

DIALÉTICA PARA RESPONDER ÀS DEMANDAS DA ÉPOCA
WORK IN PROGRESS. LINGUAGEM POÉTICA. CONTEXTO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA

DIALECTICS TO ANSWER THE DEMANDS OF THE ERA
WORK IN PROGRESS. POETIC LANGUAGE. CONTEXT OF SCIENCE AND TECHNOLOGY

Didonet Thomaz¹

Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR.

Luciana Martha Silveira²

Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR.

Resumo: Esta investigação consiste em atos de releitura, reflexão e escritura acerca da vida e da visão de mundo construída por Walter Benjamin. Isso, com vistas a embasar teoricamente uma hipótese de *work in progress* por meio da articulação da linguagem poética proveniente do *locus* da prática artística, no contexto da ciência e da tecnologia.

Palavras chave: *Work in progress*. Linguagem poética. Contexto da ciência e da tecnologia.

Abstract: This research study consists of acts of re-reading, reflection and writing about the life and worldview of Walter Benjamin. All that, with the objective of theoretically explaining a hypothesis of *work in progress* through the articulation of poetic language coming from the *locus* of artistic practice, in the context of science and technology.

Keywords: Work in progress. Poetic language. Context of science and technology.

INTRODUÇÃO

Esta investigação³ se apresenta dialógica. A *Parte I. Work in progress*, localiza o *Rollo D* e o *Rollo N* como legados de Walter Benjamin e estabelece as primeiras relações teóricas com uma hipótese de processo *work in progress* por meio da linguagem poética no contexto da ciência e da tecnologia. A *Parte II. Imagens dialéticas*, destaca as obras *Melancolia I* de Albrecht Dürer e *Angelus Novus* de Paul Klee, as quais serviram ao interesse benjaminiano à procura das diferenças entre artes gráficas, pintura e fotografia inserida no *Livro das passagens* (1927-1940) em que estão

¹ Vera Lucia Didonet. Thomaz. D^{rand}. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia – PPGTE, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. Endereço de Acesso ao CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8604352641810583>
E-mail: didonetthomaz@teatromonotono.art.br

² Luciana Martha Silveira. Prof.^a Dr.^a. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia – PPGTE, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. Endereço de Acesso ao CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9969574876271040>
E-mail: martha@utfpr.edu.br

³ Este *corpus* decorre do artigo denominado *Walter Benjamin: dialética para responder às demandas da época*, elaborado para a Disciplina *Estudos Dirigidos I*, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Luciana Martha Silveira, durante o 3º quadrimestre de 2012. Reelaborado e inserido como *Capítulo III do Relatório de Qualificação* do trabalho de tese em andamento, nominada *A busca do gesto em espaços transitórios: documentos poéticos contemporâneos*, foi apresentado na Linha de pesquisa em *Mediações e Culturas*, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia – PPGTE, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Campus Curitiba, no período de 10 de junho a 02 de agosto de 2013.

dispostos, respectivamente, os papéis dos “rollos” sobre “*tédio, eterno retorno*” e o “*conhecimento, progresso*” acima mencionados. A *Parte III. Linguagem poética*, aplica o método de estudo capaz de honrar a pesquisa à espera do pesquisador, aconselhado por Benjamin em carta à Gerschom Scholem, em conversa com Márcio Seligmann-Silva. A *Parte IV. Contexto da ciência e tecnologia em considerações finais*, tenta uma aproximação entre os pensamentos de Benjamin e de Flusser sobre a aura e da hipótese de *work in progress*, cujo referente material não se submeteu ao aparelho tecnológico e desabou, transfigurando a paisagem da cidade.

PARTE I. ROLLO D & ROLLO N

WALTER BENJAMIN
BERLIN, 1892 - PORTBOU, 1940
(Lápide do túmulo apócrifo no Cemitério Municipal de Port-Bou, Espanha).

O túmulo e a deferência à morte do indivíduo como espetáculo público, ocuparam o pensamento benjaminiano à altura de suas proposições, as quais obtiveram notoriedade na rotação das circunstâncias em que foram expostas. Conforme as aspirações, decifrações, interpretações, os sobreviventes é que se comportaram em relação aos seus restos no horizonte distanciado da metrópole capitalista moderna. Qual é o marco de um túmulo apócrifo num jardim construído? A lápide não foi inscrita com imagens das coisas e, sim, com letras que não são hieróglifos enigmáticos. Para informar aos seres humanos que se apropriam daquilo que está diante dos olhos a respeito do caráter do que é oculto e dificulta a socialização necessária daquilo que é e pode ser experimentado, feito e vivido; pontuar questões importantes e introduzir uma estrutura de debate a fim de encontrar caminhos para outros territórios. No caso de Benjamin, entre detalhes que provocam inquietação e mudança de entendimento, destaca-se o detalhado relatório escrito pela fotógrafa Henny Gurland a respeito das últimas horas de seu companheiro de jornada, em carta de 11 de outubro de 1940, citada no livro *A história de uma amizade* (SCHOLEM, 2008, p.p. 222-223); ou seja, os lançamentos do nome, data e local de nascimento e morte, inscritos na lápide erguida no interior, cercado, do Cemitério Municipal de Portbou podem ser considerados como verdadeiros porque são passíveis de cotejamento por meios racionais.

A paisagem do universo natural, composta por elementos sutis como o fogo e o ar, a água, evoca o caos e a terra onde repousa um povoado na perspectiva de fundo da gravura *Melancholia I*, de Albrecht Dürer⁴. A inclinação para aproximar o detalhe do mar no horizonte dos viajantes da eventualidade geográfica do “túmulo apócrifo”, serve como sinal para encarar a morte com pesar, fonte da “idéia de eternidade” como crise reveladora da vida e da visão de mundo construída por Walter Benjamin, este que se reconheceu como um temperamento melancólico comparado ao do anjo cuja cabeça cai com o peso da cisma. Neste *corpus*, a intenção é a de análise e interlocução, de articular concepções estéticas, plásticas, a linguagem poética, por meio de observações agudas e raciocinadas sobre a arte em trânsito no território da ciência e da tecnologia.

Em 1946, quando fui encarregado de examinar os restos das bibliotecas judaicas na Alemanha (as que originalmente pertenceram a pessoas particulares e instituições), a fim de preparar o seu resgate para instâncias judaicas, encontrei provas da existência de um círculo de leitores de Benjamin. Vi recortes do *Jüdische Rundschau*, com o artigo de W. B. sobre Kafka, cuidadosamente colocados em arquivos. Peguei um deles que guardei e possuo até hoje. In: Scholem a Benjamin. Carta de 19 de abril de 1934. Nota 1. (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 155).

⁴ Albrecht Dürer (1471-1528). *Melancholia I*, 1514. Gravura em cobre sobre papel, 24x18,8cm. Metropolitan Museum of Art, New York, U.S.A. Observações: Dürer fez *São Jerônimo em seu Gabinete*, 1514, gravura em metal, 25,4x19cm, National Gallery of Art, Washington, U.S.A., considerada complementar da *Melancholia I*. São Jerônimo, apreciador de diminutivos na elaboração dos textos – “pedacinho”, “fichinha”, meditando sobre o livro e as bibliotecas na abundância barroca, foi o autor da Vulgata, a Bíblia cristã. Obra consultada: ARNS, Dom Paulo Evaristo. *A técnica do livro segundo São Jerônimo*. Tradução Cleone Augusto Rodrigues. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

A nota 1 da *Carta 48 Scholem a Walter Benjamin* é uma prova de que este, além de cuidar do não apagamento da consciência, desenvolveu estratégias de preservação na expectativa da ameaça e da exclusão. Preocupado com o destino da sua obra que visava à atualização em oposição ao *continuum* histórico no “tempo homogêneo e vazio”, com presença de espírito, investiu em depósitos e arquivamentos dispersos que inspiraram a contemporaneidade. É penoso ter por certo que tudo já foi encontrado! A complexa classificação de papéis no culminante projeto teórico, *Libro de los passajes* (1927-1940), sobre *Paris, capital del siglo XIX*, que deveria ser transportado para o presente que é passagem; o impresso, é um avanço do “codex” que é um avanço do “rolo”. Entre o concreto e o onírico, Benjamin, intencionado filosoficamente, retomou o fundamento do “livro do mundo” atravessado por um contingente de fragmentos, transcrições e citações e entregou a George Bataille que ocultou o bem cultural na Biblioteca Nacional da França, no local das pesquisas e da guarda das pesquisas no extremo da desesperança. Graças aos notáveis gestos, sabe-se que a unidade material do *Rollo D [El tedio, eterno retorno]*, de teor moral, e do *Rollo N [Teoría del conocimiento, teoría del progreso]* são complementares e caros para esta investigação: em definição da palavra “rolo”, dito “maço” ou “dossiê”, assim como pode ser lida na apresentação da edição espanhola de Rolf Tiedemann, cede significado ao objeto enrolado de material flexível em forma cilíndrica, que rodaria ou daria voltas em torno de si, de um eixo ou de um núcleo central, atraindo os desafios impostos pela abismal, trágica “intuição súbita” de Nietzsche, ou seja, de que as coisas retornam sem parar como as voltas dadas pelo “eterno relógio de areia da existência”. Apesar da presença da dúvida, por inexistir bifurcação entre o concretizado e o não concretizado, a obra de Benjamin, compreende uma extensão considerável no tempo testemunhado. Preservar permanece um complicador no meio ambiente museológico perante a humanidade refletida.

Hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe. Que esto << siga sucediendo >>, es la catástrofe. Ella no es lo inminente en cada caso, sino lo que en cada caso está dado. Así Strindberg – ¿en Después de Damasco? –: el infierno no es nada que nos sea inminente, sinó esta vida aquí. [N 9 a, 1]. (BENJAMIN, 2005, p. 476).

O ensaio *Pequeña historia de la fotografía*, 1931, prenuncia a primeira teoria da arte do materialismo que mereceu a denominação *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, 1935, na qual Benjamin tratou dos fenômenos do século XX, passando para as teses *Sobre o conceito da História*, 1940. Com o intuito de penetrar nas determinações sociais versus aspiração das massas e mostrar a decadência da aura, ele perguntava na *Pequeña historia*: “*Pero ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepitible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse. En un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición, esto significa respirar en aura de esas montañas, de esa rama.*” (BENJAMIN, 2005, p.p. 40-41). Com diferenças mínimas sobre a repetição do irrepitível, *La obra de arte* (BENJAMIN, 2005, p. 99) reinterpreta o conceito de aura antes sugerido para objetos históricos mediante objetos naturais e ilustra as narrativas em temporalidades diferentes, de 1931 a 1935: antes era “*un mediodía de verano*”, depois era “*una tarde de verano*”...

O materialismo histórico deveria ficar atento às coisas “refinadas e espirituais” em meio às “brutas e materiais”, “... a essa transformação, a mais imperceptível de todas.” (BENJAMIN, 1986, p.p. 223-224). Ocorre que a expressão referente ao procedimento *work in progress* é substituída por *work in process* no âmbito da arte que não é alienante; as expressões, ambas – *work in progress* e *work in process* seriam ou poderiam ser contempladas pelo materialismo histórico que deve ficar atento às transformações das coisas “refinadas e espirituais” em meio às “brutas e materiais”? A autonomia da arte para a transformação do mundo diferenciou *A obra de arte*, vinculada à ação proletária como queria Marx ao criticar a burguesia e a resistência capitalista, pois uma arte a serviço da política estimularia a teoria-prática e vice-versa. Se Karl Marx prognosticou

tendências culturais amparado por ideias econômicas, de condição adequável entre a super e a infra-estrutura, uma reage sobre a outra, uma é a expressão da outra que não é precisa, embora lembre o funcionamento de uma máquina. A consciência do sujeito é imprescindível para uma nova feição social. Desvinculado da ortodoxia marxista, mas desejoso de conhecer o capitalismo, Benjamin olhou a economia do mundo coisal incluindo imagens do que estava posto e focou a discrepância entre compulsão e serventia produtiva nas relações coletivas de produção. Perplexo pelos aspectos, tátil e *optical*, da percepção artística das vanguardas do século XX que tuteavam o receptor distendido entre autonomia&engajamento, esboçou teorias precursoras.

Benjamin narrou a história como método de montagem literária, poeticamente, justapondo, superpondo, fazendo aparecer imagens dialéticas, não arcaicas, como construção-destruição integrada a partir do resíduo interruptor da homogeneidade e do que não contém nada. Essa forma de vivência de choques não se contrapõe à ciência e à tecnologia e dialoga com os princípios da arte. Transpondo as questões para o *locus* da prática artística, torna-se inócuo o problema da superação do progresso no processo criativo, o qual se realiza no ritmo da vida envolvida por movimentos de massa, propaganda, publicidade. Ao fazer das mutações da percepção a base teórica das mudanças da arte, Benjamin conheceu e usou a expressão *work in process*? A repetição da humanidade tem como paradigma a mitologia grega, em Sísifo e Tântalo, como condenados às tarefas infinitas que apontam para a teoria do progresso implícita no processo *work in progress*. O que é o movimento senão a vida vivida que vale alguma coisa em vez de não valer nada? Ou o processo *work in progress* entregue às próprias circunstâncias que não podem ser desperdiçadas?

PARTE II. MELANCOLIA I & ANGELUS NOVUS

IX

*A minha asa está pronta para o voo altivo:
se pudesse, voltaria;
pois ainda que ficasse tempo vivo
pouca sorte teria.*
Gerhard Scholem, “Gruß vom Angelus”
[Saudação do Angelus]

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo que chamamos de progresso é este vendaval. (BENJAMIN, 2012, p.p. 13-14).

Atraído pelas artes plásticas, a caminho da investigação filosófica, Benjamin conheceu a emblemática figura *Melancholia I*, de Dürer, representação de doutrinas neoplatônicas na renascença, entre a crença medieval e a rebelião luterana, iluminou o *Trauerspiel* ou *Origem do drama barroco alemão*, onde ele pensou demoradamente sobre a linguagem e a literatura, os livros e as bibliotecas. Desde então, a teoria da melancolia percorreu a obra de Benjamin. Espiritado por alegorias religiosas com sintomas desconstrutivos, o temário do anjo permitiu que o filósofo pensasse o modo e o tamanho que o volume pode tomar através do olhar: – o alado, aspirante à iluminação, alheio à vida terrena, se apresenta no imaginário gótico-renascentista sob rigor meditativo, cercado por um inventário de símbolos ambivalentes como cão, esfera, pedra entre “... *utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação...*” (BENJAMIN, 1984, p. 164).

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí, o culto barroco das ruínas. (BENJAMIN, 1984, p.p. 199-200)

O *horror vacui* na *Melancolia I* contrasta com a esquemática no *Angelus Novus* de Paul Klee⁵, artista de natureza filosófica que questionou as ideias e o cotidiano. Dedicado às formas primitivas, vegetais e microscópicas, queria “encontrar o caminho a partir dos destroços”, na forma moderna. O *Angelus Novus* é um geométrico de linhas retas e curvas, horizontais e verticais que se cruzam para formar um conjunto modular, irregular, em contensão por desforço físico. Klee teorizou a forma e o processo criativo construtivista, revendo a profundidade, o movimento e a ordem do universo a começar pelo caos que é o oposto na imagem dual – o ponto “gris” é o lugar do limite da carência de variação. Segundo Benjamin, Klee rejeitou “... a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornada com todas as oferendas do passado, para se voltarem para o homem contemporâneo, despojado e gritando como um recém-nascido nas fraldas sujas de seu tempo.” (BENJAMIN, 2012, p.p. 87-88). *Melancolia I* de Dürer e *Angelus Novus* de Klee, formas artísticas em si, são fisicalidades totais que encerram a tradição e a modernidade na arte, são imagens dialéticas que pressentem catástrofes por intermédio de anjos situados em ambientação terrena.

As figuras de Klee parecem ter sido desenhadas no estirador: tal como num bom automóvel as formas da carroceria obedecem sobretudo às necessidades do motor, assim também a expressão das figuras de Klee obedece acima de tudo ao que existe no seu interior. Mais no seu interior do que na sua interioridade – e é isso que as torna bárbaras. (BENJAMIN, 2012, p. 87).

O que olha e o que vê com o olhar envolvido pelo objeto avistado o anjo da história em meio às manchas difusas como nuvens suspensas na atmosfera, prisioneiro das tintas à folha de papel? As nuvens são anti-homogêneas e provocam a turvação passageira da visão incitando um combate. Qual seria a distância ideal a ser penetrada pelo observador em relação à imagem que se mostra? Em *Confissão criadora*, 1920, Klee descreve um pouco da essência das artes gráficas e conduz ao traçado de um plano topográfico, da transposição do ponto morto que é considerado como tempo à linha que é a trajetória do movimento interrompido numa pequena viagem à terra: “... Uma olhada para trás, percebendo o quanto já percorremos (movimento contrário). No espírito, avaliar o caminho para lá e para cá (feixe de linhas).” (KLEE, 2001, p.p. 43-44). Como compreender o poder da linha? A linha é um objeto. A linha é uma possibilidade para o movimento. A linha pode formar um plano. O plano pode formar espaço. O ponto é uma possibilidade para polifonia.

Partindo da diversidade, a capacidade de escolha de obras como *Melancolia I* e *Ângelus novus* em relação aos *insights* de Benjamin, não se deu por acaso. Distingue-se por um bom gosto extraordinário por meio de indícios e sinais fisionômicos que trazem para a superfície o íntimo

⁵ Paul Klee (1879-1940). *Angelus Novus*, 1920. Óleo e aquarela sobre papel, 31,8x24,2cm. Israel Museum, Jerusalem. Observações: Segundo o historiador, arquivista, conservador e organizador da obra do amigo, Gerhard Scholem (1897-1982), em uma galeria de Munique no verão de 1921, Benjamin adquiriu o *Angelus Novus* “... por mil marcos (catorze dólares!). No meu ensaio, Walter Benjamin und sein Engel, fiz um relato minucioso dessa aquisição e de sua relação íntima com este quadro.”. (SCHOLEM, 2008, p. 106). João Barrento apresenta testemunhos encontrados na correspondência entre Walter Benjamin e Gerhard Scholem, sobre a reconstituição histórica do *Anúncio da revista Ângelus Novus*, inconcebida. In: BENJAMIN, Walter. *Anúncio da revista Angelus Novus*. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: O anjo da história*. Organização e tradução João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p.p. 41-46. Observações: a leitura do fragmento foi iniciada em de 12 de fevereiro de 2013, das 15h00min. às 15h21min. BENJAMIN, Walter. *Comentários: Anúncio da revista Angelus Novus*. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: O anjo da história*. Organização e tradução João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 201-210. Observações: a leitura do artigo foi iniciada em de 13 de fevereiro de 2013, das 02h05min. às 02h35min. Obra consultada: KLEE, Paul. *Diários de Paul Klee*. Tradução João Azenha Junior. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

das imagens; principalmente, explora o conteúdo préexistente nessas representações e não em outras, graças a um conhecimento profundo da história da arte e da língua alemã. Quais seriam as fontes dos títulos dos quadros de Klee? A formalidade pictural e a sonoridade linguística fora do comum. À procura da essência da diferença entre arte gráfica e pintura até chegar à fotografia e ao cinema, presentes no inventário do tema *A obra de arte*, Benjamin ressignificou o devir que é o movimento e deu sentido à composição da imagem da dialética; colocou o *medium* artístico no núcleo da reflexão e da ação cultural, tornando-se ele mesmo um mensageiro do apelo à superação histórica, banalizando a noção de progresso imanente à modernidade dominada pela mercadoria que subjuga o público em contato com a realidade. Como seria a arte do capitalismo produtor de fantasmagorias sem o critério de especificidade? Benjamin escreveu em seu ritmo sobre ocorrências passadas no presente, a fim de ensejar o mudamento da ilusão positivista; indagou a ordem das ideias como alegorias de fenômenos pontuais, preocupado com o problema da linguagem apresentada por Platão no *Crátilo*, sobre o sujeito que nomeia o objeto a ser nomeado a partir da palavra-nome-das-coisas, palavra-meio-de-comunicação entre o objeto-coisa e o receptor-pessoa. Qual é a lógica que assevera a coerência do pensar filosófico? Rainer Roschlitz perquire:

A partir de sua concepção da linguagem como faculdade de nomear e expressão absoluta – comunicação não com os homens mas com Deus –, Benjamin tenta elaborar uma teoria da arte; desde a entrada na história (ou desde a expulsão do Paraíso, segundo o mito bíblico), a arte conserva, de maneira privilegiada, o poder adâmico de nomear. Esta teoria conhece três períodos. O primeiro período é um período cuja dominante é “teológica” e ao longo do qual Benjamin procura corrigir a tradição estética: recuperar o sentido pouco conhecido da crítica romântica, seu messianismo: ou ainda, restituir o sentido da obra do último Goethe, a rejeição do mito; reparar o esquecimento injusto da alegoria barroca, o avesso esquecido das tradições clássicas.

O segundo período de engajamento político e de descobertas das vanguardas européias: Dadá, Surrealismo, fotografia e cinema russo. Benjamin tenta colocar a força de sua crítica a serviço da revolução social, a ponto de sacrificar, no ensaio “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, a autonomia da arte: sua qualidade de expressão absoluta. Ao longo desse período, ele elabora igualmente, com apoio do Surrealismo, uma série de modelos para restituir a integridade das forças humanas diante da ação histórica: embriaguez criadora e presença de espírito total que poderiam assegurar à humanidade a matriz de sua história e o controle de uma técnica que, na falta dessa restituição, corre o risco de voltar-se contra ela e, ao longo da fascinação estética da guerra, destruí-la.

O terceiro período tende a restaurar a autonomia estética e o fundamento teológico que isso tem em Benjamin: depois de “O narrador”, Benjamin não mais aceita a liquidação do elemento tradicional nas obras de arte. Suas “Teses sobre o conceito de história” revelam o caráter ético e político do percurso de sua crítica de arte. Suas “Teses sobre o conceito da história” revelam o caráter ético e político do percurso de sua crítica de arte: quando ele escova, em sentido contrário, o “pêlo brilhante da história” para restabelecer significações ocultas ou esquecidas, trata-se, para ele, de salvar um passado ameaçado, de fazer ouvir as vozes abafadas da história sem as quais não se poderia ter uma humanidade reconciliada. (ROCHLITZ, 2003, p.p. 14-15).

PARTE III. LINGUAGEM POÉTICA.

Agora estou tentando terminar em futuro próximo a crítica das *Afinidades Eletivas*. Trata-se de um trabalho de que falo com respeito. Exige toda a minha energia e tempo. Se você não conhece o livro, devo pedir que o leia antes de ler o meu estudo. In: Benjamin a Scholem. Carta de janeiro de 1922. (SCHOLEM, 2008, p. 116).

O trecho da carta de fins de janeiro de 1922, escrita por Benjamin ao seu amigo Scholem, estimulava a prática de um método de estudo reconhecido pela sua eficácia, ou seja, o de perceber a obra de um autor antes do comentador e do intérprete de textos significativos, embora sejam eles os mais aptos para fazer as revisões técnicas. A fim de aprofundar a investigação sobre a obra de

Walter Benjamin como autor que é lido mas nem tão amado a ponto de ser estudado como deveria ser, afinal, ler é diferente e não é o mesmo que estudar que é, ainda, diferente de refletir e de escrever com clareza e inteligibilidade demonstrando apresto. O ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*⁶, exerceu influência sobre as mudanças nas formas da arte e reflexões sobre a experiência no século XX, e vem reverberando como uma espécie de condenação à tarefa infinita de Sísifo e Tântalo. Na verdade, *A obra de arte*, corresponde a uma das importâncias do todo lacunar que exige interrupção por sua densidade absurda e convida à reconquista no momento seguinte, embora Benjamin não tivesse o “convencimento” sobre o espírito como propósito aparente. Todo lacunar que é autoral sem ser autoritário mas provocador e aberto, a mera leitura seria desfazer. No cruzamento de âmbitos, Benjamin abriu caminho para as pesquisas que caracterizam a disciplina da ciência da comunicação, de natureza sócio-histórica e filosófica, entendida como o estudo das mediações, entre os homens e as coisas expressivas, e da autoria.

Sem garantir “... rapidez nem muita extensão...”, em microdiálogo sobre os argumentos e pressupostos benjaminianos, o conhecedor de fontes primárias dispostas no legado de Walter Benjamin, o tradutor e intérprete Márcio Seligmann-Silva⁷ respondeu perguntas e fez referências capazes de auxiliar na minimização da ilusão do entendimento e do modo de expressão a respeito da possibilidade da exclusão ou da manutenção da palavra “poética” como instrumento de disciplinas específicas *in corpus* multidisciplinar-interdisciplinar no contexto da ciência e da tecnologia. A interdisciplinaridade deve emergir da multidisciplinaridade e conectar por inteiro às categorias da ação humana, incluindo o motivo e o propósito, a causa e o efeito, ao qual se prestam dois mundos diametralmente opostos como natureza e cultura, respectivamente, a entropia e a informação reformulada em novos suportes de reagrupamento.

O diálogo para a transmissão das ideias a fim de convertê-las em força material, armazenadas em arquivo conforme surgiram, foram elaboradas sem requinte, em mensagens de trabalho, por meios técnicos disponíveis nas mãos e no cotidiano interrompido por gestos de leituras pausadas nos tempos qualitativos do autor, do intérprete e do leitor até estabelecer nexos e a precipitação de *insights* como forma de pensamento, os quais dependem do nível do aprofundamento e da elaboração intensiva na perspectiva da qualidade e do que vale a pena no mundo que é o maior livro que existe. Segundo Benjamin, o livro do mundo, da natureza e dos tempos, “são objetos da meditação barroca”. Fruto da memória involuntária, *insights* são indomáveis e irrompem sem padronização, verdadeiros, em temporalidades sem igual. O *insight*, segundo Paulo Laurentiz, é “... o princípio do pensamento do artista.” (LAURENTIZ, 1991, p. 57). A saber:

Tempo do intérprete

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Após o “violento abalo”. Notas sobre a arte – relendo Walter Benjamin. In: *O local da diferença. Ensaios sobre a memória, arte, literatura e tradução*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2005, p.p. 19-30. Observações: a leitura do ensaio foi iniciada em 01 de novembro, às 22h25min., e concluída 02 de novembro de 2012, às 00h55min.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e os sistemas da escritura. In: *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2005, p.p. 123-140. Observações: a leitura do ensaio foi iniciada e concluída em 02 de novembro de 2012, das 14h24min. às 22h55min.

⁶ Obra consultada: SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*. Tradução Marijane Lisboa; Vera Ribeiro. In: BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. 1ª ed. Tradução Marijane Lisboa; Vera Ribeiro. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.p. 41-154. Observações: a leitura do ensaio foi iniciada em 20 de janeiro, às 23h00min., e concluída em 26 de janeiro de 2013, às 21h00min.

⁷ Márcio Seligmann-Silva considerou o “... relatório de nossas trocas de mensagem!...” como “... muito original...” ao fazer a releitura da *Parte III. LINGUAGEM POÉTICA* destinada à publicação neste artigo inédito, fato que determinou a manutenção do material neste *corpus*. In: De Márcio Seligmann para Didonet Thomaz. [Mensagem de trabalho]. Via e-mail: em 11 de outubro de 2013, às 1h22PM.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Hieróglifo, alegoria e arabesco: Novalis e a poesia como poiesis. In: *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2005, p.p. 309-316. Observações: a leitura do ensaio foi iniciada e concluída em 04 de novembro de 2012, das 17h10min. às 18h27min.

Interrupção

Meu livro inicial sobre WB, o "Ler o livro do mundo", está esgotado, mas pode-se obter no Estante Virtual. Não sei se vc o consultou também. Quanto à entrevista, eu não garanto nem rapidez nem muita extensão, pois no momento estou com muitos trabalhos atrasados. Espero que vc não fique chateada comigo por isso... In: De Márcio Seligmann para Didonet Thomaz. [Mensagem de trabalho]. E-mail: 08 de novembro de 2012, às 12:58PM.

... quando penetro a obra de um escritor vivo, a palavra dele é um ponto de honra. No caso de Benjamin, ele é um morto-vivo cada vez mais vivo. Gostaria de tranquilizá-lo em relação ao rigor nos créditos. É importante que você leia as paráfrases que farei sobre o seu pensamento... Recebi o *Ler o livro do mundo* esta semana via Correio... é usado e não me importo. Farei três colocações baseadas na leitura de sua obra. Peço que aguarde, por favor. Se você me provocar nas respostas eu farei uma quarta e assim por diante. In: De Didonet Thomaz para Márcio Seligmann-Silva. [Mensagem de trabalho]. E-mail: 08 de novembro de 2012, às 6:12PM.

Acho ótimo, Didonet, esse investimento nessa obra fabulosa de WB. Sou alguém que procura responder às demandas de sua época. Benjamin era um filósofo *sui generis* que valorizava muito o tema dos nomes o nome é o estado de exceção da linguagem... In: De Márcio Seligmann-Silva para Didonet Thomaz. [Mensagem de trabalho]. Via iPhone: 11 de novembro de 2012, às 1:27AM.

Tempo do intérprete

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1999. Observações: a leitura do livro foi iniciada em 04 de dezembro, às 14h50min., e concluída em 17 de dezembro de 2012, às 22h53min.

... busco entender o desígnio da palavra "poética" na obra de Benjamin. Nestes tempos, você vislumbra um resquício de presença da palavra poética [sinônimo de produzir] na teoria das imagens constante no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica?* Considero as tentativas atuais de exclusão da palavra poética [sinônimo de produzir] como uma crítica violenta à experiência artística que ultrapassou o âmbito da "hora fatal do destino da arte", contingente na reflexão provisória de Benjamin na direção de uma "teoria materialista da arte", em 1935. Ao concluir o *Diário de Moscou* senti um alívio quando Benjamin saiu do "retorno do mesmo", desencantado, muito mais desencantado... Afinal, em seu texto *Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético*, seria possível encontrar esperança de argumentação em favor do desígnio da palavra "poética" e suas tendências evolutivas na arte contemporânea [condições da matéria, tempo e espaço de produção]? Diga-me. In: De Didonet Thomaz para Márcio Seligmann. [Mensagem de trabalho]. E-mail: 11 de novembro de 2012, às 10:46PM.

Tempo do autor

BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Prefácio de Gershom Scholem. Edição e notas Gary Smith. Tradução Hildegard Herbold. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Observações: a leitura do livro foi iniciada em 06 de novembro, às 23h12min., e concluída em 10 de novembro de 2012, às 00h30min.

Tempo do intérprete

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético*. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, p.p. 205-230. Observações: a leitura do ensaio foi iniciada em 11 de novembro, às 23h26min., e concluída em 12 de novembro de 2012, às 23h20min.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O esplendor das coisas: o diário como memória do presente na *Moscú* de Walter Benjamin. In: *Escritos 3 Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui*

Barbosa. Ano 3, n. 3. Rio de Janeiro, 2009, p.p. 161-184. Observações: a leitura do ensaio foi iniciada em 13 de novembro, às 19h22min., e concluída em 16 de novembro de 2012, às 10h49min.

... sem dúvida Benjamin, desde seus primeiros trabalhos sobre a linguagem e sobre Hölderlin, claramente deposita uma esperança bem romântica (no sentido de F. Schlegel e de Novalis) na força da palavra poética. Ele também procurou trazer essa força para dentro de seus ensaios, como no caso do sobre a obra de arte. Como você talvez tenha lido na minha interpretação do *Diário de Moscou* de Benjamin, acredito que ele procurou embaralhar o sensual (percepção e emoção) com a capacidade de criar conceitos, utilizando para tanto como meio-de-reflexão, seu próprio corpo⁸ como aparato sensório. Isso fica claro nos *Diários de Moscou*, para além da trágica experiência emocional com Lacis. Fico por aqui, pois o tema é vasto... . In: De Márcio Seligmann-Silva para Didonet Thomaz. [Mensagem de trabalho]. Via e-mail: 12 de novembro de 2012 10:39AM.

Chamou atenção uma citação em que Benjamin aponta para seus esforços em “... *abrir caminho para a obra de arte através da destruição da doutrina do caráter disciplinar da arte.*”. (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 218) ressaltando a salvação do “elemento único, incomparável”. É possível medir o “elemento único, incomparável”? Isso vem de encontro ao meu desejo de entender as conseqüências de tais esforços. Em ambiente interdisciplinar, se é isto que Benjamin invoca, a soberania científica alcançaria a essência de uma obra de arte? Ou a obra de arte seria um instrumento de uma disciplina? Enquanto descredito no alcance interdisciplinar, procuro pela palavra escrita “poética” no ensaio *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin busca...) e me deparo com um paradoxo já nas primeiras páginas, o seguinte: 1) Bellas artes, p. 17; 2) Industria de lo bello, p. 17; 3) En todas las artes (parte física, materia, espacio e tiempo), p. 17; 4) La técnica y las artes, p. 17; 5) La noción misma de arte, p. 17; 6) La tesis sobre el arte del proletariado, p. 18; 7) Tendencias evolutivas del arte, p. 18; 8) Conceptos heredados (creación, genialidad, perenidad y misterio), p. 18; 9) Teoría del arte, p. 18; 10) La política artística, p. 19; 11) La obra de arte, p. 18; 12) Reproducción técnica de la obra de arte, p. 18; 13) Las únicas obras artísticas, p. 19; 14) Al arte gráfico, p. 19; 15) Reproducción plástica, p. 19; 16) Incumbencias artísticas, p. 19; 17) Reproducción plástica ya puede ir a paso con la palabra hablada, p. 19; 18) El operador del cine fija las imágenes, p. 19; 19) La reproducción técnica del sonido, p. 20; 20) Imágenes, p. 20; 21) Totalidad de las obras de arte heredadas, p. 20; 22) Procedimientos artísticos, p. 20; 23) Reproducción de la obra artística, p. 20; 24) Al arte en su figura tradicional, p. 20; 25) El aquí y ahora de la obra de arte, p. 20... Pretendo seguir adiante e concluir a evolução – seria possível chamar de evolução à seqüência de descobertas feitas após Benjamin e Flusser?... durante a próxima madrugada. Mais tarde, não sei se contestarei Flusser... mas penso ter encontrado um senão. Não estou fazendo mistério – meu nome é um mistério!? Apenas, desejo mais alguma certeza onde colocar a mão. A leitura do *Diário de Moscou* está concluída, falta a sua interpretação: o texto eu já extraí da Internet... In: De Didonet Thomaz para Márcio Seligmann. [Mensagem de trabalho]. Via e-mail: 13 de novembro de 2012, às 6:52PM.

Tempo do autor

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. In: *Discursos Interrumpidos I*. Prólogo, traducción y notas Jesús Aguirre. Reimpresión 1982. Madrid: Taurus, 1982, p.p. 17-57. Observações: a leitura do ensaio foi iniciada em 09 de outubro de 2011, às 10h37min., e concluída em 09 de outubro de 2011, às 23h55min.

Tempo do intérprete

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas*. In: *FLUSSER STUDIES* 08, 2009, <http://www.flusserstudies.net/pag/08/seligmann-flusser-benjamin.pdf> ISSN 16615719. Acesso em: 03 de novembro de 2012. Observações: a leitura do artigo foi iniciada em 03/04 de novembro, às 00h00min. e concluída em 16 de novembro de 2012, às 12h55min.

⁸ Obra consultada: BENJAMIN, Walter. *Haxixe*. In: BENJAMIN, Walter. Tradução Flávio de Menezes. Carlos Nelson Coutinho. Notas Tillman Rexroth; Flávio de Menezes e Carlos Coutinho. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. Observações: esta obra apresenta “relatórios de experimentos”, no formato de apontamentos e ordenados cronologicamente a respeito do contato do autor com o haxixe.

Quanto à abundância e à escassez, às referências entremeadas acima anunciam uma afluência de ordem exclusiva: distante do esgotamento, elas antecipam a extensão da obra benjaminiana. Ligada aos níveis das primeiras leituras que ainda estão por interpretar e interpretar corretamente a complexidade das semelhanças e das diferenças entre os fatos e as coisas, pelo menos, o desejo de contribuir sem preguiça ou apatia tornou-se real ao longo do tempo.

Sem supor decifração antes da abordagem, mediante esforços para reunir material a fim de expressar a metodologia para a problematização do uso da linguagem poética no contexto da ciência e de tecnologia, a partir do conselho de Benjamin é um propósito exaustivo mas revelador de ideias. Incidindo em controvérsias, por mais “original” que seja o “relatório de trocas de mensagens” eletrônicas, contendo o que é possível exprimir por escrito à distância, mostra o quanto é preciso ter cuidado com o que parece menos denso, o quanto ainda é preciso elaborar com paciência, a fim de evitar a inutilidade nas condições do trabalho científico.

A verdade está lá fora, e você onde está? Anônimo, 2007.
Grafiti na fachada da casa da Rua Trajano Reis 543. Região de São Francisco, Curitiba, Paraná.



Fig. 1. THOMAZ, D. *Documentos poéticos. Espaço transitório: seqüência do destelhamento à ruína I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII.* Região de São Francisco. Curitiba, Paraná, Brasil. 2007-2012. Fotografia: color.

Seqüência do destelhamento à ruína I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII (Fig.1). In: THOMAZ, D. *Desde o observatório.* Sala Gilda Belczak. Museu da Gravura Cidade de Curitiba – MGCC, Fundação Cultural de Curitiba – FCC. Curitiba, Paraná, 05 de junho a 11 de agosto de 2013. Exposição individual: fotografia, vídeo e objetos mínimos: maçanetas de portas, torneados e relevos para mobiliário, ovo e taça que vem do *locus* da prática artística, foram depositados no interior de uma vitrine, prenunciando o experimento nomeado *Coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas*, no *MiniLab-Caverna 3*, instalado no interior da Reserva Técnica RT3-MP, Anexo 3.

PARTE IV. CONTEXTO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA EM CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez exista um senão. Os motivos-chaves dos ensaios que compõem “*Natural:mente: vários acessos ao significado da natureza – caminhos, vales, pássaros, chuva, o cedro no parque, vacas, grama, dedos, a lua, montanhas, a falsa primavera, prados, ventos, maravilhas, botões, neblina*” (FLUSSER, 2011, p.p. 5-6), sugerem um Flusser romântico a contemplar à distância a natureza – sonho e mito, como uma manifestação do capitalismo? –, sob efeito de “choque” com a pré-história do termo que data do século XIX, da técnica e da mídia, enfim, valendo-se da crítica como forma de ação para controlar o progresso. Ao privilegiar paisagens com o olhar, Flusser dialogava com a concepção do fenômeno aurático existente na arte-natureza e com a construção imagem-pensamento benjaminiana: como uma outra “*flor azul na terra da tecnologia*”, modo de dizer, no título do ensaio *Benjamin, cinema e experiência*, de Miriam Hansen (Op. Cit., 2012, p. 205). Símbolo da melancolia causada pelo afastamento infinito no romantismo alemão, sonhar com ela tornou-se inaceitável com o tempo, isso dito por Benjamin sintonizando o surrealismo⁹.

Flusser transfigurou as ilustrações do conceito de aura, como “aparição única de algo distante”, para objetos históricos mediante o conceito de objetos naturais? Analisada nos ensaios *Pequeña historia de la fotografía*, e em *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, a dilatação perceptiva, do espaço e da velocidade, em detrimento da inovação tecnológica no campo da arte foi entendida por Benjamin como a inspiração sobre o espírito por meio das imagens e não por convencimento; ao passo que Flusser refletiu sobre a teoria da fotografia e dos atributos das imagens fotográficas tomadas pelos gestos dos fotógrafos ao fotografar.¹⁰ Em vez de “... *seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama...*” como Benjamin, Flusser “...*mirou não apenas as majestosas vistas dos cumes e geleiras, mas também a beleza das suas curvas...*” (FLUSSER, 2011, p. 8). Enquanto um é seguidor o outro é mirador, em expectativas da transição da recepção, da retribuição do olhar e de tornar vivo o fenômeno natural, a integração do objeto à experiência do sujeito social. Em painel comparativo envolvendo a centralidade do ensaio de Benjamin que trata da reprodução técnica da obra de arte, Seligmann afirma que Flusser e Benjamin, “teóricos e arqueólogos da escrita”, tiveram a “... *ousadia de tentar inventar novas imagens para pensarmos nossos limites e fronteiras.*” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 10).

A obra de um ocupado, meditativo, Walter Benjamin apresenta a atração por acontecimentos e coisas pequenas, sinais da sabedoria e ruminação, de ciência e de pesquisa, em espaços intercelulares. Seu olhar microscópico, sob perspectivas teóricas, continua gerando incertezas que provocam interrogações e interpretações; inclusive sobre a morte, as condições da morte e do túmulo. A suposição de que uma ideia tenha atraído Benjamin, preocupado com o desígnio, aparece no ensaio *Programa de uma filosofia futura*, 1920, em que ele pretende expandir a noção kantiana de experiência. Essa hipótese vive no ensaio *El duelo de los ángeles: Benjamin y el tedio*, quando Bartra invoca a tese IX: sobre o anjo da história – central como Kafka¹¹ criança com “ojos inmensamente tristes” dominando a paisagem teatral fotográfica do século XIX –, a qual atinge uma dimensão ética-crítica-estética no passo da conquista política. Bartra interpreta a morte de Benjamin

⁹ BENJAMIN, Walter. Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas I*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.p. 21-35. Observações: a leitura do ensaio foi iniciada em 24 de março de 2013, às 22h34min., e concluída às 23h35min.

¹¹ Frank Kafka (1883-1924). Em seu *Diário íntimo*, publicado no Brasil em 1988, o escritor Kafka referiu-se ao fato de que embora tivesse preferido não havia sido educado numa “... *ruína... entre os destroços por todos os lados...*”. Benjamin fala do corpo como “esquecida terra estranha” ao escrever o ensaio *Frank Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, 1934. Peça importante do espólio WB, a fotografia no centro da qual está Kafka criança, “protótipo da desfiguração” que deveria ter o aspecto da figura *Ángelus Novus* de Klee, motivou o ensaio *Pequena história da fotografia*, 1931. Obra consultada: KAFKA, Franz. *Diário íntimo de Franz Kafka*. Tradução Oswaldo da Purificação. 1ª ed. São Paulo: Nova Época Editorial, 1988.

como opção de ação extrema por desencantamento, um estado de exceção nos Pirineus, enigma gerado pelo “efeito mariposa” na “teoria do caos”. Nesse sentido, pode-se cogitar que o sobrevivente Flusser foi ao encontro de Benjamin, que acabou encontrando com ele, Flusser, no campo teórico, onde há possibilidade de interferir para embasar a hipótese de processo em *work in progress* do trabalho de tese nomeado *Em busca do gesto em espaços transitórios: documentos poéticos contemporâneos* que considera um conjunto fotográfico como documento poético (Fig. 1), capaz de desestabilizar a noção de dependência à máquina e comprovar *a priori* que o aparelho, impessoal, nem sempre domina o referente – neste caso, o referente material é uma casa que desabou, invertendo a posição do aparelho dominador.

Carta topográfica. Casa de moradia urbana; um pavimento e sótão; construção de alvenaria de tijolo; cobertura em duas águas; telhas tipo francesa; platibanda na fachada. A construção da casa data de 1897 (inscrição de fachada). Localização: Rua Trajano Reis, 543. In: Plano de Preservação do Acervo Cultural da Região Metropolitana de Curitiba. IPARDES/COMEC. Ref. 09.193. Arquitetos: Cyro Corrêa de Oliveira Filho, José La Pastina Filho, Janir Simiema Pusch, Maria Lucia Vianna Baptista Borges. Data: 10.1977.” Neste local funcionou a *Oficina RWS Restaurações e Antiguidades*, na região de São Francisco, até 2007.



Fig. 2. THOMAZ, Didonet. *A janela do sótão: desde o observatório na casa ao lado*. Fotografia. Região de São Francisco Curitiba, Paraná, Brasil. 2012. Fotografia: color.

As fotografias que fazem parte do conjunto foram feitas desde a janela do sótão, onde estava localizado o observatório (Fig.2), na casa ao lado daquela que desabou no mesmo terreno, prevendo o experimento condizente com o trabalho de tese, nomeado *A coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas* que se desenvolve no espaço transitório *MiniLab Caverna 3*, junto à Reserva Técnica RT3-MP, Anexo 3, Região de São Francisco, em Curitiba. Por que escolher um museu histórico para guardar uma *Coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas*? Se a coleção de

objetos serve à construção de obras de arte, qual é o objetivo para requisição da sua guarda num museu extraartístico? Qual o papel do progresso na história do refugio? As respostas para as questões ainda não foram consumidas, embora o destino dos objetos tenha sido decidido pela aparência do seu intrínseco potencial informativo e significativo, sem interditar o extenso da percepção estética. Os gestos de colecionar se deram para produção de *insight* e para o desenvolvimento de intuições antecipatórias da consciência, provenientes do olhar visual atento ao que se mostra e é mostrado, faz significado e sentido.

Decorridos anos, de 2007 a 2013¹², existe uma distância espaço-temporal, a *Coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas*, composta por objetos preteridos no lugar onde as coisas eram trabalhadas de modo variado, por motivo de desinteresse dos proprietários após a perda de suas funções desejáveis, utilitárias e de valores cotidianos em detrimento do avanço tecnológico que provocou desconstruções por deslocamentos irreversíveis, de um lugar para outro; inclusive, revelando a premente extinção de saberes específicos por escassez de mão de obra na rotina exercida em circunstância em que floresceu uma narrativa sedentária – a dos artesãos-artífices – em contraposição à narrativa nômade, a dos viajantes. “... A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação.” (BENJAMIN, 1986, p. 205). No ensaio *O narrador*, Benjamin exalta Paul Valéry como descritor da “... imagem espiritual desse mundo dos artífices, do qual provém o narrador.” (BENJAMIN, 1986, p. 206).

Há uma notável relação entre ambientes que não é ofensiva, o da gravura *Melancolia I*, obra de Albrecht Dürer e o da *Coleção de objetos de pesquisa em artes plásticas*, destacando-se um objeto existente nas duas coleções, a plaina manual. A Reserva Técnica RT3-MP, Anexo 3, chamada “*caverna do dragão*”¹³, permitiu a criação e a instalação do transitório *MiniLab Caverna 3*, por suas características físicas de profundidade e tamanho, ou simplesmente “caverna” conforme foi adotada pelo imaginário dos habitantes, cientistas em arqueologia, antropologia e história, museologia e museografia, restauradores, educadores, bibliotecários, técnicos, artistas e seguranças.

De imediato, a possibilidade de valorizar o que foi dado a saber e refletir sobre o imaginário da “caverna” que aponta para a metafísica de Platão, estabeleceu uma vinculação entre as ideias perfeitas e a aparência externa das coisas silenciosas que estão fora do sujeito, interlocutor que faz a sua parte. A verdade, como sinônimo de conhecimento científico, ilumina o sujeito. Na peça grega, da filosofia da linguagem no *Crátilo* de Platão, insuperada pela discussão, há a vontade de verdade e da verdade que é construção social no diálogo com o mundo da dúvida. Os gregos preocupavam-se com a filosofia, encenando problemas. A ligação entre palavras que tem presença e questões que dizem respeito à denominação das coisas que existem e são percebidas concretamente, ou seja, da nomeação, nomear das semelhanças, permanecem as mesmas nos grandes autores. Os nomes têm existência e a verdade se desloca ou é deslocada. “*Em termos platônicos: ninguém pode sair da caverna, e devemos nos conformar no mundo das sombras. Isto porque, como propõe Slavoj Žižek, são precisamente as ficções o que nos permite estruturar nossa experiência do real.*” (FONTCUBERTA, 2012, p. 106). Estes são contrapontos à concepção da linguagem como faculdade de nomear e expressão absoluta em Benjamin, o qual tenta “... *elaborar uma teoria da arte; desde a entrada na história (ou desde a expulsão do Paraíso, segundo o mito bíblico), a arte conserva, de maneira privilegiada, o poder adâmico de nomear.*” (ROCHLITZ, 2003, p. 14). Para

¹² O Termo de Doação da *Coleção de Objetos de Pesquisa em Artes Plásticas*, composta por 23 (vinte e três) itens em amostras e fragmentos, equipamento de artistas-artesãos, foi assinado e rubricado em 3 f. Gestão de Acervo-MP. Curitiba, 19 de março de 2013, das 09h00min. às 11h30min. In: Memorial de pesquisa: Arquivo Didonet Thomaz.

¹³ A expressão “caverna do dragão” foi manifestada por Claudia Inês Parellada (Setor de Arqueologia-MP). Agradecimentos: Renato Augusto Carneiro Junior, Diretor-MP; Denise Haas (Gestão de Acervo-MP); Lucio Henrique de Araújo (Setor de Ação Cultural-MP), especialmente à Silvia Marize Marchiorato (Setor de Museologia-MP), em Curitiba Paraná.

existir, a palavra precisa ser compartilhada entre sujeitos com outros que convivem em sociedade.¹⁴

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTRA, Roger. El duelo de los ángeles: Benjamin y el tedio. In: BARTRA, Roger. *El duelo de los ángeles: locura sublime, tédio y melancolia en el pensamiento moderno*. 1ª ed. Valencia: Pré-Textos, 2004, p.p. 119-167.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p.p. 85-90.

BENJAMIN, Walter. D [El tedio, Eterno retorno]. BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición Rolf Tiedemann. Traducción Luis Fernández Castañeda; Isidro Herrera; Fernando Guerrero. 1ª ed. Madrid ES: Akal, 2005, p.p. 127-145.

BENJAMIN, Walter. N [Teoría del conocimiento, Teoría del progreso]. In: BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición Rolf Tiedemann. Traducción Luis Fernández Castañeda; Isidro Herrera; Fernando Guerrero. 1ª ed. Madrid: Akal, 2005, p.p. 459-490.

BENJAMIN, Walter. Pequeña historia de la fotografía. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Traducción José Muñoz Millanes. 1ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2005, p.p. 21-53.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Traducción José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2005, p.p. 91-109.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas I*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas I*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.p. 223-232.

BENJAMIN, Walter. Doutrina da justificação: *Apateia*, Melancolia. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.p.161-164.

BENJAMIN, Walter. Ruína. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.p.199-204.

FLUSSER, Vilém. Sumário. In: FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado da natureza*. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2011, p.p. 5-6.

¹⁴ Créditos. Preparação dos originais: Antônia Schwinden. Tradução do português para o inglês: Ana Tonetto. Profissional em Tecnologia da Informação: José Francisco Kuzma.

FONTCUBERTA, Joan. Ficções documentais. FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. Tradução Maria Alzira Brum. São Paulo: Editorial Gustavo Gilli, 2012, p.p. 105-111.

FLUSSER, Vilém. El gesto de fotografiar. In: FLUSSER, Vilém. *Los gestos: fenomenologia y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994, p.p. 99-115.

HANSEN, Miriam: Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia. In: BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa; Vera Ribeiro. Organização Tadeu Capistrano. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.p. 205-255.

KLEE, Paul. Confissão criadora. In: KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Prefácio e notas Günther Regel. Tradução Pedro Süsskind. Revisão técnica Cecília Cotrim. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.p. 43-50.

LAURENTIZ, Paulo Tadeu de. O insight. Princípio do pensamento criativo. LAURENTIZ, Paulo Tadeu de. *A holarquia do pensamento artístico*. 1ª ed. Campinas: UNICAMP, 1991, p.p. 21-61.

ROCHLITZ, Rainer. Prefácio. In: ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução Maria Helena Ortiz Assumpção. Revisão técnica Márcio Seligmann-Silva. Bauru SP: Edusc, 2003, p.p. 11-22.

SCHOLEM, Gerschom. Os primeiros anos após a Guerra (1920-1923). In: SCHOLEM, Gerschom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Tradução Geraldo Gerson de Souza; Natan Nobert Lins; Jaime Guinsburg. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.p. 93-122.

SCHOLEM, Gershom. Os anos da emigração (1933-1940). In: *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Tradução Geraldo Gerson de Souza; Natan Nobert Zins; Jaime Guinsburg. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.p. 193-223.

SCHOLEM, Gershom. Início da correspondência recíproca: de 1933 a 1940. In: BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: correspondência*. Tradução Neusa Soliz. Revisão Plínio Martins Filho. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.p. 49-360.

Obras consultadas

ADORNO, Theodor W. Carta 121. Benjamin a Henny Gurland [e Adorno] [Port-Bou, 25.09.1940]. In: ADORNO, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940*. Theodor W. Adorno e Walter Benjamin. Tradução José Marcos Mariano de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2012, p. 476.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A dupla distância. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio Stéphane Huchet. Tradução Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p.p. 147-168.