**Da alegoria da biblioteca (e da ruína)
como instância mnemônica**

Maria Angélica Melendi

*In omnibus requiem quaesivi, et nunquam
inveni nisi in angulo cum libro.*¹

Tomás de Kempis

*E venham, pois, os alegres incendiários de dedos carbonizados!
Ei-los! Ei-los!... Vamos! Ateiem fogo às estantes das bibliotecas!...*

Filippo Tommaso Marinetti

Dois studiosos

Por volta de 1475, o napolitano Antonello de Messina concluiu a tábua que representa São Jerônimo no seu estúdio e que hoje está na National Gallery de Londres, nas salas de pintura veneziana. O pequeno quadro (45,7 x 36,2 cm) nos deixa ver, como se fosse pela abertura de uma grande janela em arco de estilo catalão, o gabinete do santo, a quem supomos estar concentrado na tradução da Bíblia para o latim.

Sob altas abóbadas de uma catedral, o estúdio de madeira simples ocupa o centro da cena e apoia-se sobre uma base com três degraus. São Jerônimo lê um livro, outros – a maior parte deles entreabertos – estão espalhados sobre a mesa ou enfileirados nas estantes.

Das janelas superiores do edifício, veem-se pássaros revoando num céu sem nuvens. Através das janelas do térreo, vislumbra-se um palácio branco apoiado numa campina verdejante por onde passeiam cavaleiros; outros dois homens cruzam o rio numa embarcação, enquanto um par de amas de toucas brancas brincam com cães. Não faltam ciprestes, galinhas nem juncos à beira da água.

Mas Jerônimo, que deixou seus tamancos ao pé dos degraus, está concentrado em sua leitura, iluminado por um feixe de luz que atravessa a penumbra, roça seu rosto e cai sobre as páginas do livro.

1 “Busquei a paz em todos os lugares e nunca a encontrei, a não ser num canto com um livro.”

O estúdio contém também outros objetos sobre o chão: a cadeira românica, uma arca de madeira sobre a qual pousa o chapéu cardinalício, um par de vasos de louça com plantas, um delicado gatinho. Há uma nota manuscrita fincada no lado do *scriptorium* e, nas estantes, uma bilha de porcelana, um copo, algumas caixas, bandejas e chaves. Pela direita, do canto mais escuro do templo, aproxima-se o leão do qual Jerônimo tirou o espinho do pé e que agora é seu amigo. No limiar da porta, sobre a pedra ocre, um pavão e uma perdiz olham para lados opostos.²

Em 1945, Jorge Luis Borges publicou o conto “El Aleph”, na revista *Sur*. Não me interessa aqui o vão amor da personagem Borges pela obscena Beatriz Viterbo, nem a existência de um (falso) Aleph no subsolo da casa da rua Garay. Sempre me intrigou, nesse conto perfeito, a personagem de Carlos Argentino Daneri, o rival de Borges, seu *doppelgänger*.³ Daneri, um escritor pomposo e medíocre, primo e amante de Beatriz, cria versos vulgares que, apesar de tudo, são borgianos; Daneri é menosprezado pelo protagonista, que, apesar disso, não logra evitá-lo. Esse Daneri (de nome tão italiano, de estirpe tão arrivista que tem “Argentino” como nome de batismo) empreende

[...] uma defesa do homem moderno.

[...] – Eu o evoco – disse com admiração um tanto inexplicável – em seu gabinete de estudo, como se disséssemos na torre albarrã de uma cidade, munido de telefones, de telégrafos, de fonógrafos, de aparelhos de radiotelefonía, de cinematógrafos,

2 Para alguns alegoristas, a perdiz alude à verdade de Cristo e o pavão à Igreja e à onisciência divina. Sobre o plano onde se pousa o escritório veem-se duas plantas em vasos, trata-se de um buxo, que aponta para a fé na salvação, e um gerânio, símbolo da Paixão de Cristo.

3 O nome *doppelgänger* se originou das palavras alemãs *doppel* (duplo, réplica ou duplicata) e *gänger* (andante, ambulante ou aquele que vaga). Segundo a lenda, é um ser que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que ele escolhe ou que passa a acompanhar.

de lanternas mágicas, de glossários, de horários, de prontuários, de boletins... (Borges, 1976, p. 618, tradução nossa).⁴

A observação de Daneri, que Borges menospreza, parece descrever um escritório atual, ou, ainda, um estúdio futuro. Equivocado, Carlos Argentino observara que, para um homem, viajar assim seria inútil; o século XX subvertera a fábula de Maomé e a montanha: as montanhas, agora, acudiriam ao moderno Maomé.

Do *studiolo* de São Jerônimo ao gabinete do homem moderno, passaram-se vários séculos. Se o tradutor da Bíblia se fecha sob as abóbadas penumbrosas de uma catedral, o intelectual moderno campeia na torre isolada de uma cidade do futuro.

Escolho esses dois estúdios, essas duas bibliotecas ficcionais, porque também me parecem íntimas e silenciosas. Não falarei da Biblioteca de Alexandria, que foi incendiada três vezes: a primeira por Júlio César, depois pelos zelotes e, por último, pelo primeiro califa. Não falarei das bibliotecas destruídas pelo fogo a mando de *führers* e *duces*, de alguns imperadores chineses, de vários ditadores latino-americanos e de mais do que um califa muçulmano. Coleções inteiras foram e serão destruídas para eliminar blasfêmias, para esconder verdades inconvenientes, para persuadir opiniões e para anular memórias coletivas. Não falarei de bibliotecas inundadas ou arrasadas pela fúria das intempéries. Não falarei de Babel nem de Mnemosyne, mesmo se, como Aby Warburg, tivesse entregado satisfeita meus direitos de primogenitura a quem me promettesse comprar todos os livros que eu quisesse.

4 “[...] *una vindicación del hombre moderno.*
[...] – *Lo evoco – dijo con una admiración algo inexplicable – en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...*”

Minhas duas bibliotecas imaginárias – dois estúdios ou dois escritórios –, a que Antonello pintou e a que Borges (ou seu *doppelgänger*) descreveu, remetem, ou querem remeter, às bibliotecas particulares, que convivem conosco, às bibliotecas de pequenos centros vizinhos, paróquias, sinagogas... As primeiras que se perdem, as que enterramos, as que ocultamos por medo ou por precaução.

Essas bibliotecas em ruínas vêm aparecendo paulatinamente na produção contemporânea das artes visuais. Às vezes como memoriais, feitos sob demanda, como os trabalhos de Misha Ullman e Rachel Whiteread. Outras surgem aqui e lá dentro do trabalho de alguns artistas, acontecimentos intermitentes ou repetidos, quase sempre a resgatar recordações, convocar nostalgias ou, ainda, instigar-nos a retomar hábitos perdidos.

As ruínas da biblioteca

Nos últimos anos, muitos artistas se voltaram para um imaginário de decadência e destruição. Observamos uma proliferação de trabalhos que exploram as ruínas da arquitetura modernista, das estruturas fenecidas dos anos 1950, das paisagens devastadas por desastres industriais ou climáticos. Os artistas e os pensadores das décadas de 1960 e 1970 são seus precursores imediatos, mas há ancestrais mais distantes, especialmente a partir do fim da Renascença.

Para Georg Simmel (1981), a ruína é o espaço da vida do qual a vida se separou, o ponto no qual a relação entre natureza e espírito se desequilibra. A tragicidade da ruína reside nesse desequilíbrio, a natureza parece se vingar pela violação que sofreu nas mãos do homem. Sobre a ruína estende-se a sombra da melancolia, que nasce da percepção paradoxal de que, nela, a obra humana transforma-se num brinquedo da natureza.

A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não de acordo com os seus conteúdos ou o que dela resta, mas de acordo com o passado dessa vida enquanto tal. [...] Não importa se, num

caso particular formos enganados – com esta peça que temos na mão, dominamos em espírito todo o período de tempo desde que ela foi feita, o passado, com seus destinos e mudanças, concentra-se no ponto de um presente esteticamente perceptível (Simmel, 2019, p. 64-65).

As ruínas perturbam porque anunciam a iminente perda de sentido que ameaça toda obra humana; mas essa falha na significância transforma-se numa vertiginosa proliferação discursiva. Ruínas atravessam a obra de Walter Benjamin e se fazem presentes na poeira que Bataille vê se depositando ameaçadoramente sobre as cidades:

Um dia ou outro, a poeira, supondo que persista, provavelmente começará a ganhar das empregadas, invadindo imensas ruínas de casarões abandonados, armazéns desertos: e nessa época distante, já não subsistirá nada que nos salve dos terrores noturnos... (Bataille, 2013, p. 43, tradução nossa).⁵

Se o final do século XX foi marcado por uma intensa demanda pela memória, a primeira década do século XXI desperta contaminada por um estranho amor pelas ruínas. As ruínas do século XX – afirma Svetlana Boym – desvelariam as contradições internas das primeiras vanguardas; as singularidades e as excentricidades que as definem tanto quanto o elemento visionário e a busca da igualdade social (Boym, 2007, p. 20). O fascínio contemporâneo pelas ruínas revela-se como um paradoxo moderno a nos lembrar o inevitável fracasso das utopias.

As ruínas começaram a ser percebidas como resíduos valiosos do passado durante a Renascença. Os remanescentes arquitetônicos de antigas civilizações adquiriram o estatuto de testemunhos, ainda vivos, do passado. Mesmo tendo perdido seu significado e sua função, foram investidos com atributos estéticos, políticos ou históricos do presente. Assim, a ruína é

5 “*Un día u otro el polvo, dado que persiste, probablemente comenzará a ganarles a las sirvientas, invadiendo inmensos escombros de casonas abandonadas, almacenes desiertos: y en esa lejana época, ya no subsistirá nada que salve de los terrores nocturnos...*”

um tropo de indagação sobre a própria origem, o lugar de estratégias de reflexão que podem nos dizer mais sobre quem as olha do que sobre o que é olhado.

Georg Simmel acreditava que as ruínas denunciavam a ruptura do pacto entre o homem e a natureza (Simmel, 1981, p. 121-127). As construções, erguidas à revelia do espaço natural, ir-se-iam arruinando num processo em que a natureza parecia lutar contra o corpo estranho construído nela. Abandonado pelos humanos, o edifício esboroaria, derrubado pelo descaso e pela intempérie. A vingança consumava-se quando o monte de escombros era revestido pela vida vegetal e povoado pelos animais que faziam dele sua guarida.

Se toda construção leva em si, como uma semente prestes a brotar, o cerne de sua destruição, as ruínas seriam o resultado dessa germinação monstruosa. A ideia romântica da ruína como uma reconciliação do espírito com a terra-mãe aponta para o retorno da arquitetura à natureza – “morada da vida da qual desapareceu a vida” (Simmel, 2019, p. 64). O processo de deterioração temporal não ocultaria o trabalho do homem no informe da matéria bruta, mas estaria a criar novas formas contaminadas, totalmente significantes, compreensíveis e diferenciadas.

Na ruína, o equilíbrio entre natureza e espírito se destrói e a natureza prevalece. Surge, assim, um processo de luto que as habita com os espectros da melancolia. “A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não de acordo com os seus conteúdos ou o que resta dela, mas de acordo com o passado dessa vida enquanto tal” (Simmel, 2019, p. 64).

A biblioteca, porém, está sempre a um passo da ruína. São Jerônimo queixa-se do estado lamentável dos velhos manuscritos, em parte porque o material não resiste à ação do tempo: a proximidade da água e a umidade enegrecem os livros e os destroem.⁶ As bibliotecas não só se inundam, mas se incendiam, e não cabe aqui se estender sobre os inúmeros relatos

6 “*Sicut enim libri iuxta aquas et humores cito obscurantor, delentur et pereunt...*”

desses acontecimentos, nem sobre a equivalência entre os livros e os humanos ao longo de séculos de literatura.

Novas tecnologias também anunciam o fim do livro impresso, e, com ele, o fim da materialidade de um dos objetos mais importantes de nossa civilização. Não nos deteremos nisso, mas talvez seja a persistência mental dessa ameaça que leve os artistas a produzirem cada vez mais livros.

A ideia da biblioteca em ruínas como um *tópos* da segunda metade do século XX vem, em primeiro lugar, em decorrência das demandas de memória da época, sobretudo com a identificação dos judeus como “povo do livro” e da lembrança traumática da *Bücherverbrennung* – organizada entre 10 de maio e 21 de junho de 1933, poucos meses depois da chegada de Adolf Hitler ao poder –, repetida em outros tempos e em outros países ao longo desse século.

De algum modo essas bibliotecas em ruínas são também as ruínas do futuro, elas nunca chegaram a existir em toda a sua plenitude, mas também nunca chegaram a ruir de fato. Interrompidas, estáticas, paralisadas na sua incompletude preservada, vagando como fantasmas entre o mundo dos vivos e dos mortos; longe, ao mesmo tempo, do espírito e da natureza, mantêm uma vida em suspensão.⁷

7 No artigo “Nas ruínas do futuro” (“In the Ruins of the Future”), publicado na Harper’s Magazine, em dezembro de 2001, Don DeLillo vê o atentado contra World Trade Center como sintoma de uma doença religiosa, tecnológica, moral e econômica: a guerra entre o passado e o futuro. O atentado parece ter corrompido definitivamente nossa relação com o futuro. Conforme afirma o autor, agora tratamos de dar nome ao futuro não com a atitude habitual de esperança, mas impulsionados pelo medo (DeLillo, 2001). Esse futuro em ruínas modificaria a história: pois a civilização do futuro está ameaçada por um Estado teocrático sem confins, flutuante e obsoleto até o ponto de depender do fervor dos suicidas para alcançar seus objetivos.

Micha Ullman. *Memorial for the book burning* (*Memorial da queima dos livros*), 1995

Em Bebelplatz, Berlim, onde os nazistas queimaram livros em 1933, o artista israelita Micha Ullman criou uma biblioteca subterrânea.⁸ O memorial consiste em uma janela sobre o chão da praça, sob a qual aparece uma pequena sala iluminada com estantes vazias. Esse vazio, como o vazio de cada sepultura, nunca se enche. Quanto mais profunda a cova, maior é o vazio. Na biblioteca sem livros o vazio é palpável; esperamos, em vão, ver o que não está. Uma placa de bronze ao lado cita Heinrich Heine: “Aqueles que queimam livros, acabarão por queimar pessoas”.⁹

Rachel Whiteread. *Judenplatz Holocaust Memorial* (*Memorial do Holocausto em Judenplatz*), Viena, 2000

O *Judenplatz Holocaust Memorial*, vulgarmente chamado como *Nameless Library* (*Biblioteca desconhecida*, em tradução livre), é um monumento fraguado em concreto, cujas paredes são feitas de fileiras de livros. Como uma biblioteca da qual tivessem arrancado as paredes, as páginas dos livros que estariam contra os muros agora veem-se do exterior. A massa de concreto que endureceu as páginas também moldou o negativo das portas duplas, fechadas.

8 Em 10 de maio de 1933, 25 mil livros foram queimados em 34 cidades universitárias alemãs, em rituais em que compareceram oficiais nazistas, reitores, professores e estudantes. Fizeram-se listas de escritores tidos como contrários à ideologia nazista, procurou-se fazer das universidades centros nacionalistas. Entregaram-se às chamas os escritos de Heinrich Mann, Ernst Gläser, Erich Kästner – críticos ao regime – e as obras de socialistas como Bertolt Brecht e Karl Marx, mas também as de escritores como Erich Maria Remarque, Heinrich Heine, Ernest Hemingway, Jack London e Helen Keller – “influências estrangeiras corruptoras” –, e até as de Albert Einstein, alemão de origem judia, ganhador do Nobel de Física em 1921.

9 “*Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen.*”

Vemos as bordas das capas dos livros e as páginas inutilizadas. Como todo o edifício, os livros de cimento são pálidos sob a luz fria do outono, e pequenas imperfeições sobre a superfície de alguns fazem com que pareçam gastos, usados, descoloridos pelo tempo. A chuva, as intempéries e o tempo mancharão as superfícies da Biblioteca desconhecida, aumentando o poder de evocação.¹⁰

À distância, os livros quase não se veem e o memorial parece ser feito de um empilhamento de placas. O topo da estrutura se corta em um ângulo e, mesmo que pareça ecoar nos tetos dos prédios barrocos que rodeiam a praça, sua volumetria o faz parecer com um *bunker*, sólido e pesado, detentor de uma espécie de duração prolongada.

A baixa altura do memorial se firma contra os prédios vizinhos, como uma interrupção ao ritmo edilício. A *Biblioteca desconhecida* não dialoga com a estátua de Gotthold Ephraim Lessing, nem com os edifícios que rodeiam a praça e, muito menos, com os restos de uma sinagoga do século XV que foi descoberta na construção do memorial e que jaz, ruína belamente conservada, num vão subterrâneo sob a praça. O Judenplatz Holocaust Memorial, um bloco impenetrável feito de livros silenciados para sempre, é uma lembrança muda e silente que não desaparece no esquecimento cotidiano: um lugar onde as memórias acontecem.

Marcelo Brodsky e Eduardo Feller.

***Los condenados de la tierra* (*Os condenados da Terra*), 2001**

Um punhado de imagens que mostram livros destruídos sobre uma camada de terra escura: a fértil terra da pampa úmida. *Los condenados de la tierra*, de Franz Fanon, *La sociedade industrial contemporânea*, de Fromm, Gorz, Marcuse e Flores Olea, *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, *Revolución teórica*, de Marx; o mofo e humidade corroem as letras e

10 Cf. AUSTERE, silente and nameless – Whiteread's concrete tribute to victims of nazism, 2000.

devoram as capas das velhas edições do Siglo XXI Editores e do Fondo de Cultura Económica. Livros de sociologia, economia, romances, os livros de uma geração que queria mudar o mundo.

O vídeo é apenas um lento percurso pelos livros desenterrados, que vêm à luz depois de anos. Na Argentina, um casal, entre tantos, enterrou alguns dos seus livros num jardim de Mar del Plata, em 1976. Vinte anos mais tarde, seus filhos Leonardo e Javier procuraram esses livros e os desenterraram.

Esses quatro livros foram enterrados durante a ditadura militar. Permaneceram sob a terra durante quase vinte anos, no jardim da casa de Nélide Valdez y Oscar Elissamburu, em Mar del Plata. Gozaram de digna sepultura, um privilégio que não tiveram muitas das vítimas da ditadura. Hoje, desenterrados pelos filhos, são um testemunho do que tivemos que passar. [...] Suas folhas, palavras e signos se converteram na memória do que foram e em testemunho resgatado por uma nova geração (Brodsky, 2001, p. 77, tradução nossa).¹¹

No período ditatorial conhecido como *el proceso* (1976-1983), instaurou-se o estado de exceção que desembocou numa situação de terror pela qual todos pressentíamos que possuir um livro, uma agenda com nomes e endereços ou qualquer elemento que pudesse nos identificar com a ideologia perseguida poderia se converter numa passagem até a tortura e a morte. Muitos se viram obrigados a enterrar seus livros ou deixá-los abandonados junto com o lixo e os resíduos, nas esquinas. Nós, a geração que viveu a ditadura, destruímos com nossos livros uma parte de nossa identidade.

11 “*Estos cuatro libros fueron enterrados durante la dictadura militar. Permanecieron bajo tierra durante casi veinte años, en el jardín de la casa de Nélide Valdez y Oscar Elissamburu, en Mar del Plata. Gozaron de digna sepultura, un privilegio que no tuvieron muchas de las víctimas de la dictadura. Hoy, desenterrados por sus hijos, son un testimonio de lo que tuvimos que pasar. [...] Sus hojas, palabras y signos se han convertido en la memoria de lo que fueron y en testimonio rescatado por una nueva generación.*”

Porém, o sentimento que prevalecia naqueles que enterraram seus livros era esperança, não só medo. Não os destruíram nem os queimaram, mas os guardaram para serem recuperados. No momento mais perigoso de suas vidas, essas pessoas intuíram que haveria um tempo em que esses livros poderiam renascer em outras mãos. O trabalho de Brodsky, breve e episódico, mostra-nos o horror não do fogo, mas da água e da umidade corroendo e enegrecendo as páginas amadas.

Anselm Kiefer. *Chute d'étoiles (Falling stars ou Estrelas cadentes)*, Monumenta, 2007

Em Paris, em 2007, Anselm Kieffer monta, dentro do projeto Monumenta, a instalação *Chute d'étoiles (Falling stars)*. Sob o imenso teto de vidro do Grand Palais, o artista instala casas ou, talvez, *bunkers* de metal, torres de concreto em escombros, metais enferrujados e entulhos.

As sete “casas” são estruturas espetaculares cujos nomes estão carregados de ressonâncias emocionais, artísticas e intelectuais: *Estrelas cadentes*, *O secreto das samambaias*, *A via láctea*, *Aperiatur Terra*, *Viagem ao fim da noite*, *Terra de névoas*, *Domingo de Ramos*. Entre outras coisas, as casas contêm pinturas, ramos de girassóis, samambaias, uma imensa palmeira e suas folhas.

Três dos galpões exibem obras que são tributos a Paul Celan, Ingeborg Bachmann e ao livro de Louis-Ferdinand Céline, *Viagem ao fim da noite (Voyage au bout de la nuit)*. A sexta casa, *Estrelas cadentes*, contém uma estante onde livros de folhas de chumbo¹² e de vidro mal podem ser contidos, algumas delas já caíram, espalhando cacos estilhaçados sobre o chão.

Toda a instalação está impregnada de uma fascinação pela decadência e pela ruína, uma reação melancólica às fantasmagorias urbanas e às suas

12 Alguns dos livros contêm páginas de chumbo que pertenciam ao teto da Catedral de Colônia, que foi restaurado anos atrás.

promessas de mudança como progresso, porque, para Anselm Kieffer, as ruínas não são o resultado de catástrofes, mas o momento quando tudo pode voltar a começar. Mais interessado na transformação do que no monumento ou no memorial, ele diz não construir ruínas, mas sente que ruínas mostram as coisas no seu âmago. “Estou completamente desesperado porque não posso explicar por que estou aqui, é mais que luto, é desespero. Para sobreviver é necessário construir ou inventar ilusões”, afirma (Kieffer *apud* Riding, 2007, [n. p.], tradução nossa).¹³

A biblioteca rememora seu antigo trabalho *Mesopotâmia, A grande Sacerdotisa* de 1998, mas os cristais espalhados agregam gravidade e beleza aos *tópos*. Os livros são pesadíssimos, difíceis de manusear, se não impossíveis. Estão quase caindo das prateleiras, inclinados, tortos, a ponto de se espatifar no chão.

Rosangela Rennó. *Bibliotheca*, 2002

A obra *Bibliotheca*, complexa e dispersa, consiste em uma instalação e um livro de artista. Instalação e livro não convivem no mesmo espaço nem no mesmo tempo. O livro, publicado por uma editora espanhola, pode ser comprado ou consultado em bibliotecas (Rennó, 2003). A instalação pode apenas ser contemplada quando exibida ou em fotos. Ao ir e vir entre ambos, a experiência do leitor é sempre fragmentada e incompleta, instável como a memória ou como o esquecimento.

A grafia latina do título aponta, ironicamente, para uma obra antiga. Em Bizâncio, no século IX da nossa era, Fócio, que depois seria patriarca de Constantinopla, compilou uma antologia que chamou *Bibliotheca* ou *Myriobiblion*. A obra consiste, de acordo com o subtítulo, no “Registro e enumeração dos livros lidos por nós, 279 em número, dos quais nosso querido irmão Tarásio deseja ter um resumo” (Photius, 1920, p. 15, tradução

13 “*I am completely desperate because I cannot explain why I am here. It’s more than mourning, it’s despair. But to survive, you build, ou create illusions.*”

nossa).¹⁴ A obra de Fócio, ditada pelo amor fraterno, transforma-se, mais tarde, num importante repositório de livros perdidos para sempre.

A *Bibliotheca* de Rosângela Rennó, construída pelo obscuro amor às imagens, almeja ser um repositório das fotografias perdidas para sempre. A partir dela, é possível perceber o fluxo abrumador de fotos vernaculares que são produzidas, arquivadas e descartadas continuamente.

Como muitos trabalhos contemporâneos, *Bibliotheca* já não pressupõe o museu, nem sequer a biblioteca que lhe dá nome, mas, construída com os despojos dos arquivos mais pessoais e mais íntimos, aspira à condição de um novo arquivo, íntimo e público ao mesmo tempo. As memórias fotográficas de pessoas transformam-se nas memórias comuns a todos. Se a arte, hoje mais do que nunca, comporta uma região de sombras na qual se retraem os restos que não se deixam eliminar – o insolúvel, o inquietante, o enigmático –, é nessa zona de penumbra que se deve buscar a essência de *Bibliotheca*. Em suas vitrines/páginas, as imagens perdidas retornam e propagam, para quem queira escutar, que não há uma só história, um só sentido, mas que existem simultaneamente múltiplas histórias e infinitos sentidos.

Thomas Hirschhorn. Restore Now (*Restaurar agora*), 2006

Em *Restore Now*, uma diversidade de objetos e materiais se transformam em ferramentas para uma interpretação (re)construtiva do mundo. Rejeitando as normas acadêmicas de transmissão e formatação do pensamento e interrogando sobre as possibilidades de acesso democrático ao conhecimento, Thomas Hirschhorn transforma suas ideias sociopolíticas em situações materiais no mundo. A escolha dos objetos que compõem suas obras parte de uma associação simbólica entre eles, e seu valor e significado se tornam circunstanciais e contextuais. Por meio desses

14 “Register and enumeration of the books read by us, 279 in number, of which our beloved brother Tarasius desired to have a summary.”

elementos e de seu acúmulo, o artista denuncia a natureza consumista da sociedade contemporânea, a manipulação dos meios de comunicação e nos lembra, por exemplo, que os livros podem ser as novas ferramentas de intervenção no mundo. As obras de Hirschhorn são dispositivos cenográficos ativos que se apropriam do espaço numa propagação anárquica. Tudo parece que é ruína, mas tudo está em construção. Nesse sentido, *Restore Now* é um libelo a favor da reconstrução do nosso mundo. Junto dos livros colados e parcialmente inutilizados, há um reservatório de ferramentas e um arsenal não arrumados, há mensagens de paz escritas com pregos e fotos de trabalhadores massacrados. Livros contra fuzis ou livros inúteis amontoam-se no caos.

Se em “Restore Now” há livros de filosofia ampliados, se há livros de filosofia colados com fita adesiva, se coleí ferramentas nos livros de filosofia, se os confrontei com imagens de seres humanos destruídos ou feridos, é para dar forma à afirmação: as ferramentas que estão lá, nós as temos – vamos utilizá-las, utilizemos os martelos, os parafusos, furadeiras, os pé-de-cabra e utilizemos os livros de filosofia – para consertar, bricolar, tampar, construir, mas também para quebrar (as desigualdades), para lutar (contra o racismo, os ressentimentos), para lutar contra (as injustiças), é essa a mensagem de “Restore Now”: nós temos as ferramentas (é por isso que a responsabilidade é universal!), passemos à ação! (Lagnado, 2006, [n. p.]).

A obra procura se dirigir ao homem comum, ao que impulsa a agir, *a filosofia e arte podem agir*. A força do trabalho, do seu material perecível, das suas fotos sangrentas, aliadas aos livros canônicos da filosofia ocidental contemporânea, colados, pregados, amarrados, desconcerta e, se a mensagem do artista é de convite à ação, a percepção do visitante é de catástrofe e ruína. Nem as ferramentas, nem os livros poderão salvar-nos.

As bibliotecas, arruinadas, rasuradas, fragmentárias, definitivamente incompletas – aquelas que não apenas convocam o corpo do leitor, mas que o mobiliza e o integra na comunidade daqueles que resistem ao esquecimento – impõem-se como emblemas da memória ativa.

Referências

AUSTERE, silent and nameless – Whiteread’s concrete tribute to victims of nazism. **The Guardian**, London, 26 out. 2000. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2000/oct/26/artsfeatures6>. Acesso em: 23 mar. 2025.

BATAILLE, G. **La conjuración sagrada**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Losada, 1976.

BRODSKY, M. **Nexo**. Buenos Aires: La Marca, 2001.

BOYM, S. De la torre de Tatlin a la arquitetura de papel. **Punto de Vista**, Buenos Aires, n. 88, 2007.

DELILLO, D. In the Ruins of the Future. **Harper’s Magazine**, New York, dez. 2001.

LAGNADO, L. “É preciso trabalhar para lutar contra o politicamente correto e a má consciência”. **Revista Trópico**, [s. l.], 2006.

PHOTIUS. **Biblioteca sine Myriobiblion**. Transcrito por J. H. Freese. London; New York: Society for promoting Christian knowledge; The Macmillan company, 1920. Disponível em: <https://archive.org/details/libraryofphotius00phot/page/14/mode/2up>. Acesso em: 24 mar. 2025.

RENNÓ, R. **Bibliotheca**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

RIDING, A. An artist sets up house(s) at the Grand Palais. **Surrealist in NY**, Paris, 31 mai. 2007. Disponível em: <https://blog.naver.com/heygirl516/140038889113>. Acesso em: 1 abr. 2025.

SIMMEL, G. La rovina. **Rivista di Estetica**, Turim, n. 8-127, p. 121-127, 1981.

SIMMEL, G. **A ruína**. Tradução de António Souza Ribeiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.