem de Man Ray no início dos anos vinte é, dessa maneira, potente. Por um lado, ela arquiva ou acumula uma paisagem estranha, obtida por uma vista aérea como se numa repetição diferida, e devida ao acaso, das fotografias de guerra tomadas em sobrevoo, nas quais colidiam as marcas da cultura e da barbárie humanas, disseminadas sobre um território de fronteiras irreconhecíveis, então exaurido de uma certa experiência possível. Nesse sentido, a imagem cifra uma sobreposição de camadas: não apenas a demora do pó sobre o vidro de um trabalho anartístico, mas igualmente o campo de extermínio sobre o mercado global, de modo que – poderia ser dito – a política ocidental, que ao longo do século XX, em suas reincidências, ganharia contornos cada vez mais abrangentes, encontra nesses episódios – a Primeira Guerra, a Semana Trágica, as migrações – alguns de seus momentos inaugurais. E não obstante, ao mesmo tempo, enquanto imagem técnica, *Criação de poeira* aponta sempre para algo mais: para um gasto ou excesso que redundava da possibilidade mesma de todo arquivo ser continuamente recriado, relido, remontado, uma vez que sua força disruptiva se encontra precisamente na intermitência e na reprodutibilidade de restos ou rastros quase imateriais, *infralevés* – em todo caso, estranhas materialidades avessas às políticas sanitárias e imunitárias do Ocidente –, sendo este um modo de se ler a história a contrapelo.

Rosalind Krauss escreve que a poeira acumulada no *Grande Vidro* de Marcel Duchamp é *uma espécie de indício físico da passagem do tempo* (Krauss, 1986, p. 202-203). A poeira é o que denuncia a passagem de tempo e, também, coloca *materialmente* o trabalho na própria história. O que faz a poeira acumulada despertar o interesse é justamente a questão sensível deste tempo passado. Em Duchamp, além do acúmulo dos indícios, há a materialidade do desenho formando uma paisagem tão aérea quanto a própria poeira, como uma poética da matéria em movimento que segue pela via de um constructo com suas especificidades, enfim, um pensamento com a matéria. Pedro Salinas, quando escreve sobre *Quijote* em *El polvo e los nombres*, evoca a semelhança entre a poeira e a neblina aos nossos olhos, dizendo que: *El polvo es la materia de su poemática invención* (Salinas, 1961, p. 127-142).

A poeira e seu caráter residual vai permear também as obras de Joseph Cornell, que apresenta grande ligação com Duchamp. Além de terem desenvolvido uma relação de amizade, Cornell foi um dos que ajudou Duchamp na construção de réplicas da *Boîte-en-valise* (*Caixa em mala*). Cornell desenvolveu uma série de caixas temáticas, que, assim como as caixas desenvolvidas por Duchamp, foram chamadas de museus-portáteis. A aproximação dos dois artistas pode ser feita, também, através de uma estética dos vestígios quando ambos tocam na questão da poeira. O gesto de *inoperância* frente a limpeza do ateliê, em *Criação de poeira*, relaciona-se com questões presentes em Cornell e em sua tarefa mundana de *não* limpar o chão do seu porão. Tanto Duchamp quanto Cornell apresentam uma relação análoga com a poeira, deixando ateliês ficarem cobertos de pó e chegando a utilizá-la como material de trabalho, ambos parecem criar um eco com a composição ficcional do personagem descrito por Sebald.

Na história *Max Aurach*, do livro *Emigrantes* de W. G. Sebald, publicado originalmente em 1992, temos um exemplo de narrativa que expõe a melancolia na própria forma de construir a narrativa. Além do texto fazer uma descrição minuciosa do ateliê do artista, ela é arrastada, lenta, com longos parágrafos e frases que nunca chegam ao final. São várias imagens que o escritor cria, que formam uma única rede, com pequenas referências do cotidiano melancólico do artista, pequenos detalhes que compõem o cenário perfeito para o artista *saturnino*. Esta poeira que Aurach tanto venera é uma poeira que, ao mesmo tempo dá vida ao ateliê e que denuncia o seu estado de abandono melancólico. Por mais que ele viva e sinta que o tempo passa ao trabalhar, é na poeira que a passagem de tempo está mais bem representada. Por isso não se pode limpar o cômodo, por isso a poeira tem de cair lentamente, acumular todo dia, formar camadas tal como a tinta que se mistura ao piso. É como se ele fosse um prisioneiro deste indício de tempo, destes pequenos resquícios de sua vida.

Entrando no ateliê leva um bom tempo até os olhos se acostumarem à estranha luz reinante [...] A escuridão acumulada nos cantos, o reboco de cal inchado com manchas de sal, e a pintura descascando nas paredes, as prateleiras cobertas de livros e montes de jornais, as caixas [...] Aurach instalou seu cavalete, na claridade cinzenta que entra pela janela do norte, coberta por décadas de poeira. [...] o chão está coberto por uma massa de vários centímetros de altura já endurecida, com uma crosta, misturada com pó de carvão [...] Certa vez Aurach disse em tom casual que sempre considerara muito importante que nada mudasse em seu local de trabalho, que tudo ficasse do jeito que ele organizara, assim como estava agora, e nada se acrescentasse além do lixo que caía enquanto ele pintava nem da poeira que baixava incessantemente e que, como lentamente aprendeu, era mais ou menos a coisa que mais amava no mundo. A poeira, disse ele, lhe era

muito mais próxima do que a luz, o ar e a água. Nada lhe era tão insuportável quanto uma casa em que se limpava o pó, e em nenhum lugar sentia-se melhor do que ali onde as coisas podiam ficar imperturbadas e abafadas (Sebald, 2002, p. 160-161).

Vihelm Hamershoi, pintor dinamarquês de cenas solitárias e fantasmagóricas, pinta em 1900 uma tela com o título: *Dust Motes Dancing in the Sunbeams* [Fig. 2]. Na tela podemos observar a poeira dançando nos raios de sol, na fonte de luz, que entra pela janela. Hamershoi captura com seu pincel os raios de sol sufocados pelo pó no interior de um cômodo fechado. Carolyn Steedman, em seu livro: *Dust: The Archive and Cultural History* (Steedman, 2002), argumenta que a poeira é o princípio narrativo da memória e da escrita, a poeira seria a herança dos séculos anteriores aos nossos dias, matéria que sobrevive ao tempo e à história.



Figura 2. Vihelm Hamershoi. *Dust Motes Dancing in the Sunbeams*, 1900. Óleo sobre tela, 70 x 59 cm. Ordrupgaard Museum, Dinamarca

Na imagem de Hamershoi a poeira dança. Na imagem de Man Ray e Duchamp, o que importa é o fato de *O Vidro* estar coberto de pó, pois, como se não bastassem os vestígios corporais de que o tempo passou, temos o melhor indício para isso: a poeira que cobre tudo que é abandonado ou deixado de lado, e que alimenta este estado de *inoperância*. Em Man Ray e Duchamp a poeira estaria presente como algo análogo ao tédio, como afirma Benjamin na frase que relaciona a mercadoria como depósito de poeira, no capítulo *Tédio, Eterno Retorno* de seu livro *Passagens* (Benjamin, 2006, p. 141-159). O local do acúmulo, juntamente com a sensação de uma perspectiva

sufocada e poeirenta do panorama, ou mesmo a poeira que se acumula nas passagens e suja os vestidos das mulheres quando caminham pela cidade. A poeira que ultrapassou todas as expectativas e, que a exemplo de Pompeia, é preciso desenterrar as pessoas com escovas ou com enxadas. A poeira que alerta para um local que não faz mais sentido, anacrônico frente a uma cidade que insiste em mostrar sua modernidade. Essa poeira que sufoca o passado, que se perde em meio a uma modernidade que se faz presente. Poeira que se acumula, que revela não apenas no aspecto material, mas também no aspecto temporal.

Tempo que não cabe mais numa linha dominada por *Chronos*. As ruínas, para Benjamin, são um convite para sentir o tempo. O tempo dos restos é uma confluência de tempos – os que já passaram. É suficiente um olhar, um encontro, fruto de uma exposição e de uma disposição, para que haja uma tensão, uma partilha. Giorgio Agamben salienta que existe um *resto de tempo* que excede a tradicional divisão cronológica (2016). O filósofo procura confrontar as duas experiências de tempo, para dispor de uma ideia do tempo à altura da dimensão histórica do homem. Um tempo que resta entre o tempo e seu fim: nem o tempo cronológico nem o escatológico (apocalíptico), mas um resto, o tempo que resta entre esses dois tempos. Agamben, em outro livro, *Infância e História* (2005), sustenta que a cultura moderna não conseguiu elaborar uma ideia de tempo de acordo com sua concepção da história. Quer se trate do círculo (temporalidade circular dos antigos), quer se trate da linha (linearidade dos cristãos), o tempo é sempre concebido como uma sucessão contínua de pontos. Em *O tempo que resta* procura confrontar as distintas experiências temporais, buscando um tempo que se contrai e começa a acabar, o tempo que resta entre o tempo e o seu fim. Tempo que se contrai e explode na eternidade: que resta indeterminado (Agamben, 2016, p. 80).

O tempo se manifesta de uma maneira voraz na modernidade e, a poeira seria a desaceleração da passagem do tempo. No *Vidro* de Duchamp a poeira *insiste*. A *exigência* da poeira seria a exigência da própria imagem e do próprio texto: o *demorar*. A poeira, assim como a imagem, é lenta.

A persistência do *sempre*, como instância do *aiôn*, essa palavra grega que significa tempo, duração de vida, geração, toda a vida, simultaneamente tempo presente e eternidade sem fim, está aqui aliada ao *doravante* que significa *a partir de agora para o futuro*, portanto *mais tarde*: sempre mais tarde, o futuro sempre mais tarde, o futuro em demora. Em demora ainda (Derrida, 2015, p. 112).

A poeira nos demonstra que o presente está marcado, desde sua origem, pelo passado e pelo futuro. Há sempre em sua emergência, uma lacuna, um hiato, uma ausência. E a história (da literatura ou da arte) não pode ser lida como uma harmoniosa sucessão de presenças, revezando-se e alternando-se entre si, mas como uma incessante reconstrução retrospectiva em que todo rastro é presença diferida: uma metamorfose. O presente constitui-se assim em relação àquilo que ele não é, nem mesmo como passado, ou futuro modificador.

Derrida nos diz que a memória insiste e persiste no instante: demorando, esperando e retardando. Em Maria Martins a poeira *insiste*. A artista mineira, em seus textos *Poeira da Vida*, evoca espectros da memória e do passado em diálogo com o presente. Maria é um artista (escritora) que ativa a memória em seus textos a partir da poeira, trazendo à luz o que permaneceu esquecido, buscando os momentos vividos, tentando escrever aquilo que é invisível para a memória, mas não busca a reconstrução de um evento passado e, sim lampejos quase inapreensíveis. A poeira não cessa de *demorar*. Nuno Ramos, artista plástico brasileiro, escreve uma *Lição de Geologia* onde aborda uma sobrevivência da vida da poeira:

Há uma camada de poeira que recobre as coisas, protegendo-as de nós. Polvilho escuro da fuligem, fragmento de sal e alga, toneladas de matéria em grãos que vão cruzando o oceano transformam-se em fiapos transparentes depositados pouco a pouco para preservar o que ficou embaixo. Quase nada se tem pensado a respeito deste fenômeno. Trata-se provavelmente de uma enorme operação de camuflagem, de equalização de um sinal remoto que perceberíamos facilmente na ausência desta montanha de pequenos agregados (Ramos, 2011, p. 09-11).

Ao longo da modernidade podemos observar, entre escritores e artistas plásticos, inúmeras *criações de poeira*. O escritor argentino Santiago Dabove no conto *Ser polvo* de 1933, narra a história de um personagem que vai se transformando na própria poeira do chão, diante de um cemitério abandonado como cenário, o personagem vai se transformando na própria ruína (Dabove, 2013, p. 157-163). O escritor cubano Alejo Carpentier no conto *Viaje a la semilla* de 1954, narra outra trama: uma história para trás, ou seja, começa pelo fim da vida do protagonista. Começa com a cena dos pedreiros que estão demolindo uma casa muito antiga. Durante a noite, eles reconstruíram o demolido como que por magia. Conforme o tempo passa, ele é mais jovem e volta para o útero. A casa em si desaparece no turbilhão assumindo a jornada de volta à fonte, chegando no momento do nascimento, e até mesmo antes disso onde é novamente apenas uma célula e depois nada. Quando a vida está a decorrer normalmente, apenas morrer e tornar-se pó. Se a vida fosse invertida, o que restaria de nós? O mesmo: um embrião, e em seguida, nada. Em outras palavras, o princípio e o fim são o mesmo: poeira (Carpentier, 2010, p. 50-59). As duas ficções narram imagens de personagens que são restos, portanto, imagens que tocam na poeira. Os personagens são marcas, cinzas mescladas de uma multidão de fogueiras. A própria existência da poeira (da cinza, dos restos) é indício da existência do pensamento, houve aí um acontecimento. Quando evocamos *Feu la cedre* (Derrida, 1987), a falecida cinza há mesmo assim – e talvez por causa disso – uma sobrevivência, ou fantasmas (Derrida diria um *revenant*), algo que retorna como resto, como inscrição.

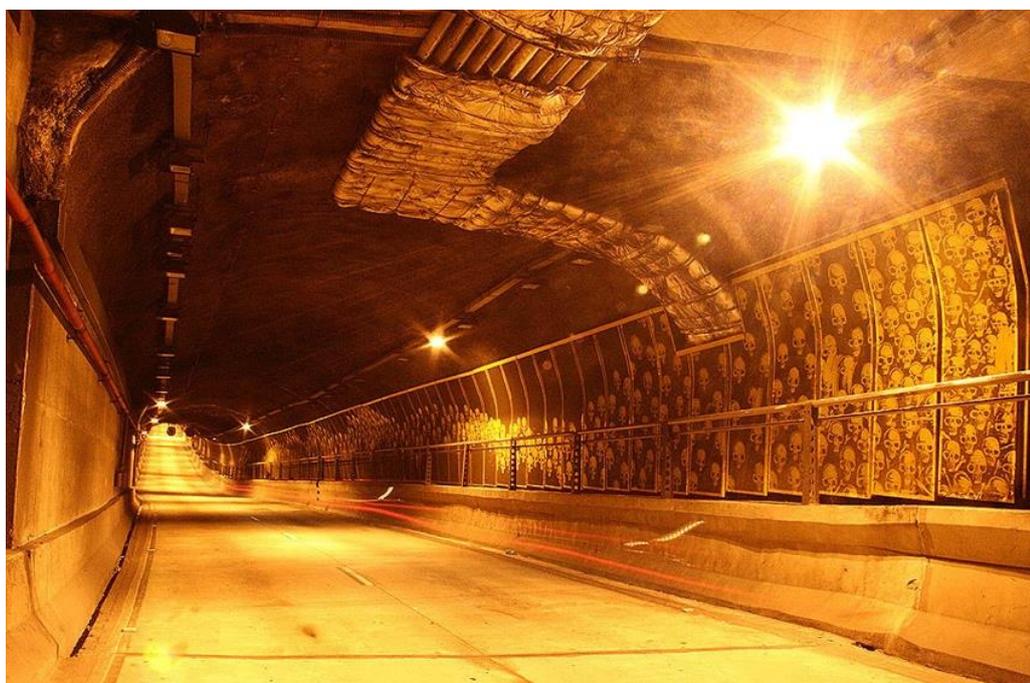
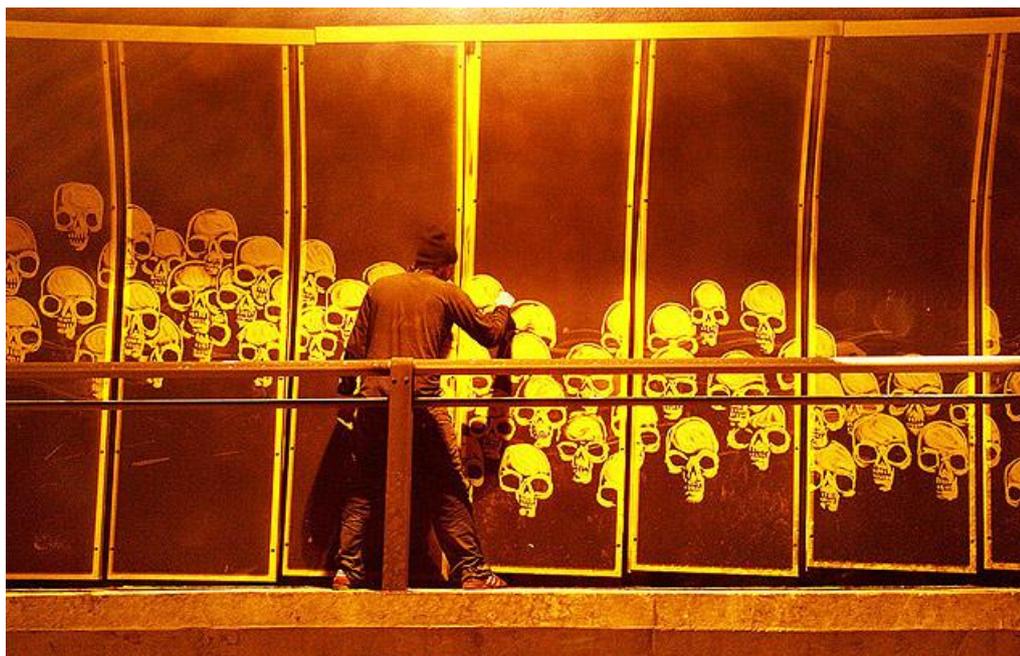
Em uma cena mais contemporânea encontramos Patricia Osses, artista chilena radicada em São Paulo, que fez uma residência nos últimos meses de 2012 buscando a Buenos Aires literária de J. L. Borges, criando imagens a partir de memórias e vestígios na antiga Biblioteca Nacional da Argentina, hoje em ruínas.¹ Patricia é uma artista que ativa a memória em suas obras a partir da ausência, trazendo à luz o que ficou perdido, buscando os momentos ilegíveis. Na série *Missing names (Nomes ausentes)*, escreveu nomes de escritores sobre a poeira das estantes vazias, trazendo a presença de livros e autores em uma velha biblioteca em ruínas (Fig. 3, 4 e 5). Escrever sobre a poeira não é nada mais do que um resto, um vestígio, uma fissura. Em um texto de conferência sobre *Os vestígios da arte*, Jean-Luc Nancy relata que *o vestígio é o resto de um passo. Não é sua imagem, pois o passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio* (Nancy, 2012, p. 304).

¹ Pesquisa realizada no mestrado em Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na UDESC, sob orientação de Rosângela Miranda Cherem: FERREIRA, Josimar. *Patricia Osses e a espectralidade da imagem diante do lugar literário*. Dissertação (mestrado) – Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART/UDESC, Florianópolis, 2015.



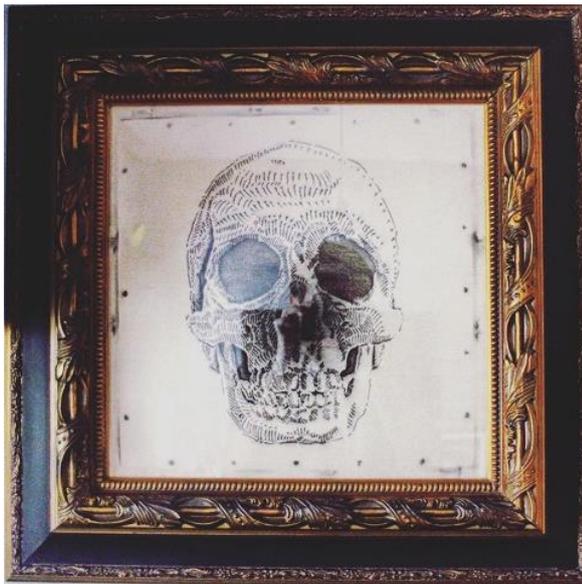
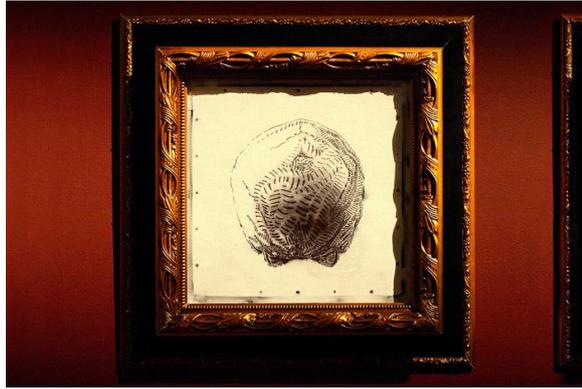
Figuras 3, 4 e 5. Patricia Osses. *Missing names*, 2013.
Fotografia, série de 97 imagens na antiga Biblioteca Nacional de Buenos Aires

Alexandre Órion, artista multimídia, criou dois trabalhos a partir dos vestígios e rastros da cidade. *Ossário* é uma série de intervenções, realizadas por Órion, nos túneis da cidade de São Paulo, entre 2006-2011 [Fig. 6 e 7]. Durante as madrugadas, utilizando apenas retalhos de pano, o artista remove parte da grossa camada de poluição que impregna as laterais dos túneis. Limpando seletivamente a fuligem despejada pelos carros, Órion desenha milhares de caveiras nas paredes, a série de intervenções foi transformada em vídeo e circulou em exposições ao redor do mundo. *Polugrafias* é uma série de gravuras feitas com poluição no ano de 2009, também em São Paulo [Fig. 8 a 13]. Após um longo período de pesquisa, Órion desenvolveu uma técnica de impressão direta nos escapamentos de caminhões que batizou de *Polugrafias*. Conforme o veículo circula pela cidade, a fuligem produzida pela queima de imagem atravessa uma matriz metálica e atinge o tecido imprimindo os crânios criados por Órion. A série foi exposta em museus americanos e europeus.



Figuras 6 e 7. Alexandre Órion. *Ossário*, 2006-2011. Série de intervenções realizadas nos túneis da cidade de São Paulo.





Figuras 8, 9, 10, 11, 12 e 13. Alexandre Órion. *Poligrafia*. 2009.
Série de gravuras feitas com poluição em São Paulo.

Diante da poeira podemos pensar uma ruínologia do presente. Elio Grazioli, analisa em seu livro *La polverenell'arte*, fenômenos de materialização da poeira, na arte contemporânea, assim como os objetos, os lugares, a natureza e o homem se transformam, se *consomem*, todos tendemos ao desaparecimento, onde a poeira é o índice deste mundo moderno que morre a cada dia (Grazioli, 2004, p. 44). A poeira seria como um símbolo de morte e vida, de transformação entre um lugar que não é mais o que era e que pode ser uma nova coisa a qualquer momento. O local da entropia *per se*, onde não há volta para aquele resquício de construção e o que virá nunca será igual àquilo que se foi. Poeira como a passagem entre o antigo e o novo, sobrevivência do arcaico no contemporâneo, uma dança de tempos impuros.

Tudo é poeira, tudo pode se transformar em pó. Como esquecer a nuvem de poeira que submerge toda a parte sul de Manhattan após o colapso das Torres Gêmeas? O ataque terrorista inimaginável pulveriza no real um Ocidente imaginário e simbólico. New York, metrópole símbolo de todo o Ocidente, Wall Street, o centro simbólico da economia mundial, cobertos de pó, são imagens mais do que metafóricas, indícios da ameaça, do fim imprevisto e possível de um Ocidente imaginário, isto é, de uma suposta identidade que se constrói ainda sobre a oposição. O paradoxo? Ainda a arte, ainda a “criação do pó”. Passando pela arte, também o 11 de setembro de 2001 cria o próprio pó, apresenta-se como um novo início, a necessidade de um recomeço. Não há de fato uma arte do fim, nem o fim da arte: o pó em arte se cria (Grazioli, 2004, p. 295).

Um dos conceitos mais enigmáticos do pensamento benjaminiano dos últimos textos é o de *Bild*, imagem. Ele aparece muitas vezes no texto das *teses* e em vários fragmentos em que Benjamin procura definir sua concepção de história. Depois das seis jornadas que Giorgio Agamben propõe percorrer no livro *O tempo que resta*, o autor fecha as jornadas com *Limiar ou tornada*, e se debruça acerca do conceito de *imagem*: “‘Bild’ é, portanto, para Benjamin, tudo aquilo (objeto, obra de arte, texto, lembrança ou documento) em que um instante do passado e um instante do presente se unem numa constelação, na qual o presente deve saber se reconhecer significado no passado e este encontra no presente o seu sentido e o seu cumprimento” (Agamben, 2016, p. 162). Para Benjamin, a imagem do passado corre o risco de esvanecer para sempre se o presente não se reconhecer nela. Quando Aby Warburg pensa seu *Bilderatlas Mnemosyne* propõe um objeto anacrônico para pensar a imagem. O *atlas de imagens*, por seu turno, não é guiado senão por princípios móveis e provisórios, aqueles que podem fazer surgir inesgotavelmente novas relações. O atlas *Mnemosyne* recolhe os movimentos de tempos nas configurações e constelações visuais.

Em meio a um horizonte ocultado por um vento de cinzas e uma fulguração anacrônica de poeira, seria possível numa perspectiva estética e política não nos tornarmos apenas bons contadores de histórias? Diante da paisagem melancólica da poeira e dos vestígios, enfim, de objetos que nos convidam a pensar a condição do texto e da imagem na modernidade, nos abre o problema da ruína, e ela por sua vez, nos coloca, criticamente, a relação do artista e do escritor com o tempo e com a memória. A destruição define-se, em suma, como distanciamento, mas também como dispêndio. Nesse sentido, ela excede até mesmo sua identificação figural às ruínas. Ela é gesto, dispersão, disseminação e pulverização da matéria. A explosão tendo acontecido, é um mundo de poeira – farrapos, fragmentos, resíduos – que, então, nos rodeia. Mas a poeira que a explosão do não contemporâneo levanta é mais dialética que a da distração; ela, em si mesma, é explosível, modo de dizer que ela oferece doravante um material, bastante sutil em suma: espectralidade e fantasmagoria. Um *Atlas de Poeira* poderia ser lido como uma arquiesscritura do tempo ou uma arqueografia da modernidade. A poeira propõe uma (re)leitura do tempo que se acumula em camadas, um tempo poroso e heterogêneo: um arquifóssil. Sobrevivência da poeira da vida, sobrevivência da imagem.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

ANTELO, Raul. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BATAILLE, Georges, Poussière. *Documents*, n. 5, Paris, oct. 1929.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (Org. Willi Bolle). Belo Horizonte: UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 141-159.

BORGES, Jorge Luis. El idioma analítico de John Wilkins. In: *Obra completa*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

DABOVE, Santiago. Ser pó. In: BORGES, J. L.; CASARES, A. B.; OCAMPO, S. (Org.). *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 157-163.

CARPENTIER, Alejo. Viagem à semente. In: NETO, Irineo Baptista e TIZZOT, Thiago. *Estórias*. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2010, p. 50-59.

DERRIDA, Jacques. *Feu la cendre*. Paris: Des Femmes, 1987.

_____. *Demorar: Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.

_____. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. Lisboa: Editora KKYM + IHA, 2014.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GRAZIOLI, Elio. *La polvere nell'arte*. Milano: Bruno Mandatori, 2004.

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.

MARTINS, Maria. Poeira da Vida. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1967.

_____. Poeira da Vida. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 out. 1968.

_____. Poeira da Vida. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 nov. 1968.

NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 289-306.

RAMOS, Nuno. Lição de Geologia. In: *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 09-11.

SALINAS, Pedro. El polvo y los nombres. In: *Ensayos de literatura hispânica*. (Del Cantar de Mio Cid a García Lorca), Madrid: Aguilar, 1961, p. 127-142.

SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

STEEDMAN, Carolyn. *Dust: The Archive and Cultural History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.