

Octave Debary

# Antropologia dos restos

Da lixeira ao museu



**OCTAVE DEBARY**

**Antropologia dos restos: da lixeira ao museu**

**1º edição**

Pelotas  
Um2  
2017

© Octave Debary – 2017

**Organização, Tradução e Revisão Final**

Maria Letícia Mazzucchi Ferreira

*leticiamazzucchi@gmail.com*

**Revisão de Tradução**

Antonio Tostes Baeta Vieira

**Preparação de Texto e Revisão**

Mayara Espindola Lemos

**Projeto Gráfico e Editoração**

Fabricio Bassi | Artista Gráfico - [www.bassi.pro.br](http://www.bassi.pro.br)

**Edição**

Um2 - Comunicação

**Endereço da obra:**

[wp.ufpel.edu.br/pjemp/publicacoes](http://wp.ufpel.edu.br/pjemp/publicacoes)

**ISBN: 978-85-66576-11-5**

**Antropologia dos restos: da lixeira ao museu**

Dados de Catalogação na Publicação Internacional (CPI)

Ubirajara Buddin Cruz – CRB 10/901

Biblioteca de Ciência & Tecnologia – UFPel

D886a Debary, Octave

Antropologia dos restos : da lixeira ao museu [recurso eletrônico] / Octave Debary ; trad. Maria Letícia Mazzucchi Ferreira. – 1. ed. - Pelotas : UM2 Comunicação, 2017.  
136p.

ISBN: 978-85-66576-11-5

1.Museu. 2.Objetos. 3.Antropologia dos restos. I.Ferreira, Maria Letícia Mazzucchi. II.Título.

CDD: 069

## **SUMÁRIO**

Agradecimentos .....	4
Prefácio .....	6
Apresentação.....	10
A arte de acomodar os restos .....	12
1. Da lixeira à fábrica .....	23
2. Os mercados da memória.....	38
3. O teatro dos objetos.....	53
4. A arte da semelhança.....	66
5. Do patrimônio ao museu.....	85
6. O objeto como resto .....	99
Referências .....	118
Autor .....	135

## **AGRADECIMENTOS**

A realização e a tradução desta obra foi possível graças ao engajamento e à perseverança de uma amiga e pesquisadora, Maria Letícia Mazzucchi Ferreira. Faz já muito tempo que Letícia vem trabalhando sobre questões patrimoniais e memoriais, em particular na América Latina. Esses temas de pesquisa levaram-na a Paris para colaborar com Jean-Louis Tornatore e Daniel Fabre no Laboratório de Antropologia, História e Instituição da Cultural, LAHIC (EHESS/CNRS). Foi nessa ocasião que nos encontramos e que começamos essa troca intelectual. Em outubro de 2016, o programa Escola de Altos Estudos (EAE-CAPES) me permitiu ministrar aulas na Universidade Federal de Pelotas, junto ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, desenvolvendo um curso intitulado “Políticas de Memória: narrativas, esquecimento, usos do passado”. Daniel Fabre deveria também se fazer presente mas o falecimento, em janeiro de 2016, de nosso amigo e diretor do LAHIC, nos permitiu apenas compartilhar o anúncio da viagem, mas não sua presença. No momento da publicação deste livro, eu me remeto a ele, em memória.

Devo igualmente agradecer a pessoas que encontrei por ocasião de minha estadia no Brasil, dizendo-lhes o que essa experiência me trouxe.

À Universidade Federal de Pelotas como à UNIRIO, meus cursos ministrados em francês ou em inglês, foram beneficiados de maravilhosas traduções ao português. A grande qualidade dessas traduções me permitiu, com frequência, ensinar junto com meus tradutores. Obrigado à Letícia Mazzucchi (por sua paixão e amor ao conhecimento), à Rita Juliana Soares Poloni (por sua grande memória), a Antonio Tostes Baeta Vieira (por sua exatidão), à Diana de Souza Pinto (por sua energia e cordialidade), à Kelly Castelo Branco da Silva Melo (por seu engajamento), à Monica Almeida Rizzo Soares (por sua curiosidade) e à Renata Daflon Leite (por sua paciência).

Minhas aulas matinais, que deveriam durar duas horas, com frequência se expandiam para quase quatro horas! Obrigado aos colegas, estudantes, jovens pesquisadores que, durante esses seminários, muitas vezes me interrompiam para me colocar questões, narrativas ou mesmo ideias! Eu aprendi muito. Aprendi a respeito de seus objetos de pesquisa, mas também pela alegria que deriva de uma forma dialógica de ensinar. Foram esses diálogos que encontrei durante os trabalhos que me foram endereçados quando de meu retorno à França. Pequenos magníficos textos que fazem dialogar suas pesquisas com algumas ideias desenvolvidas em meus cursos. Eu fiquei realmente muito inspirado por esses encontros, por uma arte de pensar e ver o mundo de maneira rica e original.

Obrigado à equipe e aos pesquisadores da Universidade Federal de Pelotas, em particular Juliane Serres, Roberto Heiden, Thiago Sevilhano Puglieri e Caio Ghirardello, por suas ideias, disponibilidade e alegria de viver. Obrigado também pelas belas lembranças de *flâneries* urbanas com Roberto Heiden e Mauro Fainguelernt, ou musicais, com José<sup>□</sup> Mauro de Oliveira Braz.

Obrigado à equipe da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, a Francisco Ramos de Farias (Coordenador do Programa), Diana de Souza Pinto, Evelyn Goyannes Dill Orrico, Lobelia da Silva Faceira e Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei.

Devo dizer o quanto sou feliz em tê-los conhecido e poder compartilhar tantos e tão felizes momentos.

Tenho um amigo muito caro no Rio, Francisco Ramos de Farias. A qualidade da acolhida que ele me reservou é comparável com o grau de sua generosidade e afeto.

Agradeço também à Thierry Wendling e Nadine Boillon (LAHIC, EHESS-CNRS) por todo suporte que me concederam nesse projeto.

Obrigado a todos, por toda essa luz.

**Octave Debary**

### Uma antropologia dos interstícios

Na comunidade de solitários e mentes singulares que caracteriza os antropólogos, ocupados, nos seus postos de vigia, em observar a maneira como as pessoas tramam o social, Octave Debary destaca-se por sua singularidade. O campo no qual ele vem investindo ao longo de mais de vinte anos é realmente fora do comum, mesmo numa época na qual os objetos da Antropologia se tornaram muito diversificados. Debary escolheu desde cedo ocupar uma margem nesse campo um tanto marginal de nossa disciplina – a etnologia do próximo– uma espécie de *no man's land* contestada entre a história contemporânea e a sociologia, entre o estudo das instituições patrimoniais e a literatura popular, entre folclore e história da arte. Neste impreciso espaço, definido por tudo o que não caracteriza o estudo de populações distantes nas quais a Antropologia forjou seus métodos e conceitos, não se buscou explorar o que pudesse parecer como análogos europeus de práticas e instituições exóticas– a bruxaria, o culto aos santos ou as representações da natureza no mundo rural, por exemplo; e nem mesmo a cidade moderna em suas diversificadas subculturas poderia ser objeto de análise. O antropólogo Octave Debary debruçou-se, talvez, sobre os interstícios da modernidade, sobre os *entre-deux*, tal como se deixam observar nas lembranças incorporadas nos objetos, e mais exatamente nos traços, intencionais ou fortuitos, que o trabalho coletivo da memória deposita nas coisas– principalmente nos museus e nos monumentos, mas também nos resíduos, nas peças de mercados de usados, em todos os destroços que ficam à deriva em zona periférica de nossa vida cotidiana, tornando-se um especialista do que ele graciosamente denomina de uma Antropologia dos restos, de tudo o que subsiste quando a ação é concluída e são apagadas as lembranças daquilo que havia sido realizado.

Eu havia falado de Octave Debary como de um especialista, mas este seria sem dúvida um termo que ele recusaria, pois o domínio que pouco a pouco

constituiu esse “garimpeiro” da memória não foi definido a priori como um quadrado no qual exercitar seus talentos, mas a tessitura, conforme as circunstâncias, dos fios de diferentes procedências em um patchwork do qual este livro oferece alguns *insights*— um ecomuseu industrial, o comércio de resíduos, a maneira pela qual os artistas acomodam seus restos, a sacralização do patrimônio ou a teatralização dos objetos pobres. O resultado paradoxal deste trabalho, aparentemente errático de coleta de observações sobre o que obstinadamente sobrevive das intenções, dos desejos e dos medos nos artefatos e dispositivos físicos, é remeter a uma reflexão profunda e estruturada sobre o traço material que deixa o tempo, e a relação ambígua que as comunidades apresentam em relação a esse traço. Este livro se constitui, portanto, de farrapos aos quais as pessoas estão ligadas ou que foram adotados porque, por alguma razão, testemunham qualquer coisa de um passado alegre ou tenebroso, e foram esses vestígios que Octave Debary recolheu, ao longo do tempo, para edificar um repositório da memória ressonante de ecos de uma multidão de anônimos. Fazendo isso, elevou muito alto a humildade do etnógrafo realizado, aquele que se deixa atravessar pelos acontecimentos para filtrar os fragmentos e que, sem pressupostos ou preconceitos teóricos, deixa aflorar as ideias, as proposições, as análises à superfície dos objetos humildes, comoventes ou enigmáticos, que escolheu estudar.

Desse percurso da memória, o presente livro reteve uma dimensão biográfica, aquela do itinerário de seu autor no labirinto que forma as múltiplas vidas dos objetos. Tudo começa com a primeira pesquisa que o jovem antropólogo consagrou a isto que, apesar dos esforços de Georges-Henri Rivière, não era ainda um sonho ao qual se deveria acomodar a realidade— o Ecomuseu de Creusot—, um monumento ao “homem da indústria”, como aliás se falava de “museus do homem e da natureza”, porém abrigado em uma fábrica de estilo neoclássico do século XVIII, transformada pelos Schneider em laboratório do paternalismo *à la française*. Um capítulo, o primeiro aliás, evoca esta iniciação à *rudologie* (a ciência dos resíduos) a qual Octave Debary havia já se remetido em seu livro publicado em 2002, *La Fin*

*du Creusot*. Nessa obra demonstrava, em uma perspectiva muito próxima da micro-história, que a grande história industrial, como um lugar de destaque da indústria e do paternalismo do patronato francês, havia sido colocada em cena pelo ecomuseu e por sucessivas estratégias, por vezes contraditórias, do que pode ser a patrimonialização do banal – máquinas e prédios industriais, cultura e habitat operário – em um país no qual os museus se tornaram templos da cultura erudita.

Foi a partir dessa experiência iniciática que Octave Debary começou a se interessar de maneira sistemática à forma pela qual a memória se fixa nas sociedades contemporâneas, tomando como referência a externalização que ocorre em relação aos objetos aos quais, ao delegarmos a tarefa da lembrança, permitimos o esquecimento.

O resto da obra é, agora, disposta aos nossos olhos não como uma espécie de monumento intimidador, mas como esses estranhos objetos expostos nos mercados de usados que despertam nossa curiosidade, os quais propõem um “direito de prosseguir”, um convite a reviver por si próprio o que ele pode ser sido para os outros.

Tal como nos mercados de “pulgas”, encontramos uma linha vermelha nestas páginas, aquela da reciclagem em todos os seus estados. É o caso, claro, da bricolagem, objeto fabricado com restos inutilizados do trabalho industrial, uma forma de utilização desviada dos meios de produção, ilegal mas tolerada, cuja importância em Creusot parece ter sido considerável. É o caso também da reciclagem comercial de objetos nas “vendas de garagem”. A operação original consiste, pois, em re-conferir vida a esses objetos, apropriando-se, por vezes, da memória que eles retêm através de uma transação entre não-profissionais que se colocam como mediadores da troca.

A venda não é tanto um meio de obter algum proveito – geralmente modesto e sempre negociado – quanto o de atestar que os objetos dos quais nos desembaraçamos continuam tendo um valor de troca que substitui seu valor de uso já dissipado. Sobre esse sujeito aparentemente ordinário, Octave Debary

exumou o nexo paradoxal que se tecce entre a troca mercantil, em princípio impessoal, e a perpetuação de uma cadeia de lembranças, em parte, recicláveis.

Ainda que associado à questão sobre a parte de memória que os objetos incorporam e transmitem, os eixos de pesquisa de Debary se multiplicam em uma série de cruzamentos com os mais diferentes temas, em particular a exploração de outras formas de museologia para além do ecomuseu, apontando para uma reflexão original e erudita sobre a patrimonialização museal.

Outro cruzamento profundo é aquele que Octave Debary realiza com dimensão de arte dos objetos: pelo estudo do que propõem o teatro e as artes de rua, pelo estudo da arte “contextual” e seu distanciamento da obra, ou ainda pelo estudo de artistas, tais como Christian Boltanski ou Jochen Gerz, que propõem os antimonumentos, obras frágeis e efêmeras graças as quais, no entanto, o trabalho da lembrança não é interrompido pela delegação aos objetos. Pode ser esta a lição dessa Antropologia dos restos: é preciso fazer um esforço para que os artefatos e sítios testemunhem as lembranças das quais os encarregamos, as próprias lembranças vinculadas a um objeto ou a um traço particular, aquelas dos outros que encontram nessas ancoragens um trampolim para imaginar um passado desejado, aquelas de um coletivo que, para além de visitas aos lugares de memória e comemorações de pessoas e acontecimentos nesses monumentos, devem poder participar às comemorações ou exaltações compartilhadas de maneira ativa, sem esquivar-se da possibilidade de torná-los de novo presente.

**Philippe Descola**

*Ehess-Collège de France*

## APRESENTAÇÃO

O livro que ora apresentamos ao público brasileiro trata-se de uma série de reflexões feita pelo antropólogo francês Octave Debary e que foram trazidas para o debate acadêmico por ocasião da Escola de Altos Estudos realizada na Universidade Federal de Pelotas e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no mês de outubro de 2016.

A Escola de Altos Estudos, projeto financiado por Edital CAPES, teve como eixo articulador a Antropologia da memória com ênfase nos diferentes usos do tempo e da história, analisando esta última como a construção de uma ordem e de sistemas culturais que permitem compreender como uma sociedade trata seu passado, o que na contemporaneidade vem marcado pela instituição da memória como fator organizador e justificador dos sujeitos coletivos. O projeto original da Escola de Altos Estudos foi discutido e elaborado entre docentes da Universidade Federal de Pelotas e os professores Octave Debary e Daniel Fabre, cujo desaparecimento inesperado nos levou a refletir, agora sob o registro da ausência, sobre o lugar da memória e da emoção.

A memória e sua dimensão política, o patrimônio, estão no centro da crescente instauração de formas públicas de dizer o passado, numa relação com o tempo pela qual somos modelados e nos permitimos existir. É no centro desse “regime memorial- patrimonial” que assistimos, e por vezes somos convidados a participar, a multiplicação de lugares e espaços para a memória, os diferentes processos de reivindicação memorial, as inúmeras presenças da memória no espaço público e as mais diversas formas que assume o patrimônio ou “os patrimônios” inseridos nas mais diversas lógicas e interações sociais.

O livro de Octave Debary, ao lançar mão de alguns dos principais debates contemporâneos referentes à memória, ao patrimônio e aos museus, tais como o estatuto ontológico dos objetos, os dilemas entre guardar e descartar, a patrimonialização como instauração de uma ordem contrária ao sentido natural das

coisas vividas, nos leva a refletir sobre os mecanismos sociais que envolvem o binômio lembrar-esquecer, sendo o museu o lugar de confluência de todos estes questionamentos, solução simbólica de nossas inquietudes frente o que devemos fazer de nossos restos, mediação silenciosa entre a vida que cessa para que se instaure o tempo do patrimônio.

Da obra *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu* podemos dizer que se trata de uma reflexão profunda sobre os dilemas que fundam o ato museológico, mas também que se trata de uma grande provocação, pois ao relativizar nossas certezas, nos convida a experimentar o desassossego da dúvida e a possibilidade de um pensamento mais amplo.

**Maria Leticia Mazzucchi Ferreira**

## A ARTE DE ACOMODAR OS RESTOS

Eu amo a Antropologia e as viagens (a fórmula inversa já foi utilizada...), até mesmo aquelas que me conduzem para o subsolo de minha casa, a dois passos – prazeres da cabotagem nos “pequenos percursos”. Sou atraído pela dimensão pragmática da Antropologia, a possibilidade de um pensamento prático, com e no meio de pessoas encontradas no trabalho de campo. Meu horizonte cultural é aquele de um empirismo de proximidade, do desvio a curta distância. Enquanto a maior parte dos antropólogos viajam para longe, enfrentando a descentralização geográfica e cultural, eu cultivo um interesse pelo próximo, o muito próximo na verdade. Aprendo a me distanciar permanecendo no lugar, na descentralização de um Duchamp (“l’inframince”, 1990), de um Perec (“l’inframince ordinaire”, 1989) e mais tarde de um Becker (2002, 2004), à medida que todos cultivam a arte de viagens imóveis. Comparáveis a uma Antropologia de vizinhos de mesmo andar, como descrever o que acontece quando não acontece nada, quase nada? “Portões do metrô – pessoas que passam no último momento/inframince”, observa Duchamp (1990: 22). Tão pouco. “Viver é passar de um espaço a outro tentando o máximo possível em não se bater”, adverte Perec (1997:14). Quem o antropólogo encontra o antropólogo? Os outros? Um outro “eu”? Esse outro que eu sou? Ou mesmo limites, passagens entre esses teatros identitários?. Se a disciplina busca, por vezes, colocar a questão da identidade em termos de universalismo, ela permanece vinculada à compreensão do cruzamento dessas passagens identitárias (a diversidade). Como observa Michel Leiris a respeito da atração exercida em Alfred Métraux pelos fenômenos de possessão do vodu haitiano, a Antropologia é fascinada pelo “poder de tornar-se um outro diferente de si próprio”, comparável a um “vestiário de personalidades”, a um “teatro vivo” (1968: 9).

Meu primeiro encontro com os outros ocorre sob o signo de uma estranha alteridade, aquela do objeto. As Ciências Humanas transformam as pessoas em “objetos” seguindo a tese de Durkheim, que convida a tratar “os fatos sociais como coisas” (1990: 15)<sup>1</sup>.

O rigor epistemológico faz com que essas ciências curvem-se à sua desumanidade. Sua maldição (*male dicere*), que Bourdieu assinala com ironia, “é talvez a maldição das ciências do homem ter que se relacionar com um objeto que fala” (1992: 56). Mesmo tendo dificuldade em crer no objeto, sou fascinado pela multiplicação de tentativas de retê-lo, isso do qual a Antropologia e as ciências sociais fazem como profissão. Sob esse ponto de vista, eu creio na Antropologia como ciência de uma narrativa que fala dessa busca perdida de um objeto que ela faz existir, à imagem de alguns loucos que correm em todos os sentidos na Praça da Concórdia em Paris: “vocês não ouviram falar de loucos que, levando uma lanterna acesa em pleno meio-dia, correm na praça da Concórdia gritando sem parar: ‘eu procuro a sociedade’, eu procuro a sociedade!”. Eles se dizem sociólogos. Na verdade eles eram loucos – loucos da sociedade (...)” (HOLLIER, 1979: 11).

É assim que Denis Hollier evoca a relação que o Colégio de Sociologia (1937-1939) e seus fundadores (Georges Bataille, Roger Caillois, Michel Leiris) mantêm com a busca de seu objeto (o sagrado, a sociedade), fazendo-o existir no ato mesmo de sua louca busca, como experiência sagrada, um “sagrado desobjetivado”.

Meu interesse pela disciplina de Antropologia associa-se com essa perda do objeto e a capacidade de fazer disso uma narrativa. Interesso-me por situações, lugares, momentos, circunstâncias nas quais os objetos perdidos da sociedade, seus restos, transformam-se em narrativas. Um momento de desprendimento no qual

---

<sup>1</sup> Ver Octave Debary & Arnaud Tellier 1999 e Denis Hollier 1979

o objeto se torna um transmissor de História. Pergunto-me, também, a que ponto essa narrativa pode ser fundadora de uma comunidade ou, pelo menos, pode criar um laço, sustentado não sobre o valor do objeto a ser trocado (valor de mercadoria) mas sobre o valor a ser transmitido (valor de história).

Minha trajetória é atravessada pela ideia de praticar uma Antropologia (uma profissão) abordada como uma sucessão de encontros e tentativas de dar conta destes através da narrativa. Sob esse ponto de vista me vinculo às palavras de Jacques Rancière: “é uma infeliz homonímia própria de nossa língua que designa pelo mesmo nome a experiência vivida, sua narrativa fiel, sua ficção mentirosa e sua explicação científica” (1996: 11). Assim vejo a(s) História(s) como uma arte do deslocamento no mundo e no tempo, por vezes, mesmo à contratempo ou mesmo improdutivo. Anúncio (velado) de uma Antropologia do passeio em meio (dos restos) do mundo, uma *flânerie*. A operação (o método) e a narrativa (o saber) da Antropologia se abrem a um devaneio. Uma passagem em meio aos restos, no meio da vida. Se as Ciências Sociais falam do mundo pretendendo se colocar a distância, é talvez para poder vagar por ali, dar-se um espaço de encontro. Desse ponto de vista, o coisismo durkeimiano é certamente mais místico do que se apresenta pois ele representa fazer “como se”.

Nessa perspectiva, este livro busca falar a respeito de uma trajetória já vivida e, em parte, já escrita<sup>2</sup>. Retomar “a pluma” para retornar a um trajeto e conseguir revisitá-lo caminho percorrido como um horizonte de pensamento. Abrir novas perspectivas? Fazer o novo com o antigo? O interesse, assim como o prazer que preside a este trabalho, reside no projeto de fazer dessa “retrospecção” (DESCOLA, 1996) um momento de reabertura a trabalhos anteriores. Recorrendo

---

<sup>2</sup> Os capítulos deste livro retomam, em parte, temas de campo trabalhados ao longo dos últimos quinze anos, alguns já publicados, outros inéditos.

à metáfora visual, trata-se de reduzir os pontos cegos de meus textos na tentativa de limitar ainda mais a “autocensura” (*ibid.*, 223) que impõe a Antropologia, como toda disciplina. Apesar disso, as revelações ou os escândalos serão raros ou mesmo ausentes: eu busco mais acolher este texto como uma ocasião (de segunda mão portanto) de parar de olhar para tentar compreender o que eu tento ver ou o que não para de me olhar, diria Didi-Huberman (1992).

Parar de multiplicar os pontos de vista e se centralizar um pouco mais sobre si mesmo. A dimensão biográfica aparece esvaziada. Difícil questão para uma disciplina que passa seu tempo falando dos outros e que busca compreender os coletivos. É preciso parar para buscar dizer “eu”, suspendendo o “nós”, objeto íntimo das Ciências Sociais. Não é por pudor que as Ciências Sociais se recusam a dizer “eu” ou a se submeterem a uma “ego história”, mas porque elas subordinam a identidade individual a um pertencimento coletivo, a hipótese feliz de um “nós”. Sob esse ponto de vista, a crítica de Pierre Bourdieu da “ilusão biográfica” (1986) remete à vida, a nossas escolhas e a um princípio que nos escapa (não escolhido). Ponto culminante do desencantamento, até mesmo o amor é determinado por nosso pertencimento coletivo. Essa “desilusão biográfica” (JAMIN, 2011) não impede os sentimentos, nem o amor (louco), mas não nos apaixonamos fora de nosso próprio destino social (BOURDIEU, 1972, 1992). Se tudo já foi escrito, então porque buscar fazê-lo de novo? Precisamente para testar um exercício biográfico que, se não sucumbe ao poder de um “eu”, também não apresenta um percurso como uma sucessão de não-escolhas. Trata-se de melhor compreender a articulação entre uma trajetória individual e um quadro coletivo.

Na sequência dos trabalhos de Howard Becker (1988) e de Nathalie Heinich (1998), demonstrei em publicação de 2015, que a questão biográfica está no centro da relação entre Sociologia e Arte (DEBARY, 2015). Howard Becker resume de maneira simples a questão da assinatura da arte tomando de empréstimo uma

metáfora do cinema: o que aparece nos créditos da obra. A arte em sua forma moderna reduz, muitas vezes, a lista de créditos a um autor único, ao artista, fazendo desaparecer numerosos atores, numerosas mediações necessárias à fabricação da arte, implicadas no tempo de realização, difusão e recepção<sup>3</sup>.

Esse regime de exceção ou de eleição é fascinante para as Ciências Sociais, que ocupam seu tempo com coletivos e esquecem a noção de autoria, bem como do livre arbítrio. Para levar um pouco de simetria entre Arte e Antropologia, gosto de pedir a meus alunos que imaginem que um dia Hollywood lhes proponha fazer um filme sobre suas vidas. A questão dos créditos (o *casting*) do filme de suas vidas lhes será colocada: o que você definiria como créditos em sua obra biográfica? Tudo depende do orçamento do filme, claro, mas haverá certamente seus pais, seus amigos (os mais próximos), os colegas (os melhores) ... E a lista continuará até onde? Com um pouco de “caridade epistemológica” (HOLLIER, 1991: XVII), a lista será alargada até os vizinhos (aqueles que você gosta e os que atrapalham sua vida), a seu padeiro (a quem você perguntará o nome pela primeira vez). Mas a lista se alonga, você cada vez terá menos o papel principal de sua vida. A questão se torna rapidamente angustiante: eu sou o autor de minha própria história?<sup>4</sup> A questão da paternidade ou da maternidade associada aos créditos sociais aparece como um contrapeso ao poder do sujeito.

Assim, a sociologia dos créditos de uma vida vem dizer qual o regime de valor que associamos a nossa própria identidade, selecionando alguns valores e apagando outros, transformando a hierarquia do que nos define a fim de nos

---

<sup>3</sup> A arte toma tempo para ser feita, destaca Becker. Esse tempo de produção corresponde ao que a sociologia da pesquisa e Nathalie Heinich denominam “artificação” (2012).

<sup>4</sup> A arte cultiva um regime de singularidade do autor, do criador, como um valor de autêntico e único atribuído à mesma. Sob esse ponto de vista, “o campo da arte é por excelência aquele no qual se afirmam os valores contra os quais se constitui a sociologia” (HEINICH, 1998: 7)

apresentar em um papel definido. A metáfora do cinema é comparável, portanto, a um exercício de parentesco. Escolhendo nossos ancestrais, nossa biografia se recompõe através de um parentesco selecionado, praticando desse modo uma filiação inversa.

Ao invés de créditos com nomes sem explicação, tentarei recompor um parentesco que se mobiliza gradualmente à medida que evoluí minha reflexão. Uma reflexão que me conduziu a uma profissão que sempre vivi como uma sequência de encontros, através de livros, do trabalho de campo e das instituições. Muitas parábolas para evocar a vida.

Dante do exposto, esta obra busca abordar uma Antropologia do tempo a partir de diferentes artes de acomodar os restos da História. Busco analisar que toda relação com a História repousa sobre a construção de uma ordem e de um sistema cultural que permite compreender “como uma sociedade trata seu passado” (HARTOG, 2003: 19). Se o tempo é um objeto para a Antropologia, é porque “a História é regida por uma ordem cultural que varia de acordo com as sociedades”, evoca Marshall Salhins (1985: 8). A contingência de modelos culturais de relações com o tempo nos diferentes “regimes de historicidade” se atualiza nas formas como se definem e se param. Logo, como se articulam passado, presente e futuro, três rupturas do continuum que se denomina “História”? A questão da passagem desses limites temporais obriga a pensar na sua finitude. Como se a História buscasse contar seu passado para se assegurar de um presente ou mesmo de um futuro. Separar-se do passado pela escrita da História (DE CERTEAU, 2002) que, cedendo lugar aos ancestrais, deixa um lugar aos vivos (BLOCH, 1999). Visitar os lugares de memória como se visita os cemitérios da História. Se essa operação visa a separação do passado, ela lida também como uma parte irredutível dele, um resto.

Minha proposta parte dessa dificuldade em nos separarmos da História. Interesso-me pelo trabalho paradoxal que implica a conservação daquilo que desejamos nos desfazer: impossível esquecimento que o trabalho da memória tenta domesticar. A relação com o tempo se analisa também a partir do que uma sociedade proíbe a si própria de destruir ou sacrificar, a partir do que resta, do que permanece. A noção de resto, entendida como aquilo que resiste ao desaparecimento, será o lugar de inscrição e testemunho do tempo (AGAMBEN, 1999). Testemunhos ou artes de fazer, refazer alguma coisa a partir de fragmentos, de dejetos recuperados, de um passado atualizando o presente, expostos em lugares onde se opera uma verdadeira reciclagem cultural da História. Tenho interesse por esses objetos que ultrapassaram os limites de seus usos originais, significando uma passagem em outro tempo, retornando a habitar no presente.

Da lixeira à cozinha (capítulo 1), de “vendas de garagem” (capítulo 2), do teatro dos objetos (capítulo 3) ao memorial (capítulo 4), do patrimônio ao museu (capítulo 5) e ao objeto como resto (capítulo 6), trata-se de descrever as relações que envolvem as formas de requalificação da História através desses restos. Busco interrogar o poder de fazer outra coisa (reciclá-los), de transmiti-los (os “vendas de garagem”), de encenar (no teatro), de se apoderar deles para criar algo novo (na arte) ou questionar nossa recusa em perdê-los (o patrimônio), visto nossa necessidade de confiná-los (no museu). Questiono as maneiras de dar conta da História. Trata-se de dívidas? Deveres de memória? Ou artes da lembrança que trazem consigo a arte do esquecimento? Contar a História para esquecê-la, escrever com seus restos. A lembrança é o transporte dos despojos do passado até o limite do presente, que ele continua a habitar. A memória seria assim uma arte da recuperação, da reciclagem, da reutilização. Como observa Georges Didi-Huberman, “o reciclador responde que tudo é anacrônico porque tudo é impuro: porque é na impureza das coisas que o passado sobrevive o” (2000: 107). Os restos

são uma objeção ao sentido primeiro das coisas (uma perda) e uma resistência a seu desaparecimento (uma conservação). Sua requalificação abre-se a uma recuperação da História. Nesses momentos de passagem é anunciado o que está passando: a História.

Em uma cultura na qual se busca manter a memória, valoriza-se a capacidade de manter presente o saber, a evitar seu desaparecimento, seu esquecimento. Os altos lugares da cultura são aqueles onde os saberes e os objetos se acumulam, nas universidades e nos museus. Umberto Eco (1984), em tom cômico, imaginou a criação de uma disciplina universitária sobre a arte do esquecimento. Seria possível ensinar a arte de esquecer, de desaprender? Meu projeto não opõe a lembrança ao esquecimento, nem o objeto ao resto. Ele desloca o olhar e é talvez nisso que reside o projeto antropológico, em um trabalho que coloca a questão da memória a partir do esquecimento.

Esta pesquisa está ancorada em minha história pessoal e na minha relação com o tempo, e quando me surpreendo com minha capacidade de esquecer. Essa tendência está acompanhada de uma impossibilidade de conservar os objetos, dos quais eu não paro de me separar pois a presença deles me perturba. Eu cultivo a ausência de minhas lembranças (mentais ou materiais) sob diferentes formas. Pertenço a uma geração nascida após as guerras mundiais do século XX. Sou descendente direto de acontecimentos que não vivi mas que me foram transmitidos, muitas vezes sem explicações, em uma relação com o passado associada à afirmação da existência de catástrofes, mas com pouca compreensão disso. Uma relação privilegiando a “memória” face à “consciência histórica”, para retomar à distinção feita por Maurice Halbwachs (1997). Um passado do qual nos preocupamos em comemorar suas dores mas cujos objetos não cessam de se distanciar para finalmente se perder. As rupturas e as violências históricas encontraram um lugar em minha história, como em tantas outras. Eu tenho um

sobrenome, um nome, uma região de origem, uma casa de infância (isso começa a se parecer com uma história), todos intimamente ligados a rupturas históricas, a perdas: guerras, deslocamentos e desindustrialização (isso deixa restos e cria laços). Meus trabalhos de campos como antropólogo, meus caminhos percorridos de acordo com essa topografia histórica: fábrica, venda de garagem, teatro, arte, memorial, museu. Esqueci um: as lixeiras! De que se trata mesmo isso? Talvez lixeiras da História. Um lugar de depósito daquilo que não se quer mais, mas que conserva os restos de História. Aqui também a Antropologia me auxilia promovendo o descarte. Nos anos 1930, Marcel Mauss convida os etnógrafos a coletar, em seus trabalhos de campo, os objetos descartados, reveladores, segundo ele, da riqueza da História, tais como arquivos não intencionais que falam do cotidiano, da vida! Se pode ver uma sociedade a partir do que ela desvaloriza e rejeita, dando mais atenção “a uma lata de conserva que a sua joia mais suntuosa”. “Remexendo em um depósito de lixo se comprehende toda a vida de uma sociedade” (1931: 8-9).

Meus trabalhos de campo nasceram no horizonte de uma infância passada no Departamento de Somme, na região francesa de Picardia, lugar por excelência de guerras, desindustrializações, vendas de garagem também. No que se refere aos cenários teatrais e museus, foram investidos pelos meus ascendentes na profissão de “contadores de história” (atores ou cenógrafos). Todos esses lugares se colocam como “lugares de memória” (NORA, 1984). Mas esse inventário está repleto de perdas que me foram transmitidas no silêncio. No teatro da História, a encenação da ausência (a memória) se tornou meu campo de predileção. Relativo a uma escala coletiva, o século XX fez do museu um lugar privilegiado de suas heranças e do que era decretado que fosse recordado. Lembrar-se de um passado que a História tem dificuldade em contar. O dever de memória se tornou a injunção de uma consciência histórica que Nietzsche achava suspeita por se querer tornar presente

o passado (1990). Da lixeira ao museu, todos esses lugares são habitados pela ausência, que não cessamos de preencher: “Roga-se conservar a ausência”? Aprendi a não esperar que a palavra retorne a meus ancestrais para com eles falar e a não ter necessidade de visitar suas ruínas para lhes visitar. Cresci no meio de escombros que me foram apresentados sob forma de objetos, tranquilamente instalados em museus. Como se a destruição não fosse nossa tarefa, somente a paz, a reconstrução, o patrimônio. Nesse passado patrimonializado eu vejo a discordância de tempos, o trabalho da ausência.

Como antropólogo tomei o caminho, raramente aquele em Somme, que desloquei para a Borgonha, por vezes para Paris, Canadá, ultimamente Suécia e Alemanha. Em minhas pesquisas o objeto é considerado menos como matéria presente do que como resto. O museu como um lugar de memória voltado ao esquecimento. Esquecimento de objetos usados, em uso ou fora de uso, que colocam a questão de seus futuros. Numerosos, eles provêm de uma impossível destruição, o que implica sua conversão. O que esses objetos estão prestes a perder? Seus futuros passam por uma dissociação de seus valores de uso, ou mesmo como mercadorias. No limite dessas perdas, eles se abrem a uma transferência. Esvaziados de suas faculdades de ainda serem (úteis), obtêm o poder de dizer de suas travessias na História. No uso do resto se estabelece uma relação com o tempo que passa. O resto é dispensado, o fim do uso (perda) e a plenitude da História (conservação). Isso se refere à ordem do inútil (BATAILLE, 1973). São as passagens, os intervalos que o tempo ocupa como formas de articulação entre o passado, o presente e o futuro. Se pode assim viajar através do tempo, visitar o passado sob sua forma patrimonial e museal. As rupturas históricas são amenizadas e as violências domesticadas, como fazendo parte da História. É preciso que nos separemos de monstros, das fábricas do Creusot como daquelas que deram lugar à morte em Auschwitz. Aprender a viver com suas lembranças. Visitar essas

histórias como antropólogo, tal como um viajante passageiro. Teatro de restos onde o espetáculo da memória remete àquilo que se pretender conjurar, a perda, à imagem de Walter Benjamin que, em seu “Notas sobre os quadros parisienses”, evoca um Baudelaire fazendo a experiência poética de uma cidade símbolo do poder da sociedade de mercado e, ao mesmo tempo, de seu desencantamento. À medida que se constrói, a capital do século XIX entra “em vias de desaparecimento”. “Começamos a descobrir, antes mesmo de seus fundamentos, que os monumentos da burguesia são ruínas” (BENJAMIN, 2000: 66).

No meio das ruínas, no meio dos museus, emocionar-se com a indiferença dos objetos, seus silêncios. Retomar a palavra a partir do que resta.

## 1. DA LIXEIRA À FÁBRICA

Se por um lado os objetos podem se perder, por outro certas histórias não se esquece. Há mais de quinze anos, meu trabalho de tese me conduziu ao Creusot (DEBARY, 2002), alto lugar da indústria metalúrgica francesa nos dois últimos séculos. Tanto do seu nascimento (1836) como de seu fechamento (1984), as empresas Schneider suscitam a mesma questão: foi a “maior fábrica da Europa” ou a “luta de classes” nasceu em Creusot? O “pequeno livro vermelho da Republica” (OZOUF, 1984), *Le Tour de la France par deux enfants*, leva o jovem Julien a se aproximar da cidade em 1871. A inocência de seu olhar de órfão de 7 anos faz com que confunda o barulho produzido pelas máquinas, promessa de riqueza da indústria, com a barulheira da infelicidade: “No grande silêncio da noite escutávamos como apitos, lamúrias ofegantes, estrondos descomunais”.

Julien estava cada vez mais inquieto: “– O que há aqui, senhor Gertal? Com certeza traz grandes infortúnios”. “– Não, pequeno Julien. Estamos diante do Creusot, a maior fábrica da França e talvez da Europa” (1970: 109). Com mais de um século de distância, a historiadora Michelle Perrot se coloca a mesma questão: “O Creusot, reduto capitalista esmagado pelo peso de sua feudalidade? Ou, ao contrário, exemplo de paternalismo bem sucedido?” (Les Schneider, 1995: 306). Qual história escrever?

Eu me interessei pela estrutura da economia patrimonial e museal a partir da persistência da questão histórica. Cada presente decide de qual passado procede, seu nascimento, seu apogeu e sua morte. Como se fosse sempre necessário acompanhar a história, narrando-a. Cheguei ao Creusot em 1996. A história industrial já havia terminado, porém a insistência com aquele passado não cessava de ser evocada, contada, constituindo meu objeto de trabalho pensar como a cidade converteu seu passado industrial em presente patrimonial no decorrer dos

anos 1970-1980, momento do declínio de sua economia anunciado, inicialmente, de forma silenciosa. Como se o único futuro que restasse a Creusot fosse o de seu “elogio fúnebre” (LENCLUD, 2004). Em toda parte há cidades abandonadas, uma vez que a indústria que as fez nascer se apaga, “cidades fantasmas”, relegadas ao abandono. O Creusot permanece habitado pelas histórias, por pessoas, algo em torno de 30.000 habitantes cuja metade trabalhou na fábrica. Por ocasião de minha pesquisa (1996-2000), a obscuridade dos lugares contrasta com a intensidade com a qual as pessoas me falavam dessa história, de suas histórias. Narrativas de operários, engenheiros, sindicalistas, patrões, atores do patrimônio, da cultura, da política – da equipe de futebol ao dono do mercado. Impossível indiferença em relação a uma fábrica que vinculou seus destinos à quatro gerações de Schneider, proprietários de toda a cidade. Em Creusot, a identidade social é declinada como uma marca de fábrica: “Aqui se nasce Schneider (na maternidade, propriedade da Fábrica), se vai à escolas Schneider, se trabalha nos Schneider (Fábrica) e se termina em uma casa de repouso Schneider, e depois o cemitério!”. No meio das ruínas de Creusot encontrei muita gente que conta (ainda) essa história.

Presença fantasmagórica. Um antigo operário fala sobre um paternalismo que deixou filhos atrás de si: “Há coisas que não se diz em Creusot, mas você sabe, há bastardos Schneider. Há alguns que eu conheço bem. Quando os vemos nós dizemos que eles se assemelham estranhamente... eles se vestem como naquele tempo, com grandes sobretudos, vemo-los bem...” (DEBARY, 2002: 151).

Presença luminosa. Aquela do escritor Christian Bobin, nascido em Creusot e que ainda era vivo, à época. Trata-se de laços de amor? “Um dia você lê O Doutor Jivago de Pasternak. A história se passa em seu país de infância – a Rússia. Você que não havia jamais deixado sua cidade natal, a pequena cidade francesa entrustecida pela indústria; você que teme qualquer viagem, reencontrou sua infância em um sonho russo” (BOBIN, 1991: 53-54).

De um artigo publicado no jornal local, o serviço de Informações turísticas de Creusot decidiu fazer um cartaz, tomado uma fotografia e uma passagem do texto do autor:

Foto: cinco crianças sentadas de costas em um banco, exceto uma menina. Eles conversam em um parque. Luminosidade. Uma sombra chega a eles.

Texto: “Nasci e vivo na cidade mais bonita do mundo. Não exagero em nada ao falar isso pois o que é a beleza senão a presença inteira de toda a vida em um único detalhe?”. Christian Bobin, escritor. Slogan turístico: “A cidade de Creusot, a mais bonita do mundo”, “Descubra Creusot”.

A cidade de Creusot se desenvolveu no decorrer da primeira metade do século XIX ao redor das atividades econômicas (produção, metalúrgica e construção mecânica), propriedades de uma família, os Schneider. A política industrial dos Schneider originou uma das maiores indústrias da Europa, na qual toda a organização de produção estava fundada no domínio do não industrial. A empresa Schneider & Cia se ocupa da construção e da organização de escolas, alojamentos, lazer, saúde, igrejas, bem como da política. O desenvolvimento da atividade metalúrgica é acompanhado da transformação do ferro em produtos finos. A empresa funciona sob a forma de “usina integrada”, na qual sucessivamente o trabalho de extração e o de elaboração levam à transformação de metais e a construções mecânicas. Fabrica-se ferro comercial, perfilados, chapas de trilhos, pontes, locomotivas, máquinas motrizes, armamento, aço forjado. Creusot dispõe suas usinas em cadeia contínua, ao redor das quais uma cidade se desenvolve a cada etapa de extensão industrial. Uma cidade-usina? A urbanização patronal constrói edifícios públicos que formam eixos de ligação entre os diferentes bairros. Não se trata de uma cidade, nem mesmo de uma cidade-usina mas, tal como sugere Jean-Pierre Frey, de uma “urbanização crescendo do trabalho à usina” (1986: 273). Cada mestre de forja Schneider coloca o nome a seu bairro, seu monumento, sua

igreja: Santo Eugênio, Santo Henrique, Santo Antonio, São Carlos. “Creusot terra feudal?” – Georges Duby havia tomado esta expressão comparando a cidade a uma aldeia medieval isolada e cujos lotes circundavam a reserva do mestre” (Lequin in *Les Schneider...*, 1995: 351).

Em 1960, após quatro gerações e mais de 120 anos de história industrial, a morte de Carlos Schneider antecede ao declínio industrial e à saída da família Schneider de Creusot. Um dos momentos importantes dessa ruptura ocorre em 1970 e se caracteriza pela transferência dos bens não industriais da empresa (hospital, escola, parques, etc.) para o poder público. O castelo da *Verrerie*, antiga sede da Cristaleria real (1786) em torno do qual a cidade se desenvolveu, tendo sido residência da família Schneider, torna-se uma propriedade municipal.

Meu trabalho foi sobre a transformação dessa antiga residência patronal em museu. Tentei compreender de que maneira, durante quase trinta anos, esse museu havia acompanhado o declínio da indústria. Esse pensamento me levou a mostrar como o museu, ao contar a história do Creusot, colocou-se como um museu vivo.

O museu teve início em 1971 e, na impossibilidade de expor objetos de uma história ainda viva (a família Schneider havia levado seus pertences ao deixar Creusot e os objetos industriais ainda eram utilizados), construiu seu “objeto” em torno da narrativa da história da “classe operária”. Objeto já perdido? Objeto de ficção? Impossível de representar além do caráter de dominação? Na impossibilidade de expor esse objeto materialmente, o museu buscou-o no intervalo de uma geração. Um museu oficialmente sem coleção, um ecomuseu que se quis participativo, concedendo a palavra aos operários e atores da cultura. Todos tornaram-se atores dessa história e, narrando sob a perspectiva do paternalismo, o ecomuseu reinterpretado comemorou seu desaparecimento cultural na encenação de um museu vivo.

Uma vez a história sendo narrada, os objetos do tempo perdido (aquele da família Schneider) voltam a tomar seus lugares no castelo, convertido em museu. Em 1995, a exposição consagrada aos Schneider marcou o retorno dos objetos da família no castelo de *la Verrerie* (*Les Schneider*, 1995). O Creusot converte-se, assim, em um “teatro de um duplo enterro: aquele do paternalismo industrial à francesa e aquele do ativismo cultural que se havia pretendido como um coveiro do capitalismo” (FABIANI, 2005: 743).

É interessante observar que, por necessidade administrativa, ao fixar os termos de seu reconhecimento, o museu de Creusot denominou-se “ecomuseu” em referência aos ecomuseus que se desenvolviam no contexto de parques naturais regionais, mesmo que nada tivesse a ver com a natureza ou a ecologia<sup>5</sup>. A metáfora ecológica ressalta a ambiguidade de um trabalho identificado como cultural que visa, senão a limpeza, ao menos desembaraçar-se dos restos da história industrial de Creusot.

Minha hipótese é a de que, longe de ser um detalhe semântico, essa dimensão ecológica responde a um verdadeiro trabalho de reciclagem cultural da história. Irei abordar essa questão de maneira indireta através da narrativa de uma de minhas experiências de campo. Confrontado com a obrigação cotidiana de fazer a triagem de meu lixo doméstico quando, entre 1997 a 1999, vivi no Creusot, a questão do que fazer e da reutilização de meus dejetos se colocava como um espelho da interrogação museal: destruiremos, conservaremos ou reciclaremos os restos da história?

---

<sup>5</sup> Sobre este assunto ver o número de *Publics & Musées*, 18-19, Lyon, PUL, 2000, dedicado aos ecomuseus, em particular a entrevista feita por mim à Hugues de Varine (DEBARY, 2000). O inventor do termo “ecomuseu” explica que a dimensão ambiental que permitiu ao museu de Creusot se vincular aos ecomuseus, deriva de um pretexto: “Eu redigi o informe. É um informe inventado no qual tentei demonstrar porque o museu de Creusot podia ser reconhecido como ecomuseu em razão de sua proximidade com o parque de Morvan” (p. 206).

Trata-se de um reflexo que me escapa, um gesto cotidiano vivido em trabalho de campo. Uma falha, um mal-estar. “Mal-estar”: a palavra informa sobre a incapacidade que me acometeu de me lançar à prática da triagem morando em Creusot. A triagem dos dejetos cotidianos depende de competências da comunidade urbana do Creusot-Montceau-les-Mines e seus membros. A questão participativa se coloca à Antropologia. É também no mal-estar de uma participação ou de um fracasso participativo que se descobre seu objeto, desvelando assim o que separa o antropólogo dos outros.

Minha presença em Creusot se acompanha da locação de um quarto. Nele me instalo: centralidade geográfica (apenas alguns passos do Castelo da La Verrerie), altura da vista que tenho do quarto (primeiro andar dando para um corredor a céu aberto). Meu ponto de vista estabelecido, tenho o prazer de morar na residência de um casal de padeiros aposentados. Após ter sido apresentado por eles ao local, a título de boas-vindas recebo um calendário e algo como trinta sacos de cores diferentes. Eram sacos de lixo distribuídos no começo do ano pela comunidade urbana, que desenvolve uma gestão coletiva de coleta, triagem e reciclagem dos dejetos domésticos. Eu me vejo submetido a uma obrigação impossível de respeitar. Impossível participar de uma triagem que responde às exigências de um calendário. Os santos habituais do calendário são substituídos pela divisão em quatro tipos de resíduos que devem ser liberados de acordo com os diferentes dias da semana: “vidros, papéis e caixas. Orgânicos. Outros resíduos”, sacos “cinza, azul, verde, preto”.

Como viver com quatro sacos de lixo em um quarto de 10 metros quadrados? A questão foi rapidamente resolvida e remete à ambiguidade na qual a Antropologia se coloca face a situações nas quais o chamado participativo cede lugar à recusa ou mesmo ao desdém. Serei sincero: os sacos “outros resíduos” foram muito úteis para mim. Colocando tudo no mesmo saco, aquele da alteridade

(“outros resíduos”), tinha que regularmente inventar estratégias um pouco “selvagens”. Quando a noite cai, a cor dos sacos é quase invisível. Em pleno dia, rapidamente escolhi o método da certeza, depositando, com passo firme e persuadido pela legitimidade do ato, um saco cinza no meio de sacos azuis. As estratégias foram se multiplicando. A lógica disciplinar é simples. A cor do saco indica o respeito (calendário) da triagem. Quando um saco é depositado, as pessoas na rua, os habitantes da comunidade urbana, atuam como vigilantes do que é depositado.

Os sacos são comunitários. A triagem é comunitária. Ela convida, exorta o utilizador: aprenda fazer a triagem para que seja definido como um cidadão da comunidade dos que a fazem. O que traduz essa pedagogia higienista, esse aprendizado do compartilhamento? Delega-se aos objetos (sacos) uma função de triagem. Por essa triagem de coisas se processa a triagem de pessoas: saiba triar os objetos e saberá triar os indivíduos. É a relação de uma consciência particular com o coletivo de pessoas que fazem triagem, uma comunidade obedecendo às mesmas normas. Os resíduos domésticos são os restos de nosso consumo. O que fazemos daquilo que não consumimos? Nos livramos disso afastando do nosso espaço de vida. O que resta após a vida entendida como consumo é o que nos proibimos de conhecer. Os resíduos são banidos em parte. Restos de coisas como aquelas dos humanos, de quem nos separamos.

Criamos uma fronteira entre os mortos e o que fica (ou aqueles que ficam), entre o que lhe pertencia e o que não poderia lhe permanecer. É preciso, na utilização dos restos, fundar a identidade. Uma “sociologia da lixeira” deve responder, conforme Jean Baudrillard, à questão de um “diga-me o que tu jogas fora que te direi quem és” (1974: 48). As palavras de Baudrillart fazem ressonância ao slogan publicitário da comunidade urbana de Creusot: “Eu ajo pela triagem”. A ação de reciclar toma uma dimensão oposta àquela de um sacrifício puro e

deliberado. Reciclamos, sem liturgia. A estratégia comunitária da reciclagem repousa sobre o fato que o laço social passa não pelo desperdício, mas pela recuperação. A disciplina da triagem confere o índice comunitário a uma cidade. Todos os usuários se assemelham no ato de se desembaraçar dos restos e da luta contra o acúmulo. Essa lógica se encontra em outras análises que destacam a simetria entre o tratamento reservado aos resíduos (abandonados ou retirados) em algumas cidades ou bairros e a forma como os seus habitantes sentem-se tratados. Como destaca Djaffar Lesbet a respeito dos resíduos na Casbah de Alger, “o muito é proporcional à fragilidade dos laços sociais entre os novos ocupantes da Casbah. O vazio social se expressa através de um conjunto de sinais de abandono e de atitudes de rejeição aos resíduos” (1999: 147)<sup>6</sup>. O objeto-resíduo se define por uma ontologia espacial como objeto-resto que é descartado e abandonado fora dos lugares de vida, seja lá o estado em que se apresente. Esse abandono o coloca numa lógica “circulatória”, o resíduo não tem um lugar, “não está em seu lugar”, diz Mary Douglas (2001: 55; SCANLAN, 2005: 179). Ele não cessa de se distanciar de seus lugares de vida. Sabine Barles se tornou referência descrevendo a invenção moderna dos resíduos urbanos em finais do século XIX, abordando as controvérsias suscitadas na França pela criação das “caixas fechadas para os lixos domésticos<sup>7</sup> e pelas tensões que criaram com as práticas de catadores (2005: 168). O resíduo se caracteriza pelo abandono (espacial) de uma coisa e, em razão disso, do direito de propriedade do qual ele era objeto. É um *res nullius*, uma coisa sem dono, com frequência definida pelo lugar que ocupa na lixeira, na rua ou no espaço público.

---

<sup>6</sup> Ver igualmente os trabalhos de Bénédicte Florin sobre os catadores (*Zabblâlin*) do Cairo (2011).

<sup>7</sup> Criadas entre 1875 e 1883, levarão o nome do Prefeito de Paris que as introduziu, Eugène Poubelle.

O resíduo é deixado à sua própria sorte e, em alguns, casos pode se tornar objeto de uma (re)apropriação pública, ocorrendo uma transferência de bens daquilo que constitui os restos. Como destaca François Dagognet, ocorre “a passagem de uma soberania individual sobre o que nos pertence (a propriedade) mas que confiamos ao poder público – uma pessoa moral – a competência para assegurar-lhe um outro status (energético, reciclagem). Passamos adiante a posse e compete à coletividade o direito de retomar (recolher) o que abandonamos” (1997: 96).

Em 1993, a comunidade urbana de Creusot se engaja na construção de uma usina de tratamento dos resíduos domésticos, tendo como propósito a afirmação dos laços comunitários prevalente à do proveito que disso se poderia tirar. À época, o investimento feito foi de vinte e dois milhões de euros e, como observa o *Jornal da Triagem*, “a relação é de grandeza considerável uma vez que não se trata de buscar benefícios econômicos (o que seria contrário ao espírito do serviço público)”<sup>8</sup>. Economia de lixeiras sem benefícios econômicos, pois os resíduos não são pouca coisa: “Quarenta mil toneladas de resíduos domésticos por ano, é preciso mesmo se ocupar deles” (*ibidem*). O ato individual é um ato de cidadania, “a triagem [...], porque o que condiz a cada cidadão é uma resposta aos problemas cotidianos [...], a triagem é uma organização precisa na qual cada um de nós tem um lugar” (*ibid*). Eu tive a experiência da eficácia comunitária da triagem, no entanto, saindo das fronteiras obrigatórias, fora da comunidade urbana, o gesto da triagem (disciplinado ou não) não é mais realizado.

Entrevista com uma utilizadora, uma habitante da comunidade urbana, Michèle Bal:

**O.D** – *Como você organiza a triagem?*

---

<sup>8</sup> O Journal du tri de la C.U.C.M., Le Creusot, 1, 1995: 1.

**M.B** – Nós temos nossa lixeira de cozinha onde colocamos os resíduos orgânicos. Na garagem, temos quatro sacos de lixo. Colocamos as garrafas plásticas em uma lixeira enorme, dois sacos; e na outra aquilo que se denomina “outros resíduos”.

– O que vem a ser “outros resíduos”?

– Aí está o problema. Há coisas das quais não sabemos o que fazer, logo, coloca-se ali, no “outros resíduos” [...], o que espero é que na Usina as coisas não sejam todas colocadas juntas. Eu não a visitei.

A inquietação de minha interlocutora me incitou a visitar a usina de tratamento de resíduos. Na usina de reciclagem, abre-se cada saco e faz-se uma nova triagem, ou seja, separa-se mais uma vez o lixo. Todo o dispositivo de visita (encorajado pela comunidade urbana) repousa sobre uma política de aprendizagem e lisibilidade que objetiva mostrar aos visitantes que a “Usina também faz triagem”. O percurso é demonstrativo. O trabalho na Usina (homens e máquinas) vem a acrescentar ao ato de triar. Espelho entre o espaço doméstico e o de produção, cada saco é triado – procede-se a triagem por mais quinze vezes. O compromisso foi fixado em quatro sacos pelo utilizador comum, logo, a Usina e os habitantes fazem o mesmo trabalho. A Usina detecta e reorganiza os restos. Cada resíduo mal triado é reorientado, recolocado em seu lugar, ou seja, as anomalias da triagem são detectadas por “filtros”, seleção em função do tamanho, separadores pneumáticos (conforme o peso), magnéticos, óticos ou manuais.

A usina de tratamento de resíduos, operando como uma empresa, conserva e seleciona para reciclar. Ela reconstitui vida a uma economia de resíduos justificada pela ecologia: “os orgânicos são transformados em composto biológico”, “para que o composto biológico gere fertilização, que o papel volte a ser papel, que o metal se transforme em outra coisa [...]”. O ciclo da vida torna-se completo. Pode-se sair de uma visita na Usina com um saco de composto orgânico para depositar um valor em seu próprio jardim (operário). O caso dessa

comunidade urbana não é único. À época, existiam centenas de usinas de lixo na França<sup>9</sup>, mas a eficácia da triagem não é um detalhe, como destaca o Conselheiro do Presidente da C.U.C.M.:

Foi uma das primeiras ações pelas quais a C.U.C.M se fez conhecer pelos habitantes. É importante, mesmo que exigente, pois isso demanda esforços. Ficamos positivamente surpresos em relação à taxa real de triagem, que rapidamente se tornou de qualidade. Acredito que a origem operária destas pessoas influencia para um estado de espírito pelo qual não nos desfazemos de grandes coisas e que saibamos reutilizá-las. Estamos entre os sítios de eco-embalagens com melhor taxa de sucesso de triagem” (entrevista, JANVIER, 1999).

## Bricolagem

Nas Usinas de Creusot sempre foram utilizados os restos, pequenas coisas, “bricos”. Bricolagem designa o objeto fabricado com restos inutilizados do trabalho. Na maior parte do tempo se conserva o resíduo (“que pode sempre servir para algo”) antes de reciclá-lo. A Bricolagem é descrita como o resultado de um gesto de apropriação. Esse desvio permanece escondido ou passa em silêncio, sendo considerado como interdito. Essa prática deriva da fabricação de um “utensílio por si mesmo” (POULOT, 1980: 343) ou de um “trabalho por sua própria conta” (ANTEBY, 2003: 455). Ela manifesta a capacidade dos operários de utilizar os recursos que são da fábrica em seu benefício próprio, capacidade esta vista por alguns como um roubo e por outros como engenhosidade.

---

<sup>9</sup> A referência nacional de 2011 de Coleta seletiva na França registra 4 561 usinas para resíduos domésticos (ADEME, 2011).

Pode-se pensar também que a bricolagem associa-se a um sistema de dominação, pois ela representa interesse para o bom funcionamento da organização da produção. Com frequência são aceitas, porque permitem reajustes no interior da produção, eliminando os problemas de funcionamento ou o tempo perdido devido a um sistema técnico muito descolado do operador. Como afirma Nicolas Dodier, “a bricolagem não se limita às dicas compartilhadas pelos grupos de operadores [...], ela leva em consideração o valor da capacidade de invenção verdadeiramente individual face à situações inéditas forjadas por problemas novos” (1995: 228).

A bricolagem se inscreve no que Dodier denomina como “uma solidariedade separada do trabalho”<sup>10</sup>. Assegura uma formação, uma virtuosidade adquirida fora do tempo do trabalho. Ela reforça as competências dos operários por uma formação a domicílio não remunerada pela fábrica. Conforme Denis Woronoff, a eficácia dessa prática só tem a aparência de um desvio de trabalho: “é comum, pelo menos entre os metalúrgicos, fabricar objetos diversos com ajuda de materiais e utensílios da fábrica. [...] Esse desvio de propriedade e tempo ocorre com a cumplicidade ou mesmo sob encomenda, de contramestres e engenheiros” (1994: 439). Sob a expressão de tomar algo da fábrica, acaba-se reforçando seu equilíbrio. Conforme um antigo engenheiro das fábricas de Creusot, “a bricolagem servia para manter o profissionalismo” (*entrevista*). A importância da bricolagem em Creusot vê-se atestada pela existência de um provérbio, dado a conhecer por esse mesmo engenheiro: “Todo *cresotino* que sai da fábrica sem levar nada crê que esqueceu alguma coisa” (*entrevista*). Trata-se de tornar normal a bricolagem; e ela assegura uma formação, um rendimento, tanto quanto uma espécie de equilíbrio e

---

<sup>10</sup> *Ibid.*: 111-112. Solidariedade definida pela distância que existe entre uma “solidariedade ideal” (aquela do bom funcionamento da usina) e aquela que implica em reajustes entre homens e máquinas.

paz social. Pegar alguma coisa, pequenos restos que, acumulados, formam um todo. Um todo imenso que, de acordo com a versão de um habitante de Creusot, “devorou a fábrica...foi a bricolagem que matou a fábrica Schneider. Alguns montaram oficinas inteiras em suas casas, verdadeiras microfábricas. Se tens necessidade de algo para tua casa, não importa o que, é lá que encontras” (*entrevista*). Culpa ao inverso. Como um eco, nessa narrativa da perda e do fim da fábrica, observa-se uma definição de paternalismo que se pode qualificar retomando a fórmula de La Boétie, de “servidão voluntária”, ou seja, uma internalização da dominação nas práticas e nos discursos que pretendem escapar disso mas que, em última instância, vem reforçá-lo. Paradoxalmente, os pesquisadores que se dedicaram a essas questões, como Michel de Certeau (1990) ou Pierre Sansot (1991), fizeram o elogio da “perruque”, vendo nela a expressão de uma verdadeira arte de quem bricola, fazer ou expressar “sua faculdade de exercer o irreal” (SANSOT, 1991: 67), transformar a obrigação do trabalho em força de expressão. A bricolagem se compara ao sonho, a uma arte de se desviar da realidade, um sonho desperto que quem bricola recusa-se a concluir. À medida que “o problema é mentalmente resolvido”, quem bricola passa a outra coisa (1991: 57). Completar sua bricolagem é realizar o sonho, logo correr o risco de retornar ao real, enquanto que jamais conclui-la possibilita continuar a sonhar.

Se abordamos a questão da reciclagem dos resíduos de maneira simétrica à do patrimônio, podemos considerar que ambas colocam o problema do tratamento dos restos da História. O que faz o ecomuseu da comunidade urbana em Creusot ao recolher os restos da história da cidade, desde os anos 1970, para responder à desindustrialização e à partida da família Schneider?

Entrecruzemos as apresentações e tomemos aquela da Usina de reciclagem da comunidade urbana como enunciado definidor do museu: “aqui não se destrói, se valoriza, se recicla”; “mais de 70% do que entra nesse local encontrará um novo

ciclo de vida”; “valorizar, conferir valor a qualquer coisa”; “possibilitar um novo ciclo de vida”. Não destruir é conservar com o objetivo de conferir um valor de uso e troca àquilo que perdeu seu valor. Não se pode misturar tudo, colocar tudo no mesmo saco. É preciso fazer uma triagem. A ambição do museu e aquela da Usina de reciclagem é a mesma: a construção de uma identidade comunitária. Os suportes igualmente são os mesmos: os restos não consumidos da história. O museu conserva o que resiste ao desaparecimento e à destruição. Espaço temporário de objetos ali depositados e inutilizados que ganham “uma segunda vida como patrimônio”, retomando a expressão de Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998: 131).

A beleza do resíduo transformado está em buscar o afastamento da morte, mas a reciclagem patrimonial está na base de uma economia (um compartilhamento de riquezas) destinada a ser um compartilhamento de restos de riqueza, uma arte de acomodar os restos. Mas os restos não devem ser confundidos com qualquer coisa. A lógica da fabricação de bricolagem repousa sobre um ato de decomposição, toma-se uma parte dos materiais da fábrica para compor um novo objeto. A bricolagem significa tanto uma separação quanto uma continuidade, expressa uma ligação com o trabalho sob a forma de um objeto fabricado. O objeto da bricolagem pode também ser considerado como um objeto de memória, levando lembranças (*souvenires*) da fábrica para casa<sup>11</sup>. É significativo que, por ocasião da aposentadoria, a empresa ofereça um objeto bricolado àquele que parte (ANTEBY, 2003). O objeto resultante da bricolagem é um resto, um resíduo ao qual se reconfere vida. Esse poder de ressurreição depende de uma capacidade de

---

<sup>11</sup> A tradução inglesa de bricole, *homem*, destaca a superposição entre a usina e a casa, designando tanto uma fabricação caseira (feita na usina) quanto um objeto feito em casa (em sua casa).

reutilização de materiais, uma capacidade de fabricar lembranças a partir do que resta da História.

Lembrança de um encontro com Christian Bobin:

– Tenho algo a mostrar-lhe, diz ele (*que se retira da sala*)... Comprei essa manhã na tabacaria.

É um brinquedo, uma caixa com imagens, um aparelho fotográfico em plástico, um pouco maior do que uma caixa de fósforos e que contém imagens de Creusot: o Castelo da Verrerie, as estátuas dos Schneider, uma vista das fábricas. O aparelho não permite fazer fotografias, elas estão lá dentro, já feitas. Plenas de histórias. Cinco centímetros por cinco. Eu vejo desfilar as fotos. Em pouco tempo se faz o *tour* da História.

O museu guarda a história entre suas paredes. Faz-se a vigilância para que os objetos não saiam, não escapem dali. Por que guardar caixas tão grandes?

## 2. OS MERCADOS DA MEMÓRIA

Interesso-me também a uma outra categoria de restos, aquela dos objetos usados e que encontramos à venda em mercados cujas denominações variam conforme o local onde ocorrem. Sejam eles feitos por amadores em vendas de garagem na França, *Yard sale* na América do Norte, sejam por profissionais (mercado de pulgas, brechós), esses mercados apresentam traços comuns. Trata-se de colocar à venda objetos provenientes de ambientes domésticos (ou de trabalho) e transmiti-los por intermédio de uma transação comercial.

O retorno ao mercado caracteriza a lógica circulatória de objetos qualificados como de “segunda mão”. Mas nesses casos trata-se de objetos singulares que são trocados conforme modalidades e momentos particulares. Essas vendas cultivam a alteridade do tempo, dos lugares, dos bens e das modalidades de suas transmissões.

Os objetos de “ocasião” são, com frequência, colocados à venda durante um tempo social diferenciado. Para os “mercados de pulgas” ou os “venda de garagem”, o dia favorito é o domingo: os objetos à venda (re)pousam sobre a calçada ou nas bancas. Dia especial do tempo cristão, o domingo é historicamente o tempo do lazer, da suspensão do trabalho. Sob esse ponto de vista, os objetos são também “suspeção de seus valores de uso”, por vezes, próximos a suas perdas.

O domingo é um dia à parte, sagrado pela lógica cristã. O dia do repouso se anuncia como um momento para se dedicar àquilo que foi feito. Nos proibimos

de trabalhar de novo, de fabricar riquezas<sup>12</sup>. É preciso consagrar seu tempo a outra coisa, gastá-lo de outra forma. Dia maldito para as riquezas econômicas que se perdem ali, é também o dia de se consagrar ao que nos permite estar juntos (BATAILLE, 1990). É preciso produzir um outro valor, no qual a “inutilidade” econômica é dedicada à utilidade social (PAQUOT, 1998: 109). No domingo, as portas abertas são aquelas dos cultos, das igrejas. Com a secularização das práticas coletivas, o domingo se converteu em um dia no qual os lugares culturais permanecem abertos (teatros, cinemas, bibliotecas, museus). A sociedade mercantil é convidada igualmente, mas sob uma forma particular, aquela dos “mercados das pulgas” e dos mercados de rua. Primeiro paradoxo: “a sociedade mercantil não tem necessidade destes mercados. Ela conhece outras formas de distribuição que satisfazem melhor sua exigência de rentabilidade e racionalidade” (DE LA PRADELLE, 1996: 9). Segundo paradoxo: esses mercados envolvem práticas dominicais pelas quais, após uma semana de trabalho e de congestionamento urbano, no momento do único dia de repouso, as pessoas se encontram para atuar, de maneira diferente, como na sociedade de mercado: consumir, fazer compras. Desde o meio da manhã os mercados lotam, há filas de espera, há gente circulando.

As “venda de garagem” compartilham essa necessidade de recolocar em cena a troca comercial para distribuir objetos no interior da sociedade mercantil. Por ocasião dessa segunda passagem, suas vendas se abrem a um jogo social. A singularidade do que transcorre é como cenas teatrais: representa-se ser comerciante. Amadores, vendedores ocasionais representam ser mercadores vendendo seus próprios objetos.

---

<sup>12</sup> Dominique Rigaux (2005) dedicou um trabalho à história de uma imagem medieval: o *Cristo de domingo*, que aparece na Europa (nos Alpes) durante a primeira metade do século XIV e que representa o Cristo ferido pelas ferramentas e instrumentos de trabalho, todos proibidos de usar no domingo. Trata-se de uma verdadeira *paixão dos objetos* representando a interdição de trabalhar no domingo.

Os “mercados de pulgas” são também lugares de alteridade. Ali se encontra objetos vindos de longe (outras regiões, outros países) e numerosos objetos raros. A alteridade desses mercados torna-os igualmente lugares propícios às falsificações, como se estivéssemos em presença de uma ficção comercial, por vezes com falsos vendedores e falsos objetos. Ali se encontra de tudo: objetos esquecidos, curiosos, quebrados, estragados, rachados; cadeiras, bibelôs, livros, cinzeiros, candelabros, telas, louça, bicicletas. Tudo traz em si a qualidade de já ter sido utilizado e afirma uma singularidade através de suas histórias (objetos usados, raros, falsificados, etc.). Uma outra particularidade desses mercados de usados é a possibilidade de se transformarem, ocasionalmente, em vendas de objetos associados a momentos de rupturas (heranças, mudanças, falências). Como explica Hervé Sciardet, no trabalho que consagrou aos mercados de pulgas de Saint-Ouen, no norte de Paris:

Quer se trate de objetos usados, antiguidades, que todos tenham sido já utilizados como patrimônios privados ou profissionais, ou que se trate de estoques de lojas ou militares, os objetos que são comercializados em Saint-Ouen têm em comum o fato de não entrar no quadro de relações comumente praticadas entre produtor e comerciantes. Eles se tornaram objetos de comercialização em razão de acontecimentos acidentais ou estranhos à vida comercial ordinária: morte e heranças, mudanças, acontecimentos familiares diversos, falências de empresas, vendas fracassadas, roubos, desmobilizações após duas guerras mundiais (2003: 17).

A questão da sucessão aparece de maneira central. Trata-se de fazer perdurar e de transmitir objetos relegados. Quando alguém parte com um objeto adquirido em um esvazia-sótão, essa prática pressupõe uma forma de investimento. O objeto

implica que se continue a reconhecer seu valor, um interesse (de não terminar na lixeira). É, portanto, interessante considerar os efeitos da ação dos objetos, o que Alfred Gell denomina como sua capacidade de “agenciar”, sua influência nas relações sociais (GELL, 1998: 17). Esse poder de ação é um poder de criar efeitos e afetos sobre os indivíduos (STEWART, 2007). A questão da reutilização dos restos da História remete àquela do dever de memória: qual destino dar aos objetos em final de vida? A promessa de uma separação como a de se tornar um outro do objeto é um momento biográfico no qual se afirma um novo valor. Retoma-se, então, a questão de Igor Kopytoff: “como uma coisa utilizada muda com a idade e o que acontece quando ela chega ao final de seu valor de uso?” (1986: 67). Seguir a vida ou a carreira de objetos implica compreender de que maneira os objetos são atores, como os demais, da vida social. Esse investimento social carrega de história os objetos, em particular aqueles do cotidiano, os que acompanham nossas existências. No limite de seu desaparecimento, suas histórias parecem resistir e significar a esperança de uma continuidade. É então que se abrem ao mundo da cultura do “segunda mão”. A análise feita nos anos 1990, no Reino Unido, por Nicky Gregson et Louise Crewe (2003), assinala que a lógica dos atores (compradores e vendedores) é dominada não por uma preocupação ambiental ou anticonsumista, mas por competências de consumidores. Eles são expostos em uma “arena” destinada ao “consumo inteligente” em “um conjunto de práticas que derivam de saberes e competências de consumo de alto nível, codificando e medindo a amplitude no consumo” (2003: 11).

A situação hoje parece diferente porque a problemática ecológica tornou-se cada vez mais uma preocupação da sociedade de acumulação<sup>13</sup>. Uma sociedade que produz mais riquezas e que, ao mesmo tempo, pretende limitar os resíduos.

A questão da redução dos resíduos tem uma versão social e cidadã, aquela de uma “vida sem” (sem plástico, sem poluentes, sem carbono, etc.), uma vida reduzida a ela mesma? Utopia de uma existência tão equilibrada que tenderia a ser consumida sem restos, atingindo o equilíbrio entre produção e consumo, como se a singeleza de uma vida sem excessos (sem excedentes) e uma arte do desaparecimento (sem restos) se tornassem uma exigência da moralidade.

A vigilância ecológica da atualidade faz multiplicar as imposições: entende-se necessário reutilizar os objetos, reduzir o consumo. Quantos objetos você se dispõe a perder para ganhar um reconhecimento moral? 100 por ano (da camiseta ao velho computador) preconiza o projeto sueco Crop 100, que convida a um consumo responsável (2013)<sup>14</sup>.

A esse ato de cidadania fundado sobre o despojamento, o projeto de John D. Freyer tinha trazido, alguns anos antes (2002), uma resposta radical, próxima ao que se conhece como performance artística. Por ocasião de uma mudança entre Nova Iorque e a cidade de Iowa, Freyer decidiu vender pela internet (eBay) os

---

<sup>13</sup> Desenvolvida na Europa por políticas públicas de “prevenção da produção de resíduos” e promoção da “reutilização/reemprego” (diretiva europeia de 2008, 98/CE). Se este setor está em desenvolvimento na Europa, é ainda dominado pelo trabalho de associações ou para o trabalho informal. Nos Estados Unidos, esta atividade (*reuse*) é investimento de filões considerados como rentáveis, assim como de organizações de caridade. Ver N Benelli et al. (*no prelo*).

<sup>14</sup> Os participantes são convidados a “documentar” nas redes sociais os objetos dos quais eles se separam a fim de se ajudarem mutuamente. Este “desafio” proposto por Michael Kazarnowicz e Fredrik Wass visa uma transformação interior pela triagem de seus objetos: “Crop100 visa primeiramente uma mudança das mentalidades. Quando se faz uma triagem no exterior, faz-se também no interior” (F. Wass « *Gör dig av med 100 saker under ett år* », *Dagens Nyheter*, 25 de maio de 2013.).

objetos que ele não mais utilizaria, acabando por colocar à venda a totalidade dos objetos de seu apartamento. Tendo criado seu próprio site *toutemarieenvente.com* (*allmylifeorsale.com*), Freyer vendeu (os objetos de) “toda sua vida”: um macacão de trabalho XL (5\$), uma bacia de canteiro de obra (2.25\$), formas de gelo (3.01\$), guardas-chuva para copo de coquetel (7.02\$), um mix de músicas (disco) (18.50\$), belas meias amarelas (21.92\$), entre outros. Total de vendas: 4.906,52\$, número total de lances: 1.927 (2002: VIII).

Como continuar a viver sem objetos? Seria um suicídio social ou uma libertação? Freyer não para aí. Ele prolonga sua história se lançando em uma verdadeira pesquisa sobre a nova vida de seus objetos. Após tê-los vendidos, ele se coloca em viagem com o objetivo de reencontrá-los através dos Estados Unidos a fim de fotografá-los em companhia de seus novos proprietários. Ele escreverá um livro contando essa história e o colocará em exposição no museu de Arte de Everson, em Syracusa (estado americano), em 2005. As modalidades dessa separação através de objetos reencontrados, fotografados e documentados são a base de uma obra que coloca em evidência o valor biográfico associado aos objetos. Esses inventários e transmissões são, em tempo normal, reservados aos mortos. Desfazer-se dos objetos, em particular através de sua venda, cria um laço com aqueles com os quais se articula tal venda. As pessoas não se separam simplesmente dos objetos com os quais viveram. E são as operações sociais que envolvem estes momentos de separação e reapropriação nos mercados de objetos usados o que me interessa. Quais valores são associados a esses objetos usados ao ponto de serem comprados e levados para outros lares?

Na França, desde mais de 30 anos, esses mercados tornaram-se lugares dominicais onde se comercializa e se troca milhares de objetos. Após termos levado ao sótão e ali mantermos conservados os objetos com os quais convivemos em um determinado momento, um dia decidimos esvaziar o ambiente. No entanto, esses

objetos dos quais nos separamos no cotidiano e que foram relegados a viverem em um sótão ainda possuem um valor, por isso nos recusamos a lançá-los ao lixo, a nos desfazermos deles de qualquer jeito. Preferimos acompanhá-los fora de casa, na rua, antes de nos separarmos. As pessoas são convidadas a esvaziar seus sótãos ou suas casas dos objetos dos quais desejam se separar. A lei francesa as autoriza a participar dessas vendas três vezes ao ano. Nessa ocasião, em uma das praças do vilarejo ou do bairro, por vezes diante de suas casas, são dispostos sobre o solo ou sobre mostradores, dezenas, centenas de objetos de todos os tipos diante dos quais os transeuntes, potenciais adquirentes, desfilam e julgam se lhes interessa ou não o que está exposto.

Pode-se, dessa forma, transmitir, fazer o luto dos objetos que acompanharam nossas existências. Sob esse ponto de vista, a origem rural dos esvazia-sótão na Europa se vincula ao desaparecimento do último morador de uma casa. Após a partilha familiar dos bens do defunto, os objetos que sobram não podem ser destruídos. Jogar fora os objetos restantes, prolongamentos do corpo do defunto, seria uma afronta à sua memória, desconsiderando o sentido e o valor que a pessoa conferia a eles. Decide-se, então, por revendê-los, e essa venda constitui um dos momentos do trabalho de luto fora do tempo do funeral (HERTZ, 1928).

Assim, os objetos eram retirados da moradia do defunto e expostos diante dela para serem revendidos à comunidade do vilarejo. Esse mesmo tipo de prática perdurou, por exemplo, na região de Yonne até os anos 1970, como “leilões públicos”<sup>15</sup>. Com a ajuda de um notário organizava-se a venda pública da totalidade

---

<sup>15</sup> Na Normandia, essas vendas se chamam *vendues*, leilões dirigidos por tabeliões (ou pregoeiros) após falecimento, falências ou fim de arrendamentos. Ver o poema “La Vendue” (Louis Beuve). Ver, igualmente, Jacques Rémy (1993).

dos bens do defunto sem descendentes, ou bens que não interessavam aos herdeiros. A venda era efetuada diretamente diante da casa ou em uma praça pública

Historicamente, trata-se menos de obter dinheiro do que se obrigar a transmitir os objetos dos quais se deseja separar, de lhes propor uma passagem. Sob esse ponto de vista, os esvazia-sótãos não são mercado das pulgas e muito menos espaços para antiquários. Ali ocorrem descobertas, troca-se histórias no meio de objetos modestos, com frequência por pouco ou muito pouco dinheiro. Paixão, passatempo, os preços nesses locais são muito baixos e raramente afixados. Essa ausência do preço obriga o interessado a falar, negociar. A transação que se estabelece coloca à prova a capacidade do comprador de enunciar seu conhecimento sobre o objeto ou seu desejo de querer obtê-lo. O preço se estabelece como um acordo sobre a transmissão do objeto. Gretchen Herrmann, em seus trabalhos sobre as vendas de garagem nos Estados Unidos, coloca que a negociação sobre os preços está no centro do dispositivo de venda:

Para os compradores e para os vendedores, a negociação coloca em questão suas definições de valores, suas apreciações a respeito de pessoas e objetos, suas

---

Esta prática permanece tanto no norte da Europa, como na Suécia. Os *gardsauktioner* ou *sommarauktioner*, os leilões de verão, acontecem no meio rural nos prédios públicos, às vezes na casa do falecido (ela também à venda). Os objetos são tirados da casa (esvaziada) e postos no jardim (DEBARY, 2014). Em outros lugares, como na Turquia, o antiquário usa o atravessador pegando as roupas dos mortos: “Finalmente aqueles que se desfaziam das roupas tinham necessidade de esquecer o passado ao qual se atrelavam, e os que as compravam, de não conhecê-lo. É por isso que os antiquários eram uma ponte entre eles; eles permitiam que um objeto se purificasse de todas as lembranças e de qualquer fim triste do qual estava impregnado, e, após ter encontrado sua insignificância, conhecer uma nova vida” (SHAFAK, 2009: 226). Pode-se também ler as obras de Lydia Flem (2004) e de François Bom (2012) dedicados aos “objetos do luto”.

---

competências em negociar, por vezes, aspectos emocionais da vida das pessoas [...], compradores e vendedores devem interagir, o preço é criado mutuamente (2004: 75).

A negociação e a fixação do preço resulta de um acordo sobre o valor da troca, e há uma obrigação de estabelecer um diálogo, trocar palavras ou histórias. É a regra do jogo, por vezes ignorada pelos não-iniciados<sup>16</sup>. Concede-se um objeto a baixo preço entre pessoas que compartilham um mesmo conhecimento, um conhecimento enunciado ou manifestado pela maneira de manipular o objeto e de nele reconhecer um valor banal, comum e por isso compartilhado. De uma maneira geral, a tendência ao preço baixo visa introduzir um outro valor de troca, que não o pecuniário. Pode-se dizer que essa tendência se conjuga com o desejo de dar o que poderia ser vendido. Os objetos são, por vezes, concedidos como “presentes” ou vendidos por somas definidas como “preço de amigos” ou “preços sacrificados”. Nesse caso, a troca de palavras tende a substituir a troca monetária. Gretchen Herrmann destaca que “os vendedores com frequência avaliam o preço das coisas tendo em vista o que estimam ser a necessidade dos compradores e do que consideram como um preço justo (em oposição ao que valem as coisas nas lojas)” (2006: 132). À diferença de uma troca comercial de produtos novos, aqui “os vendedores transmitem alguma coisa deles próprios através dos objetos que vendem” (*ibid*, 135). No centro dessa passagem de objetos se estabelece a possibilidade de converter o objeto em palavras.

Em uma economia que funciona sobre o recuo do valor econômico em benefício do valor histórico, as modalidades de troca remetem ao reconhecimento

---

<sup>16</sup> Herrmann aborda o espanto de uma senhora que descobre esta regra: «Uma compradora ficou surpresa em saber que mesmo nas vendas de garagem os preços são negociados: “Mas porquê? Os preços já são tão baixos!” (2014: 64).

do tempo, à transformação de mercadorias destinadas a obsolescência em objeto de história. Essa operação pode ser feita prolongando o uso do objeto em seu valor de uso original (reempregar uma serra como serra após tê-la afiado) ou como um outro uso (limpar a serra e utilizá-la como objeto de decoração). Os novos usos dos objetos dão lugar a uma multiplicidade de possibilidades, tanto utilitárias quanto desviadas de seus usos originais. Essas retomadas em segunda mão permitem, por vezes, uma discordância feliz entre o objeto e seu uso reinventado. É a existência do objeto como coisa útil, sua determinação para servir, que se encontra redefinida. O valor de incerteza do objeto é indexado sobre seu uso mas também pela possibilidade de se tornar outra coisa. Trata-se de um consumo alternativo de objetos, eles próprios alterados, “junks” vendidos como “junk dealers”, como designado pelo termo inglês (MAXWELL, 1993: 59). São marcados pelo declínio mas também pelo desejo de serem readquiridos. É essa alteridade, essa transformação, que é designada pelos termos de objetos ou mercados de segunda mão. Os objetos trocam de mãos, tanto no sentido de uma segunda aquisição quanto pela referência a uma redefinição de seu valor inicial. É ao olhar do que não são mais (em primeira mão) e do que podem vir a ser (em segunda mão) que eles conservam um valor. “Segunda mão” significa a proximidade do fim de um valor de uso e a recusa em lançar ao lixo. A vontade de guardar para troca está no interior de um dispositivo no qual o valor econômico é incerto (Isso funciona? E por quanto tempo?), questiona-se o fundamento possível de um outro valor de referência. Mary e James Maxwell avançam na ideia de que esses mercados são lugares nos quais a autoridade da história substitui o valor de mercadoria porque “os objetos permitem estabelecer uma relação material com o passado como fonte possível de troca de sentidos” (1993: 61). Enquanto objetos materiais (“tangíveis”) mas também alterados (“Junks”), permitem uma passagem como

testemunho cuja indefinição (estando alterados e proveniente de outros) conduz a uma redefinição do passado.

Essa perda do valor inicial e utilitário dos objetos esteve no centro de uma pesquisa que fiz em colaboração com o fotógrafo Philippe Gabel<sup>17</sup>. Os objetos de segunda mão permitem interpretar suas alterações, suas partes faltantes, suas rachaduras. O que aconteceu com eles? Do que são testemunhos? A pergunta fica colocada. Levando em conta esse poder dos objetos, partimos da ideia de que eles permitem aos que os retomam projetar uma história sobre eles, imaginando e reconhecendo um passado e, ao mesmo tempo, um possível futuro.

O princípio foi o de lançar um convite aos “pechinchadores” encontrados em algumas cidades (Lille ou Paris), como em pequenas cidades do centro da França. E a essas pessoas era feita a seguinte proposição:

*Você será fotografado com o objeto de sua escolha, com o objeto que você acaba de adquirir no esvazião-sótão.*

*Em seguida, você deve imaginar uma história para esse objeto, dizer o que você vê nele, contar sua estória.*

*Eventualmente, você colocará ambos (você e o objeto) diante de uma tela de cinema ou de uma parede. Vocês estarão ali como dois atores, uma dupla de atores.*

Philippe Gabel fotografou os participantes com o objeto que eles acabavam de escolher. Em seguida, eles redigiram um texto que conta a história (o passado) do objeto antes de ser adquirido. Algo em torno de 100 pessoas foram fotografadas, sendo que 80 redigiram um texto (dos quais 34 foram publicados na obra), por vezes longos, por vezes de uma única linha. Ainda que a maior parte dos objetos fotografados fossem comuns, ordinários, foram descritos como

---

<sup>17</sup> Este trabalho deu origem a uma obra na qual há a contribuição do sociólogo Howard Becker (DEBARY, 2011).

extraordinários, até mesmo irreais. O dispositivo convida à imaginação levando até mesmo a conferir nomes imaginários aos objetos:

Arcias movediças  
Fantasias  
Uma memória futura  
Uma poltrona para o gato  
Um transe místico  
Uma postura célebre  
Uma pequena felicidade  
Um gergelim  
Uma chegada em Veneza  
O armistício  
Um segredo de mulher  
Um módulo utilizado pelos  
astronautas helvéticos  
Um frio na barriga  
Horizontes distantes  
Um capricho  
Um sonho realizado  
... e milhares de outros objetos maravilhosos.

Inventário surrealista, objetos de gabinetes de curiosidade ou alucinações? Esses objetos são comparados com as bricolagens descritas por Sansot no seu poder de “fabricar sonhos, transformar a realidade” (1991: 61).

Nesses objetos passados do uso, a redução permite uma retomada, como uma reserva de sentidos. Sob esse ponto de vista os esvazia-sótão são comparáveis a uma loja do imaginário, um espaço de sonho acordado. Em sua investigação acerca dos “espaços felizes”, “espaços de posse e amor”, Gaston Bachelard compara a casa a uma “topografia de nosso ser íntimo” (2011: 17-18). Os objetos

domésticos são eles próprios habitados pela história. Mesmo vazias, nossas gavetas são repletas, “todos os armários estão cheios”, “tudo o que tenho a dizer da casa de minha infância é aquilo que é necessário para colocar-me em situação onírica, para me colocar no limite de um sonho onde irei repousar no passado” (31). O sótão é comparado por Bachelard ao inconsciente, lugar de sonhos e da lembrança. A ele entregamos o passado, para que seja conservado. É nesse lugar que, após sair do coma, Giambattista Bodoni, o personagem de um romance de Umberto Eco (2004), buscará reencontrar a memória retornando ao sótão em meio aos livros e jornais de sua infância. Retorno ao passado que começa por tocar os objetos: “de início, minhas mãos é que se recordam” (2004: 160).

Os objetos permitem projeções da indeterminação do passado como do futuro. Os mercados de segunda mão apresentam objetos estranhos, imaginários. Eu me divirto com frequência fazendo o inventário de curiosos objetos que encontro nesses locais. Em Paris, o mercado das pulgas de Saint-Ouen acolhe mais de 120.000 visitantes a cada final de semana e se tornou a quarta destinação turística da França (ultrapassando o Museu do Louvre). A que podem servir estas duas poltronas de avião (classe econômica)? O que é este estranho objeto? Um portabolo dobrável. E esta coisa? Um tímpano de baleia colocado sob um vidro. Encontra-se de tudo, mesmo o que não existe: um cachorro espacial de quase dois metros, uma cabeça de unicórnio empalhada, “asas de anjo” fixadas na parede de um comércio de usados no XIII *arrondissement* de Paris.

Comerciantes de usados esvaziando uma casa para revender objetos de segunda mão, em Villeurbanne, perto de Lyon, descobrem na adega um lote de

velhas garrafas conservadas por vinte e quatro anos. Nas etiquetas, junto com as datas, se pode ler: “água de chuva”, “água de neve”<sup>18</sup>. Conservar o inútil? O sonho?

Um valor enigmático envolve esses restos e sua conservação. A incerteza de suas naturezas traz também a pergunta sobre sua trajetória e continuidade, bem como a questão da ligação das pessoas a esses objetos de afeição que se tornam objetos de recordação a partir de sua “desfuncionalidade” (BAUDRILLARD, 1968: 163): “eles não se conservam para suas funções originais mas justamente porque já as perderam” (DASSIÉ, 2010: 199). O valor de alteração como valor de história, de incerteza sobre o passado e sobre o futuro, é exposto em pleno dia nesses mercados da memória.

No furtivo encontro que ocorre em um venda de garagem, é possível retirar o objeto de seu anonimato: o que é isso? Para que serve? É original?

O objeto remete ao trabalho da memória, marcado por vazios e ausências que o presente traz do passado, a uma nova história que, para o historiador da arte Carl Einstein, é sinônimo de criação e liberdade: “é justamente na (a) discordância entre alucinação e a estrutura dos objetos que repousa nossa ínfima chance de liberdade: uma possibilidade de mudar a ordem das coisas” (1991: 98). Esse poder dos objetos de se transformarem em outros remete, na origem, ao sentido que o verbo “sonhar” adquiriu no final do século XII, “sonhar, quer dizer, fazer um sonho, ser um brinquedo de uma visão noturna porque os objetos que vimos nitidamente durante o dia, voltam à noite confusos e misturados em nosso íntimo”

---

<sup>18</sup> Romain Barré coletou esta narrativa no decorrer de sua pesquisa sobre o mercado de pulgas de Villeurbanne (comunicação *Os espaços específicos da reutilização : as pulgas*, Ecole normale supérieure, Cachan, 14 mai 2012).

(GODEFROY, 1982). O objeto de segunda mão, objeto que tem uma história, que atravessou a história, nos coloca nessa situação próxima ao sonho.

### **3. O TEATRO DOS OBJETOS**

Um ator se dirige ao público:

“Estamos felizes de estar em vossa companhia! Sinceramente! Muito sinceramente! Eu vos asseguro. Não digo isso por cordialidade. Estou muito sinceramente feliz que vocês estejam aqui ao mesmo tempo que nós. Uma magnífica coincidência que me surprenderá sempre. Eu sei que ela não ocorreu por acaso. Vocês são muito organizados. Quando vão ao Teatro, vão apenas na noite em que há espetáculo. Para vocês é evidente e nem podem imaginar que possa ser diferente. [...] E claro, há noites em que os artistas estão aqui. Que surpresa maravilhosa! Para todo mundo, mesmo para os artistas pois pode ocorrer de virem ao palco em alguma noite em que as pessoas decidiram ir talvez ao lago ou ao estádio. A arte merece isso! De ambos os lados!” (SHÖN, 2009: 94-95).

No espetáculo *Le Montreur d'Adzirie* (2005), o diretor Roland Shön conta a história de um país imaginário. Ele se diverte em fazer encontrar o que não existe com o que desejamos ver. Como observa Howard Becker, “é porque a cultura existe que podemos planejar nossa vida” (1999: 36). O compartilhamento de convenções nos permite coordenar nossas ações, antecipar de forma suficiente a organização do mundo para pensar que, se vamos ao teatro ver um espetáculo, os atores estarão lá! Mas essa doce coincidência não é sempre recíproca. Nenhuma regra do jogo, nenhuma regra da arte estabelece (até o momento) que os espectadores irão todas as noites assistir ao espetáculo. Se as convenções coletivas nos permitem agir conjuntamente, é preciso interpretá-las a cada vez, jogar com elas, jogar de novo para fazer existir o mundo. No interior da necessidade social, as coisas podem não estar, e os reencontros e coincidências da arte, como aqueles do cotidiano, são sempre colocados em jogo.

A fórmula, com sotaque shakespeariano, de Jean Gouhier a respeito do futuro (*incerto*) dos restos e resíduos se aplica ao futuro do mundo: “entre o ser e o não ser existe o talvez” (1999: 80). A incerteza e a contingência do mundo remetem tanto a uma dúvida quanto a uma liberdade. É o espaço do jogo que ocupa uma parte do teatro contemporâneo que, desde a segunda metade do século XX, investe o objeto como ator principal de seu mundo.

Este “teatro dos objetos” cultiva uma paixão pelos objetos usados, objetos simples e restos de todos os gêneros. Os objetos recuperados estão ao lado de objetos novos, com frequência banais, descartáveis e de baixo valor econômico. Todos compartilham a pobreza de um presente ou um futuro ameaçado. Em resposta a um destino sem continuidade, um gesto vem ao encontro. Gesto que o diretor Macha Makeïeff compara a uma forma de ressurreição: “hoje seria certamente aos objetos que Francisco de Assis iria fazer sua pregação sem fim, em nosso tempo de caos organizado e trágico” (2000: 11). Em cena, esses objetos são levados a ter vida. Essa poética da recuperação oferece assim “uma segunda vida” aos “belos restos”:

Os secos, desintegrados, fora de uso, desqualificados, um conjunto inteiro de objetos que reuni na sala de ensaio terá uma segunda vida. Uma vez em cena, jamais decorativos, como os atores, com um pouco de seus destinos, de circulações, de desejos, as coisas resistem, obstinam-se, vingam-se (MAKEÏEFF, 2001: 13).

Jean-Luc Mattéoli (2011) fez a história desse teatro mostrando como alçou o objeto ordinário do status de elemento de decoração ou acessório àquele de ator. De um teatro com os objetos se passa a um teatro dos objetos. A partir dos anos 1970-80, esse teatro se desenvolve imprimindo sua influência em numerosos registros. Em primeiro lugar no teatro de marionetes, mas também no cinema, nas

artes plásticas, na arte de rua. Isso também é derivado da história do século XX e de uma sociedade de consumo que multiplicou os objetos, bem como sua obsolescência. Essa sociedade será também o lugar de uma outra indústria, dramática, aquela da morte e de destruições massivas. O destino das duas será da postura ética vista hoje como responsável e cidadã (a ecologia) a uma solução mais violenta (o nazismo) de transformar através da reciclagem aquilo que é visto como restos (objetos e sujeitos). Mas essas formas de desaparecimento, tão trágicas quanto possam ser, resultam na irredutibilidade. Subsiste sempre um resto de história. Conforme Giorgio Agamben, “se aquele cuja humanidade foi destruída é o único a de fato testemunhar o humano, então isso significa que a identidade entre o homem e o não-humano não é jamais perfeita, que não é possível destruir integralmente o humano, que sempre resta alguma coisa. *O testemunho é o que resta.*” (1999 : 176).

Em um século marcado pelas destruições de guerra, o “objeto pobre”, com suas múltiplas precariedades (usado, estragado, decomposto ou tratado como descartável ou sem importância), opõe uma forma de resistência. Persiste a ainda ser, a ser de novo ali onde não se esperava, ali onde tudo devia desaparecer. O objeto toma a palavra no momento em que aquela da humanidade se torna inaudível porque ferida ou ensurdecida pelo barulho de guerras ou do comércio. Trata-se de continuar a contar a história em um cenário no qual restaram apenas objetos, mesmo os mais pobres. Provocar o questionamento de se tornar objeto da humanidade, como aquela da indiferença frente à perda do mundo. Teatro clandestino e de resistência que encontra raízes no de Tadeusz Kantor, quem, desde 1942, desenvolve na Polônia um teatro do objeto pobre em resposta ao desaparecimento das pessoas. Ao final da guerra ele dirá:

Ano 1947. Um ano decisivo [...]. A silhueta humana, considerada até o momento como a única digna de fé,

desapareceu [...]. A época da guerra e dos ‘senhores do mundo’ me conduziu, como a muitos outros, a perder a confiança nesse antiga imagem de formas magnificamente elaboradas(KANTOR, 1991: 30-31)<sup>19</sup>.

Como explica Jean-Luc Mattéoli, para além das múltiplas formas com as quais se apresenta atualmente, esse teatro se construiu como reação às múltiplas perdas,

O objeto memorial do teatro objeto constitui a resposta de nosso tempo a uma destruição que tomou por nome e máscara a obsolescência. O objeto, ele próprio salvo da destruição total e do desaparecimento, ao mesmo tempo os evoca e nega [...]. Este desaparecimento (é) transfigurado pela encenação (2009: 21 et 24)

Transfiguração, reprise, tantos traços comuns aos objetos submetidos ao deslocamento, por vezes ao desvio de seus usos e sentidos originais. Esse teatro cultiva um segundo sentido, aquele de uma “prática apropriativa” que, “da recuperação do uso a eliminação do novo”, “introduz uma prática poética ali onde inicialmente reinava uma lógica utilitarista” (MATTÉOLI, 2011: 64). Por esse descolamento do valor de uso inicial, os objetos vêm dizer outra coisa diferente daquilo para o qual foram concebidos. Disputam uma definição que os vincula à suas funções, fazendo valer sua força memorial e, dessa forma, invocam um direito

---

<sup>19</sup> Este tornar-se objeto do humano remete ao “glissement deslocamento do homem em direção ao objeto: os corpos vivos moldados «à semelhança cruel com os objetos” como afirma Kantor (MAJA SARACZYŃSKA, 2011: 5). Este tornar-se objeto do humano remete ao “transbordamento do homem para o objeto: o corpo vivo moldado ‘à semelhança cruel do objeto’, afirmará Kantor” (MAJA SARACZYŃSKA, 2011: 5). “O objeto desprovido de sua função e de sua razão de ser que, por essa pobreza, é capaz de preencher a função de objeto de arte” (KANTOR, 1991: 24).

que não deve desaparecer. Esse teatro da memória é habitado pela questão da sobrevivência dos objetos destinados a serem perdidos; menos do objeto enquanto tal e mais pelo que contém de potencial narrativo e memorial. O teatro é feito de colecionadores de histórias que usam o museu como cenário, como “cena primitiva”. Um lugar que exorciza a finitude dos objetos prometendo-lhes uma vida eterna; “o objeto entre a lixeira e a eternidade” (KANTOR, 1991: 24).

O diretor Michel Laubu elaborou a peça *Appartement témoin* (2011) sob a forma de uma exposição temporária instalada em um museu<sup>20</sup>. Ele interroga a noção de insularidade como espaço de fuga e resgate do que resta de vida para os objetos, do que resta de terra no meio da maré humana. O espaço privado, o apartamento, não seria comparável a essa parte (esse resto) de insularidade pessoal? A cena se desenvolve no quarto de um homem que escuta a rádio anunciar uma catástrofe climática: “o provável retorno do mar”. Não estando seguro do que ele escutou: será o mar (*mer*) que irá subir ou sua mãe (*mère*) que vai voltar? Ele decide então arrumar seu quarto. Salvar os objetos, “salvar o pequeno universo de objetos da inundação” (LAUBU, informação oral), elevando-os (acima do nível do mar/mãe). A cena ocorre em um museu como um local de salvação dos objetos. Mas salvá-los de qual final? De suas finitudes ou de nosso medo de perdê-los? Salvar os objetos suprimindo o poder de contar histórias. O desvio de seus sentidos toma o lugar do desvio de usos do tempo. Objetos ordinários, descartáveis, fabricados em série, por vezes usados, fora de moda, estes “quase nada” têm o poder de dizer algo com relação ao tempo. Eles são portadores do anúncio de um tempo passado, uma brecha que se abre para sua recuperação, sua teatralidade.

---

<sup>20</sup> Michel Laubu, *Appartement témoin*, museu de Gadagne em Lyon, 2011. Ver <http://www.youtube.com/watch?v=TAXWytlf5HE>.

Meu trabalho sobre o teatro de objetos começou após o convite feito por Jean-Luc Mattéoli, em 2005, de discutir os vínculos entre objetos e memórias<sup>21</sup>. Descobrindo o teatro, eu reencontrei um mundo de criações muitas vezes assombradas pela questão da interpretação (estamos mesmo no teatro) e também pela busca de alteridade, procurando, assim, interpretar o ser outro. Esse teatro responde a múltiplas apelações: teatro de objetos, de marionetes, de imagem, de papel, de sombra. Pluralidade ou alteridade igualmente na forma de nomear a encenação, em alguns momentos denominada representação, de fazer marionete ou manipulação. Quem é o ator? Aquele que anima? O objeto em si mesmo? Os dois?

Muitas vezes, um duplo jogo ocorre com o ator, animado pelo objeto ou por uma marionete que o manipulador observa. Quando o manipulador representa, o estranhamento da figura humana é dado a ver. Teatro obsessivo onde o fora de lugar pode se tornar o lugar principal, o invisível do que vê o espectador, o silêncio como momento mais eloquente. Da mesma forma, esse teatro não pode se identificar com um único lugar. Ele ocorre em um hospital, uma sala de aula, um auditório, um museu, uma empresa, uma livraria, na rua, até mesmo no interior de uma sala de teatro.

A revista do Teatro de Artes da Marionete em Paris cede sua pedra ao edifício. Um dos subtítulos que acompanham sua apresentação é: “Um teatro ao inverso”. Seu jornal *Omni*, reivindica esta indeterminação: “objetos marionéticos não identificados”. Na capa: uma cabeça com chapéu montada sobre uma lâmpada, um coração de gesso, um bule de espuma reversível e, finalmente, um rinoceronte de plástico com asas de borboleta.

---

<sup>21</sup> Estas reflexões retomam as trocas que temos regularmente. Por seu intermédio, eu colaborei com o Teatro de artes da Marionnette, em Paris e com sua diretora Isabelle Bertola bem como Pascal Rome e Christian Carrignon (Debary 2012).

*“Ainda tenho uma história de objetos para lhe contar”* (Christian Carrignon).

Christian Carrignon é diretor e ator. Realiza espetáculos que, por vezes, vão dentro de uma mala (*Théâtre d'objet. Mode d'emploi*, 2010) que contém pequenas coisas: um caminhão de plástico, uma espada, um punhal, uma faca, um copo. Objetos encontrados em mercado de pulgas ou em lojas de segunda mão:

“Emmaüs, gabinete de memórias perdidas. Viemos de Emmaüs procurar substitutos à nossas memórias desaparecidas. Estes objetos não são aqueles que pertenceram à nossas famílias e no entanto são os mesmos objetos [...]. Se pode encenar com eles. Carrega-los com outras narrativas, inventadas. Manufaturados e obsoletos. O objeto torna-se uma força fundadora. Os objetos são as ruínas de uma história reescrita: o teatro de uma mitologia familiar” (CARRIGNON, 2009: 31).

Memórias retomadas e investidas em um outro espetáculo, *Les clefs du théâtre* (2008). Os espectadores são recebidos no que não seria um teatro, pelo menos não um teatro clássico: uma sala de aula de universidade em plena Paris, na Universidade Paris III-Censier. Christian Carrignon e Paolo Cafiero anunciam: “Faremos como em um verdadeiro espetáculo!”. Então, todo mundo (atores, objetos e espectadores) representa como se estivesse em um teatro. Um teatro que inicia por construir seu lugar. Um grupo de espectadores parte em busca de tecido e estacas e outros objetos que estão na caminhonete de Christian Carrignon, enquanto que um outro grupo instala as cadeiras. O espetáculo já começou. A regra está dada: “instalamos, representamos e depois desmontamos”. As pessoas manipulam os objetos, fazem-nos circular, trocam conselhos de como fixar as estacas: 2 metros e meio entre cada um”. Para transformar a sala de aula em teatro,

a mesma é recoberta pelo tecido. Assim, o lugar se revela em sua possibilidade poética. Somos tomados pela representação. O mundo tem o poder de ser um teatro. Tudo é uma questão de ponto de vista e de instalação: 15 estacas, alguns metros de tecido e aceitação do jogo. Comentário divertido de Christian Carrignon: “Vocês sabem, é sempre mais montagem do que representação”. Uma vez terminado o trabalho, o ator mata a sede diante dos espectadores finalmente sentados. Ele interroga seu cúmplice sobre a natureza do que ele acaba de beber/ver: “É morango ou limão?”. O espetáculo propõe uma dezena de cenas de teatro objetos. Cenas escritas pelo Teatro de Cozinha ou tomadas de empréstimo de outras companhias. Pequena antologia do Teatro de objetos onde se representam transformações de todos os tipos – jogo de palavras, jogo de objetos: “Dê-me seu nome em três objetos”. Exercício ao estilo Perec, através de uma lista de compras encontrada pelo chão (“uma galinha inteira, ovos, sardinhas, 4 claras de ovo, etc.), Carrignon descobre vossa personalidade e adivinha vossos sonhos. Com uma agenda reencontrada, um bilhete de amor rasgado, ele parte para uma arqueologia do banal em busca de histórias, fragmentadas, parciais. O narrador reúne as pistas, faz associações de objetos, palavras e se põe a nos contar uma nova história. Aquela dos outros? A sua? Não se sabe jamais se é “morango ou limão”. Única certeza, ele encontra suas ideias nos objetos, no que denomina sua “reserva de bricolagem”, seu atelier vivo de criação. Atelier de bricolagem que evoca o que Michel Laubu fala sobre sua maneira de trabalhar: “Eu reúno e junto objetos [...] e por vezes há algo que vai ser contado apesar de mim mesmo, um pouco como em um sonho”. Um teatro de objetos que Carrignon compara a um “teatro da distância”, um teatro de jogo de escalas. Impossível rir do suicídio de um indivíduo, porém, quando o indivíduo se transforma em uma aspirina (*Petits suicides*, de Gyulio Molnar), aceitamos o jogo, a cumplicidade com o objeto, que é um mudança de escala do humano, em seu poder de dizer sobre a humanidade em tamanho

reduzido, deslocado, poética e teatralmente. Se pode chorar (ou rir) diante de alguém, em razão de qualquer um, se pode chorar diante das palavras após tê-las lido, se pode também chorar diante dos objetos por causa dos objetos.

Esses objetos de histórias contradizem o desaparecimento, são a prova que algo acontece ou aconteceu. Objetos de história às vezes narram lendas. Mentem portanto? Por convite do diretor Pascal Rome (da Companhia do Ofício de fabricantes de universos singulares, Opus) participei de uma formação europeia direcionada aos diretores e cenógrafos para arte de rua. O objeto do estágio é “patrimônios imaginários e objetos bricolados”. Ao fim do dia, Pascal Rome me propõe de fazer uma conferência pública a duas vozes em uma livraria, sobre o tema da bricolagem e objetos sonhados. Eu apresento meu trabalho (real) sobre o Creusot e o lugar da bricolagem nas Fábricas Schneider. A plateia é atenta. Ao final de minha conferência, Rome anuncia que teremos a chance de descobrir bricolagens (“moinhos”) que trouxe de Bretanha e que foram salvaguardadas pela Associação dos Amigos do Moinho da *perruque*:

Curiosidades mecânicas, bricoladas pelos habitantes, foram recolhidas por um gari aposentado, M. Noël, após a chegada de eletricidade na Bretanha. Na origem estes moinhos permitiam oferecer uma espécie de independência energética para uma pequena aldeia, Kerostrabell. Acionando pequenos dínamos, chega a fornecer uma eletricidade suficiente para iluminação doméstica, uma faca elétrica ou mesmo um tocadiscos. Em 1966 por ocasião da conexão da aldeia à rede de eletricidade, numerosos moinhos foram reciclados e foram geradas novas razões para outras mudanças [...] estes insólitos testemunhos do passado começaram a falar do país [...]” (P.ROME, informação oral<sup>1</sup>).

Pascal Rome apresenta à plateia um “moinho de tricotar echarpes”, “para assustar os texugos”, “para fabricar notas falsas”, “para fazer as ostras bocejarem de tédio”. O público, formado em sua maior parte por estudantes, reage surpreso, incrédulo: quanta imaginação dedicada a objetos singulares, inúteis ou mesmo loucos. Ninguém comprehende que estamos em um espetáculo e que os objetos foram inventados e fabricados por Pascal Rome<sup>22</sup>. Espetáculo não anunciado de uma verdadeira-falsa conferência com verdadeiros-falsos objetos bricolados. No dia seguinte, revelada a natureza do jogo, alguns estudantes denunciaram uma imposta, outros a inversão da verdade como forma teatral. Se a fronteira entre os dois é frágil, coloca-se em questão, no caso desse “espetáculo”, a capacidade do(s) ator(es) de fazer concordar uma narrativa com um objeto. Até que ponto chegamos a pensar (crer) que o objeto evocado ou mostrado é mesmo aquele da história narrada? Trata-se do trabalho do narrador. A poética do objeto manipulado permite contar histórias. No museu como no teatro, é a força dessa teatralidade que desempenha na história. Um teatro que significa ausência da humanidade mas que não cessa de fazê-la retornar pela presença dos objetos. Essa força é sua capacidade de surpreender, sua criatividade.

Um lugar, silencioso, repleto de objetos que esperam. Estamos em um museu, o Museu de Artes e Ofícios em Paris. Na entrada, duas direções possíveis para seguir: a entrada principal e uma outra, aquela das “visitas oblíquas da Fundação Volter Notzing”. Aguardamos com um ticket que leva a expressão “Deslocamento livre”. Um homem se apresenta e anuncia que ele vai nos apresentar um conjunto de obras invisíveis ou negligenciadas, das quais o museu ignora a existência. O guia Roland Shön, apresenta as obras do artista Loxias (do

---

<sup>22</sup> Estes objetos foram criados no contexto de uma exposição-espetáculo da Companhia Opus, *Les Moulins de la perruche* (2009). Consultar o endereço <http://www.curiosites.net/Presentation,176.html>

grego *laxos oblíquo*). O inventor da arte do “cuco”, “a arte que se faz no ninho dos outros”, que foi concebido em vários museus sem que nenhum museólogo soubesse. O guia nos mostra obras que são o resultado do sexto sentido humano, o da “inutilidade”. Um cabo elétrico, um interruptor e tantas outras obras não reconhecidas e consagradas ao inútil. Ele evoca a biografia – oblíqua igualmente – de Loxias. A visita se torna singular. Vamos descobrindo um outro museu. O oblíquo, como figura do desprendimento da narrativa, altera o modo de deslocamento no espaço.

O guia toma cuidado de negligenciar as obras oficiais do museu. Dando as costas ao Pêndulo de Foucault, somos convidados a admirar uma “grade de ventilação”, monumento ao inútil. Descobre-se as obras de Loxias (do primeiro, segundo, terceiro tipo), os slides de seus sonhos. Aprendemos a nos deslocar em grupo, a nos fazer sentir em um lugar. O guia, diante de crises de riso que provoca, ao meio da visita diz: “Quero lhes informar que rir durante a visita não me incomoda. Ao contrário, eu vos agradeço de não aplaudir, pois isso levanta poeira”. Estamos em um teatro que toma o museu como cenário, um cenário que é atravessado pela peça.

Durante o espetáculo, o museu existe o tempo todo como um (verdadeiro) museu, as obras estão ali, os visitantes não oblíquos cruzam por nós, nos olham de forma estranha. Nos tornamos o grupo do museu imaginário de Roland Shön, aquele do museu revisitado. O oblíquo responde a uma vontade de não olhar no sentido imposto pela história oficial. É preciso avançar no sentido contrário, parar em plena passagem, continuar avançando ali onde todo mundo para, falar quando é necessário calar. O oblíquo revela, propõe olhar o que a linha direita não olha. Última situação oblíqua proposta por Roland Shön: ao final da visita (que termina em pleno museu), ele deixa seus visitantes, tal como cai a cortina em um teatro. Ele nos deixa ali, sozinhos no meio do museu, no meio dos objetos. Um visitante

de nosso grupo elogia: “É incrível este museu!”. A experiência de visita oblíqua propõe um acesso aos objetos que povoam o museu, coleções oficiais no cenário que as acolhe. Ignorando os objetos “oficiais”, Shön busca despertar a tenção dos espectadores reanimando objetos esquecidos, “reativando suas funções de suportes de pensamento, forças, sonhos” (SHÖN, 2009: 189). Para ele, o museu tem um potencial teatral inexplorado. Os objetos estão ali negligenciados, depostos como em uma tumba ou em uma casa sem moradores. Em seus textos, ele compara o museu como “necrotérios raros abertos ao público”, “uma imensa casa onde não mora ninguém. Em sua obra *Des heures entières à muser...* (2009), Shön conta uma lembrança de infância:

“Meus pais me levaram apenas uma vez ao museu. Eu não tinha ainda sete anos. Ainda não estava no exílio da vida [...]. Eu me diverti loucamente. Nunca havia escorregado por pisos tão lisos, nem deslizado por escadarias tão largas. Muito tempo atrás, nestas salas com teto tão alto devia viver alguém muito rico, uma espécie de rei, ou melhor, de imperador. Como conseguia viver normalmente nessa casa sem cozinha nem quarto? Talvez fosse por esta razão que ele foi embora, mas então quem morava ali? Ninguém, me disseram meus pais, sem vontade de responder à todas as demais questões que haviam sido colocadas. Uma casa imensa onde ninguém mora? É isso, portanto, um museu? Isso me parecia incrível. Em todos os prédios, mesmo os maiores que já havia visto até o presente, eu sabia que morava alguém. Na igreja, o padre. Na prefeitura, o prefeito. Na estação de trem, o chefe de estação. No castelo, o castelão ou talvez um cavaleiro. Mas em um museu? Talvez uma mulher? Aquela que inspira os poetas, uma musa?” (2009: 186-187).

Os objetos de museu revelam a ausência das pessoas. Quem morava nessas casas? Quem morava na história? Em busca de uma resposta, o teatro dos objetos representa a ausência dos seres humanos através dos objetos. A encenação dos

objetos surpreende, diverte, fascina pelo poder de falar da humanidade ali onde não se esperava que ocorresse. O objeto nos remete ao que somos, ali onde não esperávamos nos reencontrar. Anacronismo, “chronotípique” (PAQUOT, 2009), a lembrança é causada por um objeto; o próprio objeto é uma lembrança.

Epílogo oblíquo de Roland Shön, em resposta ao mutismo do mundo: “sem objeto, nada se pode dizer”.

## **4. A ARTE DA SEMELHANÇA**

No que a presença dos objetos nos permite interrogar acerca dos humanos? Jogo de semelhança? Provocação? Sua presença é um substituto, sinal da ausência dos humanos? Do drama de sua ausência? O que o objeto não consegue dizer nem transmitir, ou seja, o que ele recusa a contar, uma geração de artistas tomou para si essa questão desde mais de cinquenta anos. Esses artistas consagraram suas obras às relações entre arte e memória, com ênfase na difícil compreensão e representação da história, em particular aquela das violências de guerra.

Essa arte se construiu cultivando uma espécie de cólera face a pretensão dos objetos (museus, memoriais) em poder tornar-se um lugar de memória ao invés dos homens. O objeto é colocado em questão por uma arte que recusa a restabelecer o colapso do mundo, preferindo o encobrimento (Christo), por vezes o encaixotamento (Manzoni), a compressão (César, Arman), a recomposição ou o desaparecimento (Boltanski, Gerz). Nessa destruição do objeto pela performance de seu desaparecimento, trata-se de se contrapor a ideia de que o objeto pode ser, por si, um portador de memória.

A partir dos anos 1960 ocorre a emergência do que corresponde a um momento da história da arte na qual o “objeto é suprimido dele próprio” (MILLET, 2005: 9). O objeto é instável, contrário, sobre, ao lado, recobre, invasivo, riscado, cortado, em vias de desaparecimento, efêmero, a levar ou sair das lixeiras (BERTOLINI, 2002). Quem poderia pendurá-lo em sua sala, contempla-lo, conserva-lo? A arte é subtraída também em sua instituição de referencia – o museu – e se faz fora dos muros. Este distanciamento cria uma “obra para além do objeto”, permitindo às obras de estabelecer uma “narrativa”, “se fazer narrar” (HEINICH, 2014: 89-90).

Anunciado como fim da arte, colocado em questão por seus detratores os quais, de Duchamp aos surrealistas tentaram este primeiro “assassinato da arte”, conforme a fórmula de Alain Jouffroy (2011), o objeto é colocado em questão, bem como o esplendor de sua presença. Essa crítica é radicalizada nos anos 1960 e 1970, em um momento no qual a sociedade de consumo está em pleno vigor, idade de ouro de um laço que se estabelece entre o indivíduo e a sociedade, no qual o acordo de união é assegurado pelo objeto-mercadoria. A presença de objetos de consumo certifica também a ascensão social, atestada pelo bem-estar. A sociedade se assegura encontrando na posse e no consumo provas de existência. A arte vem então perturbar a festa, assim como a Sociologia. A era de uma suspeição generalizada do objeto se desenvolve a partir da crítica marxista do fetiche da mercadoria. Essa crítica se ancora em uma recusa da idolatria do objeto, como simulacro, como falso, ali onde signo e coisa são ilusoriamente identificados. Como se todo objeto fosse marcado pelo sello de um desgaste, uma usurpação, uma falência da relação social (BAUDRILLARD, 1968 et 1970). Há de fato alguma coisa? Há alguém por detrás do objeto? Uma alienação? A arte se dispõe a se perder para colocar a questão: “esta dúvida lançada sobre a arte” é “um corolário da crítica generalizada da sociedade” (MILLIET, 2005: 111).

A arte dita “conceitual” radicaliza essa dúvida em relação aos objetos, colocando uma ideia no centro da prática artística. Ideia cuja materialização ou conservação não é condição de sua existência. Ela se realiza para além, por vezes às expensas dessas duas noções. Uma arte difícil a fazer existir, incerta. O mecanismo de criação é um momento aberto, com frequência participativo. Essas “obras abertas”, para retomar os termos de Umberto Eco (2000), fazem do momento da recepção um tempo constitutivo da realização da obra. O tempo da arte é aquele do reencontro, o tempo do objeto ou de sua astúcia. Essa dimensão relacional deriva do que Paul Ardenne (2002) qualifica como “arte contextual”.

Uma arte que destaca que seu princípio de realização (criação) passa pelo distanciamento dos lugares (museus ou galerias), do objeto (para contemplar) e do tempo da arte (aberto ao processo). A arte contextual está engajada em uma dimensão da experiência. Anúncio da morte do espectador como agente passivo da arte? A dimensão efêmera da arte contemporânea (*happening*, performance, imaterialidade) é constitutiva de uma “não-disponibilidade” que engendra sua própria ausência do objeto. Nas relações entre objeto e sujeito, a arte insiste sobre a contingência do mundo. Insiste no fato de que, para existir (ou desaparecer), deve ser atualizado. Ele não pode ser, nem vir a ser. É frágil.

Numerosos artistas abordaram a questão da memória jogando com a instabilidade do objeto. A memória, assim como o passado, é uma construção social do presente, relação de negociações e debates nos quais ela é abordada. Desde alguns anos, as “políticas de memória<sup>23</sup> se converteram em objetos de estudo para as Ciências Sociais (DEBARY, TURGEON, 2007; STURKEN, 2008; MILLS , WALKER, 2008).

Em uma obra de referência (1993), James Young propôs uma análise da memória monumental demonstrando como ela é construída na intersecção de qualidades físicas e metafísicas e de “texturas memoriais” díspares e plurais. A memória, mesmo sob sua forma mais material (a pedra), não é jamais estabelecida para sempre e não pode se reduzir à sua intencionalidade. A esse aspecto James Young destaca a importância da emergência, nos anos 1980, em particular na Alemanha, de uma corrente artística voltada aos antimonumentos (*countermonument* ou *gegen-denkmal*). Essa corrente busca desfazer uma

---

<sup>23</sup> Faço aqui referência ao título da obra de Raul Hilberg (1996), na qual ele fala da difícil recepção de seu trabalho sobre a destruição dos judeus da Europa. Um de seus livros (2001) analisa as relações historiográficas e epistemológicas que ocorrem entre as políticas de memória e aquelas da pesquisa, analisando os desafios historiográficos e epistemológicos tesos entre as políticas da memória e as da pesquisa.

monumentalidade clássica que, sob o pretexto de evocar a história, coloca-a a distância, transferindo o trabalho da lembrança para suas pedras. Mais do que demandar aos monumentos de evocar a história propondo aos indivíduos converterem-se em espectadores, esses antimonumentos convidam a se tornarem atores da lembrança.

O artista alemão Jochen Gerz, ao realizar o *Monumento de Harburg contra o Fascismo* (*Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus*), tornou-se um dos principais representantes dessa corrente. Ele concebeu essa obra em 1986, com sua esposa, Esther Shalev-Gerz, em Harburg, um bairro de Hamburgo. No momento de sua criação, o monumento se apresentou sob a forma de uma coluna de doze metros de altura, coberta por placas de chumbo virgem (em peças quadradas de um metro), instalado em uma das praças da cidade. A advertência é sobre o tamanho; a interpelação e o convite são cotidianos. Gerz convida os habitantes e transeuntes a assinar na coluna, nesse monumento contra o fascismo. Um texto escrito em sete idiomas propõem aos transeuntes inscrever seus nomes com a ajuda de um estilete, assinando na superfície do chumbo que cobre a coluna.

Nós convidamos os cidadãos de Harburg e os visitantes desta cidade a colocar aqui seus nomes junto dos nossos, o que nos compromete a ficar vigilantes para que isso permaneça. Quanto mais são numerosas as assinaturas inscritas nessa barra de chumbo de doze metros, mais ela afundará no solo. Um dia ela desaparecerá completamente e o lugar desse monumento contra o fascismo estará vazio, porque ao final ninguém se elevará, em nosso lugar, contra a injustiça (1994: 9).

A regra do jogo é anunciada. A coluna afunda à medida que são inscritas as assinaturas. Ela é feita para desaparecer. Ao descer, ela apresenta um arquivo

virgem e, ao mesmo tempo, arquiva as assinaturas. Um dispositivo permite que a coluna afunde progressivamente no solo, 1,40 metros por ano. Em 1993, após oito descidas, o dispositivo de afundamento chega a seu termo. A coluna desapareceu em um poço de concreto de 14 metros de profundidade. Nesse ínterim, ela se tornou um lugar de expressão e contestação. Alguns retornam para reinscrever. Como explica Gerz: “ficamos surpresos com a violência do público. Todas as assinaturas eram imediatamente arranhadas e riscadas com insultos. Pessoas atiraram coisas contra o monumento, outras utilizaram punhais, facas” (1993: 7). A coluna tornou-se um espaço de expressão pública. “Pouco a pouco, as assinaturas se converteram em algumas palavras e em seguida, em frases”. Podia-se ler: “Somos contra o fascismo” e também “Somos favoráveis ao fascismo”, “fora estrangeiros” (1994: 27). A violência vivida pelo monumento obriga a refazer a regra, assinar não é mais suficiente e, para alguns, é necessário escrever: “Nós somos contra o fascismo”. A coluna conserva suas marcas, indeléveis, como também suas superposições. A superfície é recoberta por traços. “Cimento ou obra de arte?”, “Arte ou infâmia?”, serão alguns títulos em jornais. Se a imprensa local denuncia o “vandalismo” do qual é vítima a coluna, o debate discorre igualmente em direção à dimensão pouco estética do monumento e sobre o seu alto custo. Um debate é aberto: devemos reparar a obra? O monumento faz falar. Os transeuntes param diante, juntam-se e discutem sobre ele, por vezes dando-lhe as costas com ar interrogativo (GERZ, 1994: 10). Quando as primeiras suásticas aparecem sobre a coluna, Gerz considera que os nazistas, os neonazistas, também assinam, pois “uma suástica é também uma assinatura”, “os traços, os riscos também” (*entrevista*), quaisquer que sejam as reações frente à coluna (de apoio ou contestação). Elas falam e testemunham a situação de recepção da obra, ou seja, documentam. O monumento é um “espelho social” do presente face ao passado, a “resposta do presente à memória do passado” (YOUNG, 1994: 87). Essa petição

contra o fascismo provoca a lembrança pelo seu contrário: o desaparecimento e o esquecimento. Os signatários do monumento encontram no desaparecimento da coluna a necessidade de contar sua história. A história do monumento se transmite àqueles que não o conheceram, àqueles que não estavam lá para vê-lo. Tendo assinado seus nomes e após terem esses nomes sido enterrados vivos, os signatários estabelecem um laço entre eles e a história do monumento. Esse dispositivo, ao provocar o próprio desaparecimento, faz operar a memória. As pessoas contam a história do monumento, a lembrança de uma memória invisível, ao contrário dos memoriais clássicos, que foram levados ao esquecimento e, junto com eles, também a história a que pretendiam evocar. Cada um deles (monumento) pensa e lembra por nós, “o monumento, como tomado pela memória – no sentido de lugar de descarga – é o agente ativo desse esquecimento de reserva” (TORNATORE, 2010: 115). É preciso vê-los para se recordar. O monumento delega a lembrança à memória de suas pedras. Ele “ocupa uma função de depósito, uma conta bloqueada da memória social. Nisso ele concorre à recusa do que ele favorece e abençoa, um pouco como aqueles guardas-noturnos que no passado percorriam as ruas das cidades durante a noite repetindo: ‘durram, bravas pessoas’, todo monumento diria a cada cidadão: ‘esqueçam, eu me recordo’” (WAJCMAN, 1998: 201). O monumento retira de nós o dever de lembrar. É contra essa função monumental clássica que se dirige Gerz, “às pessoas que por longo tempo dizem ‘nada vimos, não estávamos lá’, o objeto responde ‘eu não estou aí também’” (1996: 157). O que sobra de aparente em Harburg é o convite para, ao lado do monumento, ler a última frase, que é: “um dia a coluna desaparecerá totalmente e o lugar desse monumento contra o fascismo estará vazio, pois ninguém se levantará, em nosso lugar, contra a injustiça”. Na diferença entre história e memória, o monumento clássico convida a ocupar o lugar (em nosso nome) de memória. O lugar da memória é também o que substitui a História. Gerz,

no entanto, defende uma poética do desaparecimento do objeto sacrificando sua visibilidade. Trata-se de restabelecer a História pela narrativa. A falta e a ausência se convertem em modalidades de uma presença da História: alguma coisa aconteceu, alguma coisa coloca a questão. Esse monumento se constrói como a lembrança do seu desaparecimento: “Tudo o que resta é a lembrança do monumento, uma imagem após o ocorrido, projetada sobre a paisagem por aquele que recorda. O melhor dos monumentos, conforme afirma Gerz, não é o monumento em si mas apenas a lembrança do monumento ausente” (YOUNG, 1993: 32). O testemunho, o responsável da História, não é aquele que vê, mas aquele que sabe, ou deve saber, mesmo que a História, a exemplo da coluna, permaneça escondida, longe de sua vista. A invisibilidade da coluna significa a recusa de uma ética da memória fundada sobre o ver em proveito de uma ética do saber. Gerz desabilita o objeto como objeto, o monumento como monumento, como ocupando um lugar de memória: “os objetos, no limite, não existem” (1994: 11). A história dos outros – inatingível enquanto passado – é entendida como memória revisitada no presente. Assim, destaca Jacques Rancière, “significa que a memória do horror e a resolução de impedir seu retorno têm seu monumento na vontade dos que estão aqui e agora” (2010: 10).

O paradoxo da monumentalidade clássica se dá ao fato de que aquilo que se pretenda construir para se recordar pareça estar condenado ao esquecimento. O monumento suspende um tempo (constrói um tempo ao contrário), que deve coexistir com um tempo que passa (aquele da historicidade das sociedades). A construção da monumentalidade tornou-se “um grande ritual de amnésia do mundo contemporâneo, um ritual que se alimenta de sua negação” (FABRE, 2009: 19). Paradoxo que faz eco com a fórmula, uma sentença de Jean Jamin: “os monumentos são feitos para serem destruídos” (*informação oral*). Essa ideia remete ao que o artista francês Christian Boltanski diz de sua concepção de arte,

comparando com a ideia de fabricação de partituras musicais (2010: 251). Ele fabrica dispositivos que interpreta, desejando que, mais tarde, outros artistas possam retomar suas partituras: interpretação de Untel de uma obra de Christian Boltanski.

Conforme Boltanski, “é preciso fazer monumentos os mais frágeis possível”<sup>24</sup>. Fazer objetos que se fragilizam a ponto de terem de ser refeitos e, muitas vezes, reinterpretados. Refazê-los para que o saber e a história se transmitam em razão de um objeto frágil, sempre a ponto de desaparecer: “Eu tenho trabalhado muito sobre a ideia de relíquia mas me interessa mais a uma outra maneira de transmitir que seria mais oriental: através do saber e não pelo objeto” (BOLTANSKI, 2009: 12). O artista realizou, em 1998, para o Museu de Arte e História do Judaísmo em Paris, uma obra indicando a lista de todos os moradores (judeus e não judeus) deste antigo imóvel: a lista do hotel de Saint-Aignan, em 1939. Todos os seus nomes figuram ali, aqueles dos deportados, dos desaparecidos, bem como, talvez, o nome daquele ou daqueles que os denunciaram à Gestapo<sup>25</sup>. Os nomes foram escritos sobre papel, matéria frágil que obriga os conservadores a refazer a obra a cada dois anos. Ao refazer a lista, reescreve-se os nomes e a história, provoca-se a lembrança pelo desaparecimento do objeto de memória. Obras frágeis, em decomposição ou sob o risco de desaparecer: acumulação de

---

<sup>24</sup> Conferência realizada na exposição *Monumenta*, “O artista tem um dever de memória?”, Paris, Grand Palais, janeiro de 2010, *Personnes* (2010). À pergunta “o que é preciso guardar?”, Boltanski responde “eu sempre direi que tudo deve desaparecer” (*Le Monde*, 03 de junho de 2011: 30).

<sup>25</sup> O museu tinha solicitado que Boltanski inscrevesse apenas os nomes dos deportados judeus. “Eu disse: ‘Não, eu coloco todos os indivíduos que estavam lá, não tenho que me preocupar com classificação’. Eles me disseram: ‘é se o porteiro denunciou todo mundo’, ao que respondi: ‘O porteiro tem tanto direito de estar lá quanto os outros’. Não sei se isso é bom. [...] No entanto, de fato, eu coloquei o nome de todo mundo” (BOLTANSKI, 2010: 155).

---

6.000 roupas usadas e de cores vivas, tendo pertencido a anônimos, roupas que se assemelham, penduradas e cobrindo paredes (*Canada*<sup>26</sup>, 1998, Toronto), ou pelo chão, como descargas (*Lost Workers: The Work People of Halifax 1877-1982* (1995)), um cemitério (*Personnes*, Monumenta, 2010): todos atestam a ausência, as ausências: “Tudo remete a um sujeito ausente”, “[...] durante toda a minha vida, não parei de acumular provas para impedir as coisas de desaparecerem, e finalmente eu acabei fortalecendo seu desaparecimento, acentuando a visão dessa perda” (2009: 12).

Boltanski aprecia fazer referência a um texto de 1969, uma obra que considera representar o espírito do conjunto de seu trabalho: *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*. O artista tenta reconstituir a totalidade de momentos vividos em sua juventude, durante os seis primeiros anos de vida, 1944-1950: “decidi me dedicar ao projeto que levei no coração por muito tempo: conservar na totalidade, guardar um traço de todos os instantes de nossa vida, de todos os objetos que nos acompanharam, de tudo que dissemos e do que foi dito em torno de nós, eis ai meu objetivo”<sup>27</sup>. Essa febre da documentação e do arquivo pessoal exprime a vontade de ser testemunho total de sua própria história. Poder se recordar e se documentar nos menores detalhes, projeto cuja impossibilidade *La vie impossible de Christian Boltanski* (1968) fala, sobre a desmesura, o que faz eco à impossibilidade tanto de uma recordação total quanto de um total desaparecimento. Um jogo com a “sobrevivência” que mostra que “alguma coisa sobrevive no desmantelamento que sofre o tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2009: 36)<sup>28</sup>. Voltar a um “tempo vivido”, para finalmente “descansar”:

---

<sup>26</sup> Em referência ao nome dado ao depósito de Auschwitz, onde se estocava as roupas dos deportados.

<sup>27</sup> Texto de 1969 reproduzido em Christian Boltanski, "Monumenta", 2010, *Art Press* (2009: 52).

<sup>28</sup> Para Didi-Huberman, não se trata (pelo menos) de pensar na autobiografia como a condição de acesso à obra de Boltanski mas de compreender como sua trajetória estabelece uma “relação histórica, compartilhada,

O esforço que me resta a fazer é grande e quantos anos se passarão, ocupado em buscar, estudar, documentar, antes que minha vida esteja em segurança, cuidadosamente arranjada e etiquetada em um local seguro, ao abrigo de roubos, incêndios e guerra atômica, de onde seja possível sair e reconstitui-la a todo momento e que, estando assegurado de não morrer, eu possa, enfim, repousar” (BOLTANSKI, ibid.).

Impossível retorno na história, impossíveis retornos de todos os objetos, restos de um conjunto inacabado. Impossibilidades reconduzidas no processo de busca pelo passado, e que se multiplicam: *Essais de reconstitutions* (1970), *Vitrines de références* (1972), Boltanski apresenta as falsas lembranças de sua infância. *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964* (1972), série de fotografias de crianças destinadas a representá-lo: Christian Boltanski com idade de 5 anos, 6 anos, 7 anos. Não é ele, mas seria possível que fosse, pois as crianças fotografadas se parecem com ele. Então, por que não ele?

*Inventaires multiples* (quinze) e, nesse caso, o princípio consistia em alinhar, lado a lado, a integralidade de objetos e móveis que pertenceram a uma pessoa. Cada imagem ou objeto está etiquetado, como em um inventário após morte. Podemos identificar, reconhecer ou mesmo reencontrar alguém somente a partir de seus objetos? Há tanta semelhança: “Cada vida é singular mas todas as vidas se assemelham, parecem nos dizer estas obras que exibem todas os mesmos tipos de

---

impessoal e coletiva com os inumeráveis mortos que formaram o contexto de seu ingresso na vida” (23). De pai judeu e mãe católica, Boltanski nasceu em Paris em 1944, período de perseguição durante o qual seu pai se escondeu sob o piso de sua casa: « a descida de meu pai para baixo do piso deve ter ocorrido em 1943”. “Ele saía de tempos em tempos, e a prova disso é que eles me geraram” (BOLTANSKI, 2010: 13).

---

fotografia de família, os mesmos tipos de elementos mobiliário” (BOLTANSKI, 2011: 18<sup>29</sup>).

Se o objeto é um traço de união entre os vivos, é também entre a vida e a morte. Ele designa, muitas vezes, a ausência dos humanos e a impossibilidade de confundi-los com seu(s) objeto(s).

Cenas de crime ou inventários após morte, como no trabalho da artista Sophie Calle, que em 1981 atuou durante três semanas como camareira em um hotel em Veneza: *L'hôtel* (1981). Ela se encarregava da limpeza, de colocar em ordem 12 quartos do hotel. Munida de um aparelho fotográfico e de um caderno de campo (que elabora sob a forma de um diário), obtém um conjunto de textos e imagens de “quartos desarrumados”, que ela deve colocar em ordem. Cada quarto, cada número de quarto ressoa como uma biografia e constitui um lugar de história do qual resta uma cenografia de objetos espalhados. Multiplicação de objetos, de dobras, de resíduos, mais do que índices de vida, provas de vida em locais onde as pessoas estão ausentes.

*“Quarto 46, 17 de fevereiro, 11h20. [...] durante a noite um deles veste um pijama listrado e o outro uma combinação em seda preta e ao lado uma luminária rosa de leitura. Todas as roupas estão penduradas no armário. No saco de viagem estão duas calcinhas de mulher, dois absorventes higiênicos, uma cueca masculina, vaselina em tubo e em pote. Uma grande desordem reina no banheiro”* (2010: 56-57).

A multiplicidade de sinais torna impossível a identificação.

Quarto 24, segunda-feira 2 de março, 10h30. Entro no quarto 24, o quarto rosa. As duas camas unidas estão desfeitas. Uma estranha sensação de déjà-vu. As imagens se confundem. Os

---

<sup>29</sup> “Os inventários não informam nada sobre ninguém. O único interesse é que cada pessoa que os observa, encontre ali seu próprio retrato, uma vez que nós possuímos todos, mais ou menos os mesmos objetos- uma cama, uma escova de dentes, um pente” (2010: 85)

dias e hóspedes se superpõem. Este aqui eu já não havia visitado? Os primeiros objetos que observa são os livros sobre a mesa: *La couleur orange* de Alain Gerber e um dicionário franco-italiano. No armário: roupas comuns de um casal banal, material de fotografia dentro de uma sacola, uma mala vazia. A gaveta cheia de lenços, medicamento para insuficiência pancreática, uma carteira de Gauloises Caporal (92-93).

Os objetos atestam um passado que se torna difícil identificar. Mas Sophie Calle o coleciona, documenta como provas de uma história inatingível. Seu trabalho (de camareira) consiste em recolocar em ordem a história, apagar traços para que ela possa, novamente, acontecer (outras noites). Seu trabalho de artista objetiva gravar todos esses traços para afirmar que a história aconteceu ali, certificando que “isso aconteceu”, retomando a expressão de Barthes (1980: 133). Sophie Calle passa três semanas em meio a objetos sem ver as pessoas. Ela fotografa as roupas, descreve os tecidos, as cores, os amassados na cama desfeita, as migalhas nos lençóis, os cosméticos, uma agenda aberta. A multiplicação de detalhes da vida de pessoas é proporcional à suas ausências. É preciso imaginar:

“No decorrer de minhas horas de limpeza eu examinei os traços pessoais dos viajantes, os sinais de instalação provisória em certos hóspedes, a sucessão de traços em um mesmo quarto. Observava detalhes de vida que a mim eram estranhos” (2010: 9).

Quartos 24,25,26,28, 44, 45, 47, 72. A semelhança de objetos e quartos torna impossível dizer quem são as pessoas. Mesmo os objetos íntimos não permitem que as identifiquem. Ficção de alteridade ou semelhança? Aqui também o objeto destinado a documentar vidas pessoais se perde. Objetos comuns, objetos cotidianos. A intrusão de Sophie Calle na intimidade de pessoas revela a banalidade de suas vidas. Trata-se de fazer retratos entalhados a partir de arquivos que

colocam à prova a impossível redução da humanidade a seus objetos ou sua possível redução à semelhança,

Nesse jogo da arte, o passado é revelado por um desaparecimento. Esse jogo torna-se um dos elementos propulsores dos memoriais contemporâneos que propõem construir uma experiência do passado através de um engajamento no presente do visitante, seja sob a forma de tomada da palavra suscitada pelo memorial (J. Gerz), seja por palavras escritas, cartas ou objetos depositados aos pés do memorial<sup>30</sup>.

O memorial construído em Berlim pelo arquiteto americano Peter Eisenman, Memorial dos Judeus da Europa Assassinados, é um exemplo célebre. Esse projeto, nascido no começo dos anos 1980, suscitou longas controvérsias e esperou até 2005 para ser realizado (HEIMROD, 1999). A obra de Eisenman evoca o drama da Shoah a partir de um passeio ao qual se é convidado, quase incidentalmente, no meio da cidade. No centro de Berlim, entre a Porta de Brandebourg e a Potsdamer Platz, no meio de um espaço de vida e livre circulação, os transeuntes descobrem um campo de 2711 estelas em cimento cinza, obra do escultor americano Richard Serra.

Essas pedras se estendem por quase 20.000 metros quadrados de superfície, desenhando uma paisagem agradável. A regularidade das pedras (de 0,95 metros de largura e 2,38 metros de comprimento) deixa um horizonte aberto. De cada lado do memorial a cidade está visível. As pedras parecem constituir uma passagem, um percurso seguro. É apenas necessário passar por elas para continuar seu caminho.

---

<sup>30</sup> A esse respeito ver a análise feita por Marita Sturken a respeito do Mémorial em Washington, aos veteranos americanos da guerra do Vietnã, projetado em 1982 por Maya Lin (1997: 44-84).

Em dezembro de 2011, estive no local com um grupo de 15 estudantes. Fim de manhã ensolarada. À nossa chegada descobrimos pessoas que ali descansam e aproveitam o sol deitando-se sobre as pedras, enquanto outras fazem delas um local para dispor os artigos de um pic-nic. O local é calmo. Pensamos saber o que nos espera (de que história isso trata). Começamos a andar por entre as pedras. Juntos. As primeiras eram muito baixas (alguns centímetros de altura), mas não houve problemas para percorrê-las. O dispositivo só permite a passagem de uma pessoa por vez. Avançamos uns atrás dos outros, alguns se divertem em escolher outros caminhos. À medida que avançamos, o grupo se dispersa. Sem que nenhuma impressão visual anuncie, descobrimos que o terreno afunda. As pedras se tornam idênticas em largura e comprimento mas não em altura (de 0 a 4,7 metros) e nem no que concerne à inclinação do solo (entre 0,5 a 3 graus). Elas afundam progressivamente até bloquear todo o horizonte. A cidade logo desaparece. A falta de visibilidade leva a que tenhamos dificuldade em caminhar, alguns membros do grupo se perdem e buscam se reencontrar. Andamos a esmo no meio de uma multiplicidade de passagens sem que nenhuma indique para onde leva. Ninguém ousa gritar, expressar seu temor. Alguns assobiam para fazer sinal de onde estão, outros respondem assobiando também. Acreditamos nos encontrar, mas é um desconhecido que se apresenta. Uma leve troca de olhares e cada um prossegue em sua estrada, sua perda. Atrás de uma pedra escutam-se prenomes: “Maria”, “Thomas”. Cada um quer encontrar uma saída. Um pouco mais distante, finalmente uma porta: “No entry/No exit”. O monumento não tem nem entrada, nem saída, nem mesmo centro, destinação ou indicação de trajeto. “Rapidamente você perde de vista seus companheiros, não consegue se fazer escutar senão gritando, você se encontra sozinho consigo mesmo, mergulhado em seus pensamentos” (WEFING, 2005: 12). À regularidade da presença das pedras sucede a irregularidade de seu afundamento. A perda repousa sobre essa alternância de

registros. Conforme destaca Eisenman, “a busca de instabilidade se vincula à aparência de um sistema estável”; “neste monumento não há nenhum fim, nenhum meio de encontrar seu caminho para entrar ou sair. [...] não se pode apreender o passado exceto por sua manifestação no presente” (2009: 10 ,12).

O memorial provoca desestabilização vivida na instantaneidade (um presente) que toma espaço (um lugar) na experiência de engajamento do visitante. A perda no espaço denota uma perda no tempo. Para Peter Eisenman, “a experiência dessa presença, de perder as marcas habituais da experiência, de estar perdido no espaço, de uma materialidade que se torna não material (...) é a incerteza mesma do memorial” (*inin Holocaust Memorial*, 2005: 65).

O caminho parecia livre. Nós poderíamos ter decidido não cruzar as pedras. A aceitação de entrar ali nos conduziu a uma espécie de reclusão. É preciso, então, sair dali. Para alguns, isso será o retorno à cidade; para outros, uma entrada ao subterrâneo, sob o campo de pedras. Ali dezenas de jovens estão reagrupados e esperam. Quando chego, a maior parte dos estudantes já está ali, separados e misturados com outras pessoas. Nos cumprimentamos a distância e todos tomam seu lugar na fila de espera. Os estudantes estão em grupos adiante de mim, que não posso alcançá-los. Eles descem as escadas, afundam na terra. Nos reencontramos. Os seguranças do sítio contam as pessoas e anunciam: “Nicht mehr als 10 Personen auf einmal!”, “No more than 10 people at a time!”. Para facilitar a circulação de pessoas e ganhar tempo, são colocados à disposição folders em 20 idiomas. Nas filas de espera cada um pega um folder em um mostrador que indica o idioma através de uma pequena bandeira. Por esse gesto cada pessoa declina sua nacionalidade. Ali está dito que “o fluxo de visitantes, assim como o pequeno

controle de segurança efetuado, pode demandar maior ou menor tempo de espera na entrada do Centro de Informação”<sup>31</sup>.

Chega a vez do meu grupo descer. Após alguns passos, eu e os demais somos parados por um segurança que me explica, através de gestos, que devo retirar meu sobretudo e esvaziar meus bolsos. Passo por um detectador de metais. O segurança anuncia a seu colega no alto (por walkie-talkie): “Nächste Gruppe!” (Grupo seguinte!). Chegamos enfim a uma exposição consagrada ao extermínio dos judeus da Europa pelos nazistas<sup>32</sup>. Uma continuidade da visita, sinônimo de fim de viagem e da morte em massa. Um Centro de Interpretação jamais representou, tão fortemente, o papel de um esquife mortuário.

Nos dias atuais, na maior parte de cidades ou capitais pelo mundo, numerosos sítios históricos ou patrimoniais respondem a medidas de segurança e de controle de acesso. O temor de atentados a pessoas e/ou monumentos ou aos objetos expostos se multiplica. A esse aspecto se pode constatar que a maior parte dos lugares de memória consagrados à Shoah são objeto de procedimentos sistemáticos e importantes. O passado de um drama associado à destruição se prolonga dos riscos presentes de ataque à esta memória<sup>33</sup>.

Para além da justificativa da prevenção de uma potencial violência cometida nesses locais (que por sua vez denunciam a violência do passado), a reprodução de procedimentos e medidas visando impedi-la é importante. “Em todo o ano você

---

<sup>31</sup> Texto oficial de apresentação do sítio, *Stiftung Denkmal Für Die Ermordeten Juden Europas*, 2012.

<sup>32</sup> A exposição concebida pela cenógrafa alemã Dagmar Von Wilcken é composta por quatro seções: “Preludio” (o regime nacional-socialista alemão, de 1933 à 1945), a “sala das dimensões” (diários, cartas e mensagens escritos durante a perseguição), a “sala das famílias” (a história de 15 famílias judias durante a Shoah) e, finalmente, a “sala dos nomes” (uma sala onde se pode ler os nomes de todos os judeus da Europa assassinados).

<sup>33</sup> O trabalho de Peter Novick sobre o lugar do “Holocausto na vida americana” problematiza este reencontro entre uma política da memória e os desafios identitários atuais (2001).

entra no sítio por seu próprio risco”, indica o documento oficial do memorial de Berlim.

A semelhança entre a história desse drama e os procedimentos de sua visita é notável. Se a intenção dessa semelhança termina na saída do memorial concebido por Eisenman (antes da entrada do Centro de Interpretação), a sequência da visita (pré-concebida ao projeto) prossegue neste trabalho.

É dessa mesma semelhança que falou Jochen Gerz em seu trabalho sobre o campo de concentração alemão de Dachau, transformado em museu: *Exit. Le projet Dachau* (1972-1974)<sup>34</sup>. Os museus expõem o passado a partir da diferença entre a história vivida e sua representação, a partir do que Paul Ricoeur denominou “representância”<sup>35</sup>. A linguagem museal (como a historiográfica) é trabalhada por essa diferença bem como pela semelhança<sup>36</sup>. Os materiais reunidos por Gerz têm a função de mostrar a semelhança entre o museu e o campo de concentração. Eles sobrepõem a estrutura linguística do museu – aquela que oblitera e prolonga a violência do passado dos lugares, e aquela do campo. Assim explica Irit Rogoff:

Gerz, em seu projeto, mostra que o museu que comemora o campo funciona a partir dos mesmos esquemas mentais que servem para fazer avançar o público em ordem, classificar e

---

<sup>34</sup> Ver as notas sobre o projeto Dachau (1974) retomadas em Gerz (1994: 84-85) e nossa análise em *La ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz* (a ser publicado pela éditions Créaphis).

<sup>35</sup> Para Paul Ricoeur, a representância remete “ao problema da representação do passado no presente”, à esta capacidade “do discurso histórico em representar o passado” (2002: 306).

<sup>36</sup> Desde a tragédia de Auschwitz, a questão da representação (seus desafios, seus limites, suas interdições) suscita inúmeros debates: “Qu'est-il advenu à Auschwitz de la représentation elle-même?”, pergunta Jean-Luc Nancy (2001: 26). Ver igualmente Didi-Huberman (2003).

informar por intermédio de um sistema sinal ético autoritário que, no caso do museu, termina por uma saída” (1993: 42).

Gerz questiona a sintaxe museal como estrutura de classificação, ordenamento e violência. Semelhança entre o drama e sua conservação através da cultura. Georges Didi-Huberman se interroga sobre a inocência do “gesto patrimonial” que consiste em instalar arames farpados novos para “anamar” a história no museu de Auschwitz (2011: 22). Diante disso, interrogar-se acerca da semelhança entre a violência e a cultura<sup>37</sup>?

Ao final da visita ao Centro de Interpretação do memorial de Berlim, reencontro meu grupo. Seguimos nossas visitas pela cidade e um dos estudantes aponta para uma estação de metrô na outra extremidade do memorial. Será necessário atravessar o campo de pedras. Ainda iremos nos perder? Diante de minha perplexidade, o estudante aponta a direção: a linha direita entre as pedras leva ao metrô. Eu não havia visto isso.

Atualmente, o memorial se transformou em um lugar de passagem que faz parte dos passeios e descobertas em Berlim. Um sítio de memória? Uma obra em pleno ar que alguns utilizam por vezes de maneira distanciada da história a qual ele faz referência. O lugar é tomado por skatistas e por jogos de esconde-esconde. Alguns usam o local para fazer uma sesta; outros servem-se das pedras para almoçar sobre elas (FRAHM, 2005). Ao monumento é dado outros usos além de memorial. Usos voltados ao presente e ao cotidiano e que suscitam controvérsias sobre um presumível desvio de objetivo do local.

---

<sup>37</sup> Frase de Christian Boltanski: “Outro dia, no museu d’Orsay, me deram um crachá em formato de quadrado amarelo, dizendo: ‘Coloque isso’. Subitamente eu disse a mim mesmo que era inimaginável de colocar isso sem que ninguém protestasse” (BOLTANSKI, 2012: 19).

A vida e o jogo são ali convidados e, por vezes, o amor. O memorial é também um local de encontro de casais jovens (efêmeros) e também se transforma em local de prostituição. Amores passageiros ocorrem nesses lugares consagrados à morte, abrigados, escondidos pelos objetos. Não é mais o objeto (desaparecido) que se vem olhar, mas o que a perda no meio da monumentalidade (a memória enterrada) permite fazer ressurgir: a vida.

## 5. DO PATRIMÔNIO AO MUSEU

Muitas vezes abordei a questão museal e patrimonial comparando-as com a história de uma refeição. É a história de uma festa, uma refeição compartilhada na qual, após serem acumuladas muitas riquezas para serem consumidas, o tempo passa e ao final da festa, ao final da história, a questão que se coloca é a de saber o que fazer com os restos. Que fazer dos restos de uma história não consumida, de uma história que permanece presente?

A ligação com o presente fará com que alguns queiram lançar tudo fora, enviar para a lixeira, tudo esquecer, tudo sacrificar. Outros, preocupados com o futuro, irão preferir fazer uma triagem antes de se desvencilhar dos restos, tendo em vista uma possível reciclagem. Outros, ainda, mais inquietos, darão ênfase à tendência de conservar e, assim, guardarão o que sobrou.

Com a pretensão de combater o esquecimento, a postura patrimonial e museal repousa sobre essa gestão dos restos. Nos moldes de uma disciplina ecológica que classifica, seleciona e recicla, o dever de memória recusa abandonar-se à liturgia sacrificial dos restos da história: os conservamos, por vezes restauramos e, finalmente, os expomos. A invenção da geladeira permite classificar e manter nossos restos tanto quanto nos museus (arte, etnologia, ciências, técnica), nos quais existem compartimentos e graus de conservação.

Giorgio Agamben conta a mesma história, a mesma fábula divulgada pelo psiquiatra japonês Kirmura Bin, quem, seguindo Heidegger, analisou os tipos de temporalidades para chegar a uma tipologia de acometimentos mentais. A temporalidade que remete a um passado não recuperável é qualificada como *post festum*, literalmente após a festa. É a temporalidade do “eu estava”, do melancólico. Passado que jamais volta, diz Giorgio Agamben, “frente ao qual só se pode ser

resto”: “existe um tipo de melancolia constitutiva do *Dasein* humano, que tem sempre um atraso sobre si mesmo, sempre faltou a sua ‘festa’” (1999: 164-165).

Assim, em busca dessa festa perdida, passa-se o tempo a repeti-la. Repetição que fatigam; visitas decepcionantes em museus. O que nos faz sentir como restos se encontra delegado aos objetos, que se tornam restos. O paradoxo museal se vincula à ideia de que se conserva o que não está mais presente. Primeira definição possível de resto como despojos mortuários e seu lugar de deposição, o cemitério. Conserva-se o que não está mais presente mas ainda aqui, um resto cujo valor de uso é atualmente impossível (HOLLIER, 1993). Permanece o signo. O objeto de museu, o “semióforo”, diz Krystof Pomian, representando “a passagem do visível ao invisível” (1987: 42). Atrás da vitrine a serra deixa de cortar, o violino de tocar, a máscara de dançar, os esqueletos das 1.400.000 espécies de vertebrados do Museu de História Natural de Paris estão imóveis, assim como coleções de “mortos históricos” (POULOT, 2003). Como representar o que não é mais?

O museu é um espaço que acolhe um tempo do qual não podemos nos desembaraçar senão conservando-o. É um paradoxo fundador da modernidade museal e patrimonial herdada da Revolução Francesa, na passagem da qual ele aparece como espaço propício a este tipo de operação. A Revolução “luta periodicamente contra a tentação do vandalismo”, da destruição do que chama Antigo Regime. Para assegurar a salvaguarda das riquezas, ela deverá criar um espaço neutro, que faça esquecer sua significação religiosa, monárquica ou feudal: isso será o museu (SCHAER, 1993: 51). Ao lado de uma política de esquecimento do Antigo Regime, conduzindo à destruição e à reciclagem dos monumentos ou lugares de poder, o museu se impõe como um instrumento de conservação do que não se pode destruir (CHOAY, 2007: 83). Nesse sentido, o “gesto conservador e o gesto destrutivo podem se fortalecer mutuamente” (POULOT, 1997: 139). O

museu se voltaria então ao esquecimento. Seria, portanto, uma boa maneira de tratar o passado encerrando-o nos museus? Eis a resposta de François Dagognet:

Este cansaço que pode ser extremo, este percurso de galerias nas quais a atenção dispersa, as pernas pesam: é ali, talvez, como um retorno do rejeitado, do que uma sociedade empurra e acumula no inconsciente dos museus. Tudo o que no momento lhe traz cansaço: o invisível, a alma, a história. Não seria tanto para se recordar que colocaríamos as coisas nos museus e sim para não pensarmos mais nelas, para nos desembaraçarmos delas: sabemos que elas estão ali. Sabemos que há um lugar para elas. Vamosvê-las. Raramente. No domingo (1984: 17).

Como conciliar os momentos de reconhecimento com a perda que eles implicam? Transformando os silêncios de história em objetos de narrativas? No interior dessa transformação, as Ciências Humanas tomam a palavra, em segunda voz<sup>38</sup>.

Mas, igualmente, as queixas se colecionam: “odeio viagens”, diz Claude Lévi-Strauss (1962: 5). Réplica de Georges Balandier, “odeio os objetos” (1983: 133). Sigamos. Odeio os museus? Um dos maiores pensadores da Museologia, Bernard Deloche, coloca sua pedra no edifício: “Eu realmente não amo os museus. Na verdade nunca os amei” (2008:12). O passado pesa sobre os visitantes. Mesmo os mais célebres. Nessas “casas de incoerência”, a acumulação e a superlotação de

---

<sup>38</sup> “O antropólogo, assim como o historiador, deve fazer seu luto da voz. Os homens que buscam tornar presentes aos seus leitores lhes são ausentes quando do momento da escrita e suas vozes, antes escutadas, são para eles vozes interiores. A Antropologia e a História compartilham o mesmo luto, e isso faz parte de suas formas de serem ciências históricas” (CASAJUS, 2009: 5).

objetos conduz a que “as obras devorem umas às outras”; tudo isso é “desumano”, conclui Paul Valery em 1923: “saio com a cabeça quebrada, as pernas cambaleantes” (1960: 1290, 1293). Esse cansaço é constitutivo do que Marshall McLuhan define como “sentimento do museu”<sup>39</sup>.

A ironia impulsiona ao crime. Ficamos nervosos. Melhor ser um verdadeiro criminoso: queimemos os museus (JAMIN, 1998) ou afastemo-nos do espetáculo do enfraquecimento, estética do abandono e da decomposição (JEUDY, 1984). Já não é muito tarde? É necessário esquecer tudo, de tudo nos livrarmos? Jean Dubuffet: “Sou presenteísta, efemerista. Fora do âmbito todos esse quadros desalentados pendurados nos tristes museus como as mulheres do quarto proibido do Barba Azul”.

Todos esses quadros esfriam suspensos nos tristes museus como as mulheres do gabinete do Barba Azul. Eles foram quadros, não são mais. Qual a duração de vida de uma produção de arte? Dez anos, vinte, trinta? Não mais, em todo caso. Eu sou pelas tábuas rasas. A cada refeição, varrer as migalhas e recolocar a mesa. Você penduraria em sua sala de jantar velhos bifes e assados tricentenários? Bom apetite!!! (1991: 17).

Os museus são também o tédio, mais exatamente uma ocupação para passar o tempo, sobretudo quando chove, tal como demonstrou Stanley Jevons em 1881, em um estudo científico no qual aponta a correlação entre as curvas de frequência aos museus e aquela da pluviosidade (DELOCHE, 2008). Lugares para fazer passar o (mau) tempo, tomemos a expressão ao pé da letra. Uma “ucronia”, um lugar onde o tempo cessa de escoar, um espaço fora do tempo onde “quem ultrapassa os muros de um museu está condenado à reclusão perpétua” (DELOCHE, 2010:

---

<sup>39</sup> Por ocasião de um seminário ocorrido em Nova York, em 1967, ele (quem?) defende um museu não linear e participativo, que saiba desfazer “a claustrofobia e o esgotamento no qual submergem os visitantes quando entram nestas avenidas e caminhos bem traçados” (2008: 37).

26). O patrimônio desafia a finitude. A coisa patrimonializada, em “suspensão de destruição” (GUILLAUME, 1980: 39), nos faz confrontar com nossa “parte de eternidade”, para retomar a expressão de Malraux (1977: 35). Essa suspensão de tempo encontra seu ato fundador no pacto que vincula o museu às suas coleções. O museu se engaja em conservar objetos para sempre, condenando-os a levar uma vida eterna tornando-os juridicamente inalienáveis. O que existe de mais normal que encontrar o tempo longo em locais que colocam em cena nossa relação com a eternidade? Em relação à noção de duração, os museus são uma das raras, talvez a única, instituição coletiva nas sociedades ocidentais que desafia a finitude pretendendo assegurar uma vida eterna a uma determinada categoria de coisas. Em uma história de sociedades marcadas por rupturas e violências históricas, o museu aparece como um espaço pacificado, calmo, um espaço de repouso (BECKER et DEBARY, 2012).

O museu recusa o tempo que passa (a perda) acumulando objetos que não cessam de dizer que eles nada mais são do que restos. Essa promessa de conservação passa pela interdição de vender ou trocar objetos. As coleções museais conferem aos objetos o status de “mercantilizações terminais”, retirando-os do mercado de bens intercambiáveis (KOPYTOFF, 1986: 75; POMIAN, 1987: 18).

A musealização implica uma etapa de separação, suspensão (Rautenberg 2003: 155). Atualmente, em numerosos países, a obrigação dos museus de guardar os objetos, princípio herdado do final do século XVI na França, inscreveu a inalienabilidade das coleções museológicas como uma obrigação legal<sup>40</sup>. As

---

<sup>40</sup> Princípio afirmado em 2006 no código deontológico do ICOM (Conselho internacional de Museus, Unesco). Um objeto inscrito nas coleções de um museu não pode ser vendido e deve ser protegido. Exceções podem existir, em particular na América do Norte. As vendas ou cessões de coleções (*deaccessionning*) são possíveis, mas submetidas à procedimentos estritos. No que diz respeito à França, a inalienabilidade e a imprescritibilidade das coleções dos museus foram afirmadas pela lei de 2002(MAIRESSE, 2009).

coleções não podem ser vendidas, nem cedidas. Compete ao conservador de assegurar sua salvaguarda. Compete ao restaurador de fazer perdurar o objeto em sua integridade, de lutar contra o trabalho do tempo que o expõe às alterações e ao desaparecimento. Desafiar a perda controlando o conjunto de processos de conservação: umidade, temperatura, exposição à luz, qualidade do ar, precauções e procedimentos na manipulação e no deslocamento dos objetos. Esse valor de protesto temporal dos objetos museais e patrimoniais imprime a objetos, monumentos e lugares aquilo que é recusado aos humanos: resistir à finitude.

## O enigma do patrimônio

A promessa conservadora implica paradoxalmente, ao mesmo tempo, a conservação e o despojamento. A forma com a qual o Museu de Etnografia de Neuchâtel (Suiça) abordou essa questão na exposição *Retour d'Angola* (2007) parece muito interessante. Às questões “o que é o patrimônio? e “para quem é?”, a resposta do Museu remete a uma das missões científicas suíças ocorridas em Angola (1932-1933), conduzida por Théodore Delachaux, à época conservador do museu. A história das práticas de aquisição dos museus de Etnografia (objetos comprados dos autóctones e pagos pelos etnólogos) participam, por vezes, da constituição de verdadeiros “butins” (LEIRIS, 1981: 104) ou “troféus” (DE L'ESTOILE, 2007: 140)<sup>41</sup>. O que pensar da resposta dirigida a Théodore Delachaux quando ele tenta se comportar como um comprador de colares (círculos de madeira entalhados com fogo) que usavam as mulheres cipungu e que consideravam como “tesouros de família”? Delachaux reporta que: “Em vão

---

<sup>41</sup> Por ocasião da missão etnográfica “Dakar-Djibouti” (1931-1933), o Ministério francês das Colônias concede à Marcel Griaule uma “permissão de captura científica”. “Foi concedida uma permissão de captura científica durante toda a duração de sua viagem pelo conjunto de colônias da África Ocidental francesa, para M. Griaule, encarregado da Missão”. Ver Jamin (1996).

procuramos, apesar dos sacrifícios que estávamos dispostos a fazer. Invariavelmente nos respondiam: ‘não posso vende-lo, ele não é meu’. A equipe do Museu de Etnografia comenta: ‘Não é isso, afinal, a essência do patrimônio, de não ser a propriedade de ninguém sendo a de cada um?’’ (*Retour d’Angola* 2008: 76-77). O despojamento patrimonial individual (“não é meu”) é a condição de possibilidade de seu pertencimento patrimonial coletivo: “não é meu porque é de todos”<sup>42</sup>. Mas por qual outra fórmula este “nós” impede o sujeito de ceder seu objeto “não posso doá-lo”. Que tipo de comunidade de despojamento subentende a operação patrimonial?

Os trabalhos de Maurice Godelier sobre o dom permitem compreender que o fato de dar não se opõe à ideia de guardar. Nesse sentido, o despojamento não exclui necessariamente a perda. “Dar” pode se fazer acompanhar de uma promessa de conservação do que foi doado, uma promessa de inalienabilidade. Em sua obra *Lénigme du don* (1996), Godelier retoma suas interpretações sucessivas dos trabalhos de Marcel Mauss (1993) e de Annette Weiner (1992). A pesquisa desta última é sobre as Ilhas Trobriand do Pacífico e sobre o Kula (cinquenta anos após Malinowski), um sistema de troca e circulação gratuita de bens. Como no caso do Potlatch da América do Norte, estudado por Franz Boas, essas trocas consistem em alguns que doam e outros que recebem, participando de uma competição baseada na distribuição ostentatória. A irracionalidade de um gesto de despojamento econômico (oferecer suas riquezas sem contrapartida econômica) responde ao ganho de prestígio social e de identidade coletiva. No interior dessas categorias de bens doados, alguns exigem serem guardados, uma vez tendo sido transmitidos. Esses bens que o grupo recusa perder exprime valores associados à

---

<sup>42</sup> Conforme a ideia do Abade Grégoire “o que é nacional não é de ninguém, é de todos”. Ver Desvallées (1995).

descendência e à ancestralidade. Fazem parte da mesma categoria de bens sagrados que Maurice Godelier encontrou em trabalho de campo entre os Baruya da Nova Guiné, ou seja, objetos preciosos que representam um reconhecimento de dívida em relação aos ancestrais.

O dom, como o “dom patrimonial” (DAVALLON, 2006), é uma modalidade de transmissão. Trata-se de “transferir sem alienar”, “quando aquele que doa continua a conservar os direitos sobre o que foi doado” (GODELIER, 1996: 62). O enigma do dom, tal como pensado por Mauss, reside no fato de chegar a compreender as obrigações de quem recebe, doar (re-doir) algo em troca do que recebeu. Como demonstra o exemplo do Potlatch dos indígenas da costa noroeste, as riquezas doadas, ofertadas a um grupo por ocasião de uma cerimônia, dão lugar a um contradom posterior. O dom gera uma obrigação encadeada em três tempos: dar, receber e tornar a dar. A hipótese de Mauss é de que uma força presente no objeto (centrada na noção polinésica de *Hau*, alma do objeto) pressiona a voltar à pessoa que o possuiu inicialmente, obrigando assim o contradom<sup>43</sup>. Para Godelier, esse enigma do dom não está no objeto mas na explicação segundo a qual doar não é necessariamente ceder. Alguns dons não alienam todo o direito sobre o objeto, logo, o dom traz consigo o enigma de esconder uma parte do que ele é: um dom parcial. Ou do que não é: um dom total<sup>44</sup>. Se doar implica em contradoar, por vezes, esse contradoar significa guardar o que foi cedido. Sob esse ponto de vista, Godelier insiste sobre o que Mauss havia esboçado a respeito da obrigação de guardar alguns dons feitos para os deuses ou para os homens e que representam

---

<sup>43</sup> Claude Lévi-Strauss dirá que Mauss confundiu a interpretação indígena com a explicação científica. Ele teria assim se “deixado mistificar pela interpretação consciente de um grupo de especialistas indígenas em lugar de buscar entender a realidade subjacente da troca” (DESCOLA, 2005: 428).

<sup>44</sup> É nesse sentido que Philippe Descola propõe distinguir a troca (o que pressupõe uma contrapartida) do dom (sem contrapartida, “uma transferência consentida sem obrigação de uma contra-transferência” (2010: 431).

os deuses: os objetos sagrados. Estes são inalienáveis porque constituem “uma parte essencial da identidade de cada clã” e “são depositários de identidades coletivas” (GODELIER, 1996: 166), seguindo “a fórmula do social de Keeping-for-Giving-and-Giving-for-Keeping” (*ibid.*: 53).

Os objetos patrimoniais reconstituem essa lógica. A conservação patrimonial é uma modalidade de separação, um *giving, giving for keeping –away*: um apagamento das origens (uma separação) ao mesmo tempo que um retorno às origens ausentes. A conservação patrimonial dessa separação remete a uma forma de sacralização. Como observa Godelier, “o sagrado é uma relação entre homens com suas origens”, uma relação marcada pelo “apagamento do homem de sua própria origem e seu deslocamento para seres sobrenaturais” (*ibid.*: 248),

uma relação tal que os homens reais sejam ao mesmo tempo presentes e ausentes, valendo a pena voltar a algumas narrativas das origens para fazer aparecer a natureza da dívida que os homens imaginam ter em relação às forças que fizeram o universo e os homens tal como são” (*ibid.* : 249-250).

A questão da origem da sociedade se coloca a partir dessa noção sobre o sagrado<sup>45</sup>. A origem do sagrado implica no reconhecimento de uma dívida inicial, aquela que os indivíduos aceitam em razão de suas existências, a causas externas (separadas) que se obrigam a conservar<sup>46</sup>,

---

<sup>45</sup> Trata-se de um questionamento desenvolvido em particular pela Sociologia Francesa, por Durkheim e também Mauss, sendo mais tarde retomado por Bataille. Se Lévi-Strauss retomará a questão da origem da sociedade em ressonância da questão durkeimiana (1949), ele deslocará a problemática do religioso em direção a do parentesco, como beneficiando o simbólico às custas do sagrado.

<sup>46</sup> Esta separação (o sagrado como sentimento originário do religioso) presente na teoria de Durkheim (1968) é o fundamento de toda vida em sociedade, um pretexto para permitir ao grupo de existir. O grupo dedica um

Coisas que não se pode vender nem doar, mas que é preciso guardar, como por exemplo os objetos sagrados”, afirma Godelier. Estes se apresentam frequentemente como dons, mas dons que os deuses ou espíritos teriam feito aos ancestrais dos homens e que seus descendentes, os homens atuais, devem guardar cuidadosamente e não vende-los, nem doá-los” (*ibid.*: 82-83).

Nessa perspectiva, “o patrimônio constitui a versão imanente e laicizada do objeto sagrado” (HEINICH, 2009: 29). O regime de valor patrimonial moderno faz prevalecer o valor de antiguidade das coisas, seu poder de significar o tempo que passa, como origem da sociedade.

Como demonstrou Jean-Michel Leniaud, essa concepção moderna do patrimônio prolonga uma prática que, do Direito romano à Igreja cristã, obriga uma sociedade a guardar os objetos sagrados que encarnam seus corpos coletivos. Um corpo como propriedade de todos (posse) e de ninguém em particular (desapossamento),

O que pertence à Igreja, designado como *res sacrare*, não pertence a ninguém, são as *bona nullius*, um tipo de bem que não pode ser doado ou vendido ou transferido a quem quer que seja. [...] Esta elaboração conceitual [...] emparelha-se à potência civil. Ao *sacra templorum* corresponde o *sacrum dominum* do imperador e o *patrimonium coronae*, patrimônio da Coroa” (2002: 46).

---

culto e adoração a uma instância exterior (da qual o totemismo é a forma primitiva), sem ter consciência de que o que celebra não é esta instância por si própria mas sim o que ela permite: a vida coletiva. Sob este ponto de vista, na religião a sociedade se dedica a um culto a ela própria sob uma forma mistificada, escondida.

O patrimônio é essa parte sagrada encarregada de operar uma continuidade entre a autoridade suprema (ou seu representante) no momento de sua (a) morte, encarregado de representar, encarnar (em sua ausência) o coletivo (THOMAS, 2002).

Dar conta da história tanto quanto dar em conta dela (LYOTARD, 1992: 194). Essa ideia nos remete à origem dos museus, bem como à noção de cultura e de culto. Como explica Georges Didi-Huberman, culto deriva da palavra *cultus*, do verbo latino *colere* que designa “o ato de habitar um lugar e dele se ocupar, cultivar”, é um “lugar trabalhado” (1992: 111). Daí a ligação entre *cultus* e *ornatus*, a cultura como o que adorna, decora o lugar onde o ser permanece. “A morada trabalhada será por excelência a morada do deus” (*ibidem*), o templo. *Colo/colere* designa reciprocamente o lugar e o culto que os homens rendem aos deuses. Trata-se de, através de oferendas, cerimônias, render homenagens aos deuses, reconhecendo por nos terem dado a vida. A noção antiga de culto, e mais tarde de cultura moderna, remete ao que uma sociedade reconhece e celebra como sua origem<sup>47</sup>.

De qual origem se trata? Inicialmente aquela dos deuses, cujo *Mouseion* é o templo. Mais tarde aquela das artes e da história das quais os museus serão os guardiões. A palavra “museu” deriva de *Mouseion*, em referência aos templos consagrados às Musas e onde se dedica às artes e às trocas filosóficas. As nove Musas que presidem às artes liberais evocam inspiração, que doam aos homens. Filhas da Memória, de Mnemosyne, esposa de Zeus, as musas oferecem aos poetas

---

<sup>47</sup> Como observa Jean Clair, “a cultura, seria fiel à sua origem, o culto, a fundação do templo e ao nascimento, literalmente, da contemplação, a delimitação de um lugar sagrado em um espaço e a fidelidade a este lugar” (2007: 35).

o que evocam do passado. Em uma civilização da transmissão oral, elas fazem recordar os poetas (DETIENNE, 1990).

Não há nenhuma verificação precisa a esse respeito mas, conforme François Mairesse, pode-se datar o culto das musas em torno do século IV a.C., “permanece difícil, em relação a esta época (319-316 a.C.), falar de uma construção específica. O museu constitui o lugar habitado pelas musas, não sendo provavelmente confinado espacialmente em um prédio mas formando um conjunto aberto jardim-templo-edifícios” (2002: 15).

Lugar de cultos hipoteticamente imateriais, sem coleções nem objetos e submetidos à profissão filosófica e poética, como palavras, expressões de testemunhos, reconhecimento em relação aos deuses, eis aí a origem do museu. Um lugar onde nos despojamos da história ao narrá-la. O passado requer o dizer, como preço a pagar, dívida a render. Trata-se de uma palavra, de um desapossamento que, retornando à origem do conhecimento, às musas, se abandona ao esquecimento. O museu como ponto final (ponto de parada) da história (condenada a ficar, permanecer) representa esse retorno ao lugar de origem. Yan Thomas esclarece a noção latina de *origo* remetendo-a ao espaço onde a linhagem e o território se sobrepõem e permanecem. A origem é o lugar onde a memória não pode mais remontar, nem o tempo, nem o fio de sua ascendência. Ela para:

O retorno à Lavinium<sup>48</sup> é uma ascensão no tempo. Mais exatamente, uma regressão ao momento de origem no qual a linhagem encontra um território e nele se fixando, marca o

---

<sup>48</sup> Lavinium é a cidade fundada por Eneias – em busca de uma nova Tróia – a 30 quilômetros ao sul da futura Roma, onde após os magistrados romanos deverão fazer os sacrifícios aos deuses Penates e à deusa Vesta, foras constitutivas da identidade romana. É o lugar que precede à segunda fundação feita por Romulus e Remus.

*origo*: momento no qual a duração se imobiliza em um lugar, na intersecção da linhagem e do território(1990: 162).

Em sua forma contemporânea essa relação com as origens é levada pela noção secularizada de cultura. Ela toma forma nos templos de musas, que chamamos museus, e cujos ornamentos são essencialmente objetos portadores de história. A definição atual e oficial de museus vincula-se à noção e obrigação de coleções.

Alguns historiadores remontam o nascimento dos museus modernos ao das coleções públicas no século XVIII na Europa (MAIRESSE, 2011). No século XIX, as sociedades ocidentais, com o advento dos Estados Nacionais, conferem à História, sob a égide de sua evolução (ou progresso), um lugar determinante em suas gêneses. Em resposta à “morte de Deus”, a História é o que lhes define e, por isso, o que lhes convém conhecer e ser reconhecido. A noção de cultura tem duas acepções: a cultura como saberes (conhecimentos) e como práticas ou celebrações dos conhecimentos (reconhecimentos). No alvorecer do século XX, Aloïs Rigel comparará essa fascinação da modernidade por sua História (por seu “valor de antiguidade”) a um verdadeiro “culto” das origens (1984: 56).

A historicidade patrimonial começa no limiar dessa fascinação diante da perda. Ela impõe sua marca significando a recusa de sacrificar seu próprio referente: a História como tempo que passa. A acumulação de excedentes (capitalização) e a conservação dos restos (a patrimonialização) participam de uma definição cumulativa da História. Conservar a ausência para ceder lugar ao que não existe mais, mas do que se deve conservar os restos. Os lugares de memória são ao mesmo tempo consagrados pelos vivos e separados deles, duplo movimento pelo

qual nos fala Georges Bataille, “o sacrifício destrói o que ele mesmo consagra” (1990: 96)<sup>49</sup>. O resto remete à sua lembrança porque a História o esquece.

Antes de desaparecer, de ser trancado no museu, ele exige uma última festa, uma celebração. Como destaca Pierre Nora, “os lugares de memória são, inicialmente, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa em uma História que ela evoca, porque a ignora” (1984: XXIV). A celebração memorial se coloca entre a lembrança e o esquecimento: “todos os lugares de memória são objetos em abismo” (*ibid.*, XXXVII).

Mas o colocar em declínio (abismo) da história como aquele de seus objetos não é sinônimo de destruição. Se isso visa a uma separação, obriga à conservação. Desse ponto de vista, o enigma do patrimônio se esclarece “pela recusa moderna em assumir a destruição” (GUILLAUME, 1990: 19). Ali, onde Bataille chama à destruição dos restos, ao sacrifício do excedente de nossas riquezas como fundamento de nossa identidade coletiva (1990), nosso uso do patrimônio e museus é conservador, voltado a uma perda durável. O museu deriva, em grande parte, do medo do sagrado do que do sagrado propriamente dito.

---

<sup>49</sup> Ver a interpretação patrimonial que propus em Debary (2002: 131-137). Conforme observa Carlo Ginzburg, Bataille radicalizou a leitura antiutilitária do potlach descrita por Mauss, dando ênfase ao sacrifício extremo.

“Um breve comentário que Mauss havia inserido em uma nota de pé de página<sup>c</sup> - O ideal seria de conceder um potlach sem obter um retorno’ - desencadeou a imaginação de Bataille’ (2010: 15). Como diz Bataille: “Os homens se reunem para o sacrifício e pela festa satisfazem a necessidade que têm de dispensar um excesso de impulso vital. A ferida do sacrifício abrindo a festa é uma ferida libertadora. O indivíduo que participa à perda tem a obscura consciência que esta perda engendra a comunidade que o sustenta” (BATAILLE *et alii*, 1995: 809). Esta ideia valeu uma bela fórmula de Jean Duvignaud: “[...] não há nada a dar, salvo este nada que constitui a aposta camouflada de qualquer festa” (2013: 123).

## **6. O OBJETO COMO RESTO**

Desde muito tempo, no campo das Ciências Humanas, os trabalhos sobre objetos contribuem para “repovoar” disciplinas pretensamente habitadas por sujeitos únicos.

Antes, os objetos estavam presentes em segundo plano, como acessórios da decoração social e de sua encenação. O desenvolvimento de uma Antropologia da ciência e das técnicas permitiu abordagens que demonstraram a importância simétrica dos sujeitos (humanos) e dos objetos (não-humanos). Como observa Sophie Houdard, em nossa representação de mundo, o termo não-humano é utilizado pelos humanos “para designar a maneira como chamamos o que não somos” (2010: 193). Para além das diferentes formas culturais e históricas dessas duas entidades, uma e outra são protagonistas de situações sociais. Uma parte das Ciências Humanas foi levada a considerar os objetos em seu poder de determinar o mundo. Philippe Descola explica que essa ideia consiste em “introduzir os não-humanos como atores de pleno direito sobre a cena de análises sociológicas, fazendo-os sair de seus papéis habituais de bonecos manipulados por eficientes ventriloquos” (2010: 19). Esse olhar propõe ultrapassar o dualismo moderno que considera ser necessário escolher entre os sujeitos (o antifetichismo) ou o objeto (o fetichismo) para compreender o mundo (HENNION e LATOUR, 1993). Essa ruptura objetiva menos o desenvolvimento de uma Antropologia do objeto, ou da cultura material como campos específicos de estudos, do que propor às Ciências Humanas compreender como toda ação, toda situação social, implica em objetos. Nesse sentido, na Antropologia de Daniel Miller, a noção de “objetificação” ou de “tornar objeto” remete tanto à materialização de processos sociais quanto à sua subjetivação. A “objetificação” participa de uma apropriação e não pode se reduzir à reificação de um sujeito alienado.

Como observa Miller, até metade dos anos 1970, os estudos de cultura material foram depreciados pelas Ciências Sociais dominantes pois “conduziam a acusação de fetichismo” (1998: 5). Esse poder do objeto, reduzido e confundido com o medo da mercadoria, era assimilado a uma perda de poder dos humanos:

Este temor, pelo menos em sua forma marxista, não era simplesmente um temor dos objetos materiais em si mas do conforto que eles aportavam como meio de dominação capitalista. Assim se coloca o problema central de saber se as sociedades serão capazes de resistir a esta forma particular de dominação do objeto (MILLER, 1998: 169).

A crítica do objeto se confunde com a da mercadoria (*commoditie*). Separando o mundo dos sujeitos daquele dos objetos (LATOUR, 1994), a racionalidade moderna fez de todo objeto um espaço de representação. O objeto é o que é exterior a si, posto diante de si, *ob-jectum*. Confundir o original e sua representação conduz ao fetichismo (LATOUR, 1996). Essa crítica se ancora em uma tradição de rejeição da idolatria do objeto (que confunde o original com a cópia) na qual o signo e a coisa são ilusoriamente identificadas. Ilusão de uma plena presença a si e da vida. Como se todo objeto fosse marcado pela crise da relação social, sinônimo de sua mercantilização (*commodification*). Essa postura crítica foi orquestrada na França por Jean Baudrillard, que conduziu a uma “sutil aniquilação” dos objetos no interior do “sistema dos objetos que expressa nossa alienação” (DAGOGNET, 1989: 13<sup>50</sup>).

---

<sup>50</sup> Ver abaixo, capítulo 4. Mesmo que nos anos 1990 Jean Baudrillard tenha operado um “retorno ao objeto”. Ver sua conferência “É o objeto que ‘nos pensa’” (1999): “De uma certa maneira o objeto me obceca, é uma obsessão, diz Baudrillard. No início eram os objetos e agora é o objeto, de certa forma a força do objeto” (SAUVAGEOT, 2014: 83).

Desde os finais dos anos 1980, as Ciências Humanas, em particular a Antropologia, deram particular importância aos objetos, tratando-os como entidades autoconstitutivas. Nessa abordagem, a relação com os objetos é menos o sinal de uma perda do que um poder de fazer com ou para eles. O paradoxo desse reconhecimento é de ser construído em um momento de dúvida para a Antropologia. Dúvida sobre a certeza e a evidência de seus métodos, bem como de seus objetos de predileção. A questão da autoridade de uma disciplina que encontrava nos estudos coloniais a certeza de uma presença de seu objeto de estudo e a crítica de uma Antropologia dialógica, e tratava sobre a fronteira entre pesquisador e seus objetos, aporte teorizado pela corrente americana dita textualista (CLIFFORD,1986) e por Geertz (1992) que destacou a dimensão dialógica da etnografia, comparando-a ao exercício de escrita. O antropólogo como autor fala menos dos outros do que o que pensa ter sido seu encontro com eles, não estabelecendo “verdades parciais”. Na mesma época, o mundo dos museus de etnografia é também questionado. O valor de prova e de verdade do objeto testemunho é colocado em questão, tornando-se também um “objeto parcial”<sup>51</sup>. De forma mais geral, essa concepção do objeto etnográfico, bem como da etnografia em si mesma, ressaltou com vigor que a cultura e seus objetos não são estáveis. Eles devem ser abordados no interior de tensões, passagens, etapas múltiplas. Como observa Nicoletta Diasio, “o objeto não é mais a manifestação tangível e segura de uma cultura e sim um vetor de análise de mudanças e dinâmicas transculturais” (2009: 33).

---

<sup>51</sup> Crítica da qual o museu de Etnografia de Neuchâtel será um dos mais importantes representantes na Europa e cuja exposição *Objets prétextes, objets manipulés* (1984) assinala o primeiro manifesto. Um outro efeito desse questionamento da autoridade etnográfica (museal e disciplinar) é sua dimensão dialógica ter sido traduzida pela necessidade de dar um espaço mais importante à voz dos outros. A plurivocalidade museal tornou-se a garantia de uma museografia não-autoritária. Ver Clifford (1988) e I. Karp et S. Lavine (1991).

Sob esse ponto de vista, o ensaio de Alfred Gell sobre arte (2009) veio reintroduzir os objetos no campo das Ciências Humanas tanto a partir de seu poder de ação, quanto da ideia de nossa incapacidade em compreender esse poder. Interrogando sobre o poder (*agency/agentivité*) da arte, poder de fascinação, de captação e ação, Gell propõe tratar “as obras de arte, as imagens, os ícones, como pessoas” (119). “O outro”, diz Gell, “que está diretamente em jogo em uma relação social, não é necessário que seja um ser humano”. Minha demonstração se baseia sobre essa ausência de necessidade. A agência social pode ser exercida sobre um objeto mas também por um objeto (ou também por um animal), “[...] que as pessoas mantêm com os “objetos” relações sociais é um fato inegável” (22). O estudo de Gell ultrapassa uma teoria da arte e se abre a uma reflexão sobre os objetos e a Antropologia de maneira mais ampla<sup>52</sup>. A agência das coisas se inscreve nos artefatos (“agentes secundários”) que possuem “o poder de seus usos”<sup>53</sup>. Esse poder dos objetos, como o das obras de arte, nos sobrepassa. Essa incompreensão é fonte de fascinação. Gell observa a respeito de uma proa esculpida em uma piroga trobriandesa que objetiva intimidar o rival, ela é “o índice de uma agência artística superior. Ela desencoraja o outro pois não se chega a reconstruir mentalmente o processo que preside seu acontecimento, tal como eu não consigo fazê-lo para um Vermeer”. “Os trobriandeses atribuem essa superioridade a um poder mágico superior e os ocidentais à inspiração ou à genialidade artística” (87). O objeto se coloca como enigma. Para alguns, isso deriva de um misticismo e poder alienador que é necessário superar; para outros, de um investimento que faz dele um ator em

---

<sup>52</sup> Ver sua utilização no trabalho de Janet Hoskins e sua análise do lugar dos objetos no processo de luto entre os Kodi do leste da Indonésia (1998).

<sup>53</sup> Poder de ação que destaca Barbara Kirshenblatt-Gimblett em suas reflexões sobre patrimônio: “As categorias usuais do tangível e intangível do patrimônio separam os objetos e acontecimentos (como os saberes, as competências e os valores), entretanto todos os objetos são acontecimentos” (2004: 59).

pleno direito. Em todos os casos, como destaca Bernard Blandin, “este outro radicalmente diferente que é o objeto coloca, por sua presença, um “enigma” ao sujeito” (2002: 55).

Esse debate foi lançado na França pelo grupo *Matéria a pensar*, fundado em 1993 em torno do antropólogo Jean-Pierre Warnier. Seguindo a impulsão lançada por Marcel Mauss sobre a necessidade de pensar “as técnicas do corpo”, trata-se de destacar o interesse de pensar as formas de incorporação dos objetos aos gestos. Os corpos, como o objeto, não são exteriores ao sujeito, mas ambos atuam conjuntamente. A expressão da tecnicidade da matéria e aquela do sujeito são indissociáveis (JULIEN, 1999). Nessa perspectiva, trata-se de compreender em que a materialidade dos objetos faz corpo com os sujeitos, em que ela resiste literalmente ao sujeitos. Para Jean-Pierre Warnier, “não há cultura material sem cultura senso-motora” (um saber fazer-corporal-com o objeto), “a abordagem física não é mais suficiente. O objeto material não é mais suficiente [...] as coisas nada são sem o uso das coisas e sem toda esta cultura senso-motora aprendida” (WARNIER, 2007: 7).

Essa perspectiva requer uma análise de formas de incorporação social (*l'embodiment*), encontro do ser e do mundo, próximo do que a fenomenologia qualificou como “estar no mundo” (JULIEN, 2009: 11).

Essa orientação não consiste em desenvolver uma Antropologia da cultura material, mas uma Antropologia para a cultura material ou para o objeto. O poder de ação dos objetos, como sua materialidade, repousa sobre a relação social da qual eles estão investidos e são os agentes. Suas materialidades não são “concebidas a

priori”, mas como o resultado lógico do processo que os materializa (COUPAYE, 2011: 196). Essa relação provoca uma ação<sup>54</sup>.

Os objetos não são mais considerados como fundamento de um saber-fazer mas de um saber-ser. Eles são constitutivos do mundo e de nossa relação com o mundo. Essa mudança analítica foi levada pelo trabalho de Arjun Appadurai, *The social Life of Things* (1986). A ideia de uma metodologia que visa tratar as coisas como seres convida a considerar os objetos em suas diferentes etapas biográficas. Cada etapa de vida corresponde a uma forma de requalificação de sua identidade a diferentes “regimes de valor”, “é por isso que é preciso seguir as coisas pois suas significações estão inscritas em suas formas, seus usos e suas trajetórias” (1986: 5). Esse postulado implica em acordar um mínimo de poder às coisas. Como Appadurai a isso enfatiza, com um toque de humor, é preciso conceder “um minimum de fetichismo metodológico” (*ibidem*).

Sob esse ponto de vista, a noção de valor biográfico dos objetos colocada por Appadurai e desenvolvida por Kopytoff afirma que eles, tal como as pessoas, possuem vida social e podemos compreendê-los seguindo sua trajetória de vida. O objeto serve de suporte à ação humana, assim, seguir sua vida permite seguir aquela das pessoas (cujo valor de mercadoria do objeto não é que uma etapa possível na biografia). A Antropologia desenvolvida por Philippe Descola, ao propor analisar as diferentes maneiras de traçar linhas entre e para além da natureza e cultura, leva-

---

<sup>54</sup> A concepção laturiana de desvio técnico, como “delegação de nossa moral aos objetos” (LATOUR, 1993: 32), pode também ser entendida como transferência de competência e de poder de ação aos objetos. Esta revalorização do lugar cedido aos objetos não impede as diferenças entre as correntes de análise, dentre as quais é importante destacar a sociologia de Bruno Latour e aquela de Jean-Pierre Warnier concernente ao estatuto de ator do objeto. Para este último, “nós não pensamos que os objetos sejam atores, apenas os sujeitos os são. Ao contrário, em sua fase de incorporação, os objetos participam da ação do ou dos sujeitos que fazem uma unidade com eles [...]” (JULIEN et al, 2009: 90).

nos também a repensar as relações entre humanos e não-humanos, dito de outra maneira, as “formas de relação entre os que existem” (2005: 13). Descola analisa as cosmologias, as maneiras relativas de “distribuir as entidades do mundo” (2010: 69), cuja combinação da modernidade ocidental (separação entre natureza e cultura) não é mais do que uma figura histórica. Essa naturalização do mundo é uma cosmologia dentre outras, sendo a natureza “um fetiche que nos é próprio” (2005: 90). Ao mesmo tempo, esse naturalismo “reserva o apanágio do social a tudo o que não é natural” (2005: 355)<sup>55</sup>. A cosmologia moderna nada tem de universal, ela convida a pensar o objeto fora do sujeito, a separar humano e não-humano, o objeto é o que “é colocado em face ao sujeito, por e para ele” (DAGOGNET, 1989: 20), exterior ao sujeito .Tudo o que não é ele.

Como observa Igor Kopytoff, o dualismo sujeito/objeto, como a separação entre os indivíduos e as coisas (como mercadorias), é uma maneira (recente) de representar o mundo. “Essa polaridade conceitual de pessoas individualizadas e de coisas mercantilizadas é recente e, culturalmente falando, excepcional” (1986: 64). Se as pessoas puderam ser consideradas como mercadorias (como na escravidão), as mercadorias podem, também, singularizar-se como pessoas. É, ao interior de diferentes etapas biográficas, de suas histórias de vida (de uso em uso), que os objetos se definem, mostrando assim que é possível singularizá-los<sup>56</sup>. A conclusão

---

<sup>55</sup> Sua Antropologia defende, assim, um “universalismo relativo” capaz justificar as diferentes relações e distribuições entre os existentes, explicitar as “relações de continuidade e discontinuidade, de identidade e de diferenças, de semelhança e de dessemelhança que os humanos estabelecem sempre entre aqueles que existem através de ferramentas herdadas de sua filogenia [...]” (DESCOLA, 2005: 419).

<sup>56</sup> Como observa Diasio: “Igor Kopytoff elaborou suas teorias sobre a biografia dos objetos a partir de suas pesquisas sobre a escravidão, sendo o escravo, por sua vez, tratado e vendido como um objeto, e depois re-socializado e re-humanizado por uma nova identidade social. Se os objetos tomam vida em trajetórias que os levam a modificar seus status, da mesma forma os corpos individuais podem estar sujeitos a processos

de Kopytoff não é menos complexa e perturbadora: sua teoria convida a tratar sistematicamente objetos e sujeitos (de um ponto de vista do método biográfico) em uma sociedade que os separa (no dualismo moderno), porque “as sociedades exercem pressões sobre o universo das coisas e pessoas em um só e mesmo movimento” (1986: 90). Nessa perspectiva, ele destaca que nenhuma prevalência existe entre o ordenamento das coisas e dos membros de uma sociedade. Os objetos (e os sujeitos), no curso de suas vidas, passam e repassam essa fronteira. Esses desvios ou transferências participam a converter seus valores.

Se meu propósito consiste a me aproximar dos objetos, interessa-me um objeto em particular, o *objeto como resto*. Ao se decompor, ele passa de si a outro, ao que resta. Nesse ínterim, ele possui o poder de significar essa passagem. O tempo passado para esses objetos leva-os ao limite do uso e permite que se libertem de uma definição utilitária do mundo para tornarem-se outra coisa. Como afirma François Dagognet,

O usado e o danificado trazem o testemunho daquilo que pertenceu a nós mesmos: mais uma vez, em seus fragmentos e pedacinhos, por causa deles, oculta-se a utilidade e, em razão desse desaparecimento, emerge um outro universo (montagens, pressões, tonalidades) (2009: 185).

Após um tempo de uso e usura dos objetos, coloca-se a questão de seu deslocamento e, na sequência, a de seu futuro, bem como de sua transmissão. Os objetos usados, quebrados, estragados são colocados em operações específicas de deslocamento. O objeto-resto que se desloca a ponto de ser abandonado e

---

incostantes de reificação e de singularização” (2009: 68-69). Pode-se destacar o prestígio conferido em nossas sociedades à singularização das mercadorias e simétricamente transferir este prestígio aos que as possuem. O colecionador ou amador de arte é uma figura de excelência (HEINICH, 2005).

qualificado como resíduo. O resto abandonado, o resíduo, implica a circulação, o movimento:

Em algum lugar, dentre as coisas, existe esta entidade curiosa que ainda não é ou não é mais o sujeito, que ainda não assume ou não assume mais o peso do mundo, mas que recebe as pulsações, as intencidades e que tenta, também ela, persistir [...], persistência que busca preservar suas energias e captar outras pois sua localização no indizível não o immobiliza, bem ao contrário, lhe impulsiona ao movimento” (GODZICH, 1999: 41).

O resto como resíduo perturba em sua persistência de ainda ser, ficar. Essa força de protesto e o valor subversivo foram cultivados pela arte do século XX, conservados e cultivados ao seexporem ao que a sociedade promete banir. O resíduo é isso do qual necessitamos nos separar, conduzir para além das fronteiras de si próprio. Sua ontologia é espacial e circulatória como mostrou Mary Douglas. A antropóloga britânica tem belas páginas sobre as noções de contaminação e impureza (2001) que representam tudo do qual é preciso separar-se, tudo o que é necessário conduzir às fronteiras de si, banir da sociedade para reafirmar sua ordem. Os resíduos, restos de objetos, restos de homens, talvez resíduos sociais, são erráticos, em movimento. O resíduo é aquilo que não está em seu lugar, por vezes sem ter um lugar. “A sujeira é algo que não esta em seu lugar. Essa ideia [...] supõe, de um lado, a existência de um conjunto de relações ordenadas e de outro, o transtorno dessa ordem” (DOUGLAS, 2001: 55). Ess separação remete à experiência da decomposição, de uma alteridade insustentável que representa um perigo para o equilíbrio e a unidade social. A necessidade de ritos de purificação se opõe à propagação e à contaminação da sujeira. Os ritos preservam os corpos sociais ou individuais em sua integridade. A sujeira (cuja definição varia de acordo

com as culturas) representa uma “desordem” no ordenamento, classificação de uma sociedade. Trata-se de separar, e esse trabalho de separação delimita às fronteiras de uma cultura e, assim, do sagrado (como quem classifica ou separa). Objetiva o retorno da ordem, a conservação da integridade da ordem social e sua reprodução. O resíduo representa um “perigo” (DOUGLAS, 2001: 153), aquele de uma grande proximidade com o outro (o que se tornou sujo) cuja alteração remete em causa uma identidade primeira, em degradação.

O resíduo constitui um limite. Um limite incerto entre o ser e o não-ser, um “limen entre este mundo e um outro, ‘imundo’ ou não” (HARPET, 1998: 425). Esse limite remete àquele da cultura, que se separa de seus resíduos, seus “resíduos culturais”. Nesse sentido, a sujeira abre à cultura: “ali onde há sujeita, há sistema” (DOUGLAS, 2001: 36). A limpeza e a exclusão dos resíduos são uma (re)colocação em ordem da cultura como afirmação de seu sistema e de sua classificação. Essa tese foi tomada e desenvolvida por John Scanlan, que mostrou no que o resíduo, assim como a sujeira, permite à cultura se afirmar. O resíduo é cultural. Os resíduos e a maneira com a qual nós os tratamos convidam a compreender como uma sociedade visa a separação entre humanos e natureza. Desse ponto de vista, a cultura é um espaço de produção e relegação do resíduo que, degradando-se, torna-se uma força de negação da cultura, o fim da cultura (seu apodrecimento). O resíduo funciona como o referente de uma identidade negativa: tudo o que não é resíduo tem seu valor. Se um resíduo consegue ser considerado como um valor potencial, é então visto como uma fonte de recursos, não mais como resíduo. O resíduo é o que separa cultura da natureza, como se a primeira fosse uma proposição que vise reter, separar as forças da segunda, condenando seus objetos à perda, à degeneração, a se tornar um resíduo, à sua “morte natural”. Contra isso, a cultura mantém viva suas produções, seus objetos e, no limite do que não se recicla, os condena a ser resíduos (últimos). A cultura separa-se deles, os exclui.

Coloca-se, assim, a problemática separação entre a vida e a morte, o ser e o não-ser. Conforme Scanlan, essa passagem ilustra “a realidade inquietante da existência” (*ibid.*: 10). Isso permite nos separar do que não é mais, “os resíduos são o duplo da civilização (ou sua sombra), nós os afastamos para encontrar espaço suficiente para viver” (*ibid.*: 179). Para o autor, essa concepção ocidental nasceu na virada do XVII século sob a influência do protestantismo: a produção de resíduos é uma exclusividade da cultura, a natureza não produz resíduos. O artista alemão Swaantje Güntzel, vestido de faxineira, passa cuidadosamente o aspirador no meio de um gramado verde. Absurdo de uma performance que evoca que “não há resíduo na natureza (2005: 25)<sup>57</sup>. Essa impureza é privilégio da cultura, do “pecado” da cultura, que é o da existência. Trata-se de dizer de sua própria finitude, seu risco de perda, e dessa perda a cultura espera se desfazer, separar-se do que produz, como forma de produzir nossa própria finitude. No centro dessa lógica, o resíduo permite dizer do tempo que passa e do horizonte de um final, o apodrecimento ou a sujeira são desperdícios de vida. A escatologia contemporânea associada ao risco ecológico encontra aí seu lugar. A força de viver, de produzir resíduos, poluir o mundo (natureza imaculada?) ou o risco ambiental como risco da cultura. Através da fronteira, a separação entre os resíduos e os não resíduos, enuncia a condição social e cultural. Como destaca Michael Thompson, “a fronteira entre o que é resíduo e o não resíduo varia de acordo com a situação social, mas o resíduo permanece como condição necessária para a sociedade” (1979: 11-12<sup>58</sup>).

---

<sup>57</sup> Swaantje Güntzel, “Staubsauger”, 2004, Série Frühjahrsputz ([www.swaantje-guentzel.de](http://www.swaantje-guentzel.de)). Em 1975, a artista inglesa Annabel Nicolson realizou a performance *Sweeping the sea*. Na beira do mar, semi-despida, ela varre a zona entremarés como se o fizesse em sua cozinha ou sala” (ARDENNE, 2001: 68).

<sup>58</sup> Thompson desenvolve uma teoria da Antropologia geral a partir de sua teoria do resíduo mostrando como a obsolescência é uma medida do tempo social (40).

De uma regra heurística enunciada por Marcel Mauss em 1931 (aquele do interesse em usar uma “lata de conserva” para compreender uma sociedade), o antropólogo William Rathje fez disso uma ocupação. No começo dos anos 1970, ele desenvolve o *Garbage Project* em Tucson (Arizona) antes de estender a outras cidades americanas, durante mais de vinte anos. Em se apoiando sobre o valor biográfico e arquivístico dos resíduos, ele mostra que o estudo dos resíduos (a rudologia) permite compreender os modos de vida dos consumidores. Nessa economia do resíduo cotidiano, as lixeiras como local de descarga são tratadas como “lugares de memória” propícios a uma arqueologia do social. Tal como “um livro aberto de nossa sociedade”, “nossos resíduos contam nossas histórias sem que nos demos conta” (RATHJE, 2001: 11).

Essas pesquisas foram realizadas pela coleta direta realizada em sacos de lixo das pessoas. O estudo (classificação, inventário, conservação) objetiva compreender a articulação entre o que é rejeitado e as representações práticas de consumo. O projeto foi acompanhado de escavações em locais de descarga de lixo, algo em torno de 14 toneladas de resíduos. O valor heurístico dos resíduos funda-se na análise do que é destinado a desaparecer, do que as pessoas pensam se desfazer sem que esses resíduos, seus resíduos, possam testemunhá-los. Entretanto, os resíduos se beneficiam de um valor de memória importante e, secundariamente, de um potencial de verdade uma vez que, conforme Rathje e Murphy, “o que as pessoas possuíram- e depois se desfizeram- fala muito mais do que as pessoas elas próprias, com mais eloquência de informações e verdade de suas vidas” (2001: 54). Como destaca Gérard Bertolini (defensor da sociologia dos resíduos na França), “há sinceridade na imundíce. Os resíduos não mentem”<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Sobre este tema recordo uma amigável troca feita com Gérard Bertolini. Após este enunciado perguntei a ele: “Mas tu dizes mesmo a verdade?”. Bertolini responde: “De jeito nenhum” (risos). John Scanlan apresenta a mesma fórmula: “The garbage does not lie” (2005: 141).

O resíduo constitui matéria difícil a pensar e reter, intelectual e fisicamente, pois se trata de algo do qual alguém se desfaz, relega. Assim, o resíduo, no sistema legal de numerosos países ocidentais, é a única coisa sem dono, sem proprietário. É juridicamente a coisa abandonada, dito de outra forma, coletiva, o que é de todos e de ninguém<sup>60</sup>, como se o resíduo se encontrasse em instância de requalificação, por vezes podendo desaparecer ou se tornar outra coisa. A atenção que se dá ao lugar que nossa sociedade confere à “reciclagem” (“reciclagem cultural”) e “aos resíduos” (à memória dos resíduos) permite desenvolver o interesse aos lugares de passagem desses restos e às modalidades de sua retomada, nos momentos de sua requalificação.

A reciclagem permanente da cultura que aparece nas sociedades contemporâneas, esse rápido descarte dos objetos, coisas e pessoas que o sistema econômico não pode suportar mas busca, rapidamente, recuperar o potencial, nos força a rever não apenas as razões que motivam a assimilação pela memória em deterimento da História, mas a relação que se instaura entre a materialidade da memória, o passado e o valor (NEVILLE, 1999: 19).

A requalificação do objeto permite, por vezes, a requalificação de pessoas através das práticas sociais, de atividades por vezes profissionais. Ali onde a sociedade mercantil promete um final de vida aos objetos passados, usados, destinados a desaparecer, os trabalhadores de resíduos são motivados a refazer algo

---

<sup>60</sup> A lei francesa de julho de 1975 define resíduo como “« tudo o que resta de um processo de produção, de transformação ou utilização, toda substância ou produto ou mais frequentemente todo bem móvel abandonado que seu detentor tenha destinado ao abandono »”

desses restos<sup>61</sup>. Hoje a responsabilidade ecológica ou cidadã, como aquela das empresas, está mobilizada na luta contra o desaparecimento e a redução dos resíduos. Iremos até esperar que um dia a palavra não seja mais pronunciada: pois tudo será/seria reempregável, reciclável. Fim do fim, fim da morte das coisas. Fim da história?

### Memória de restos e *flânerie*

O resíduo (Mauss), o “não importa o que” (Aragon), o objeto pobre (Kantor), o objeto que começa a desaparecer (Benjamin), o resto (Perec), todos esses objetos pouco importantes (Hyvernaud) são também coisas incertas. Seu valor de alteração repousa sobre o valor de História cuja incerteza da leitura tanto do passado (o que eles foram?) como do futuro (o que serão?) é constitutiva de suas memórias. Introduzindo a contingência ao interior da necessidade social, os restos, “suspeitos de utilidade” (BEAUNE, 1999: 11), reintroduzem a liberdade. Esses objetos, ao se alterarem, tornam-se outra coisa. Da lixeira ao museu, em meio a cenas de desembraço, os restos falam do uso do tempo. Suas usuras são um evocação ao tempo que passa. Eles são ricos de perdas, “dessa espessura visível do tempo” (VILLENEUVE, 1999: 233). Significando o que não são mais, cedem lugar a um passado. Permitem, assim, ao presente de ser enunciado fazendo fronteira com o que está passando, “o tempo presente exige a presença de coisas marcadas precisamente pelo que foi perdido, pelo que não é mais”, “o presente é a atualização dos restos, sua reciclagem” (*ibid.*: 238).

---

<sup>61</sup> À questão da reutilização desses restos se coloca a da empregabilidade de certas pessoas por vezes consideradas ou tratadas como irrecuperáveis pela sociedade. Como destaca a obra *Les travailleurs des déchets* (2011), existe uma dificuldade particular em perenizar e valorizar empregos associados ao trabalho com objetos ou matérias em decomposição (estigmatizadas e suspensas).

Essa reciclagem faz de toda memória um passado requalificado pelo presente. Como demonstra Gérard Lenclud em suas reflexões sobre tradição, a memória é um processo de “retroprojeção” (LENCLUD, 1987). À imagem da construção de uma “filiação inversa” pela qual as crianças escolhem seus pais, o presente escolhe seu passado<sup>62</sup>. A história – inatingível enquanto passado original – nos chega como memória revisitada pelo presente. O passado é “autenticamente refeito” (CLIFFORD, 2007: 113)<sup>63</sup>, “sempre algo novo é produzido” (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1995: 369). O passado se conjuga com o presente, “o passado muda” (ANDRIEU, 2006: 24). Face ao tempo e à História, explica Didi-Huberman, buscamos com frequência a “concordância dos tempos”, esquecendo que a memória é uma montagem, uma remontagem do tempo, um retorno sobre a História que multiplica as manipulações do tempo” (2000: 19). Mas não se trata de uma falta do passado, nem do presente: todo passado é condenado a ser revisitado pelo presente. Nesse sentido, ele atravessa o presente: o tempo é anacrônico. Em cada objeto histórico, “todos os tempos se reencontram”, e não há “história que não venha da atualidade do presente, história senão na atualidade do presente” (*ibid.*, 43 et 103). Essa impossibilidade de reencontrar o passado (único) deve ser aceita como uma abertura do tempo. Uma falha que torna disponível a abertura ao presente “para que a história, liberada do passado puro (este absoluto, esta abstração) nos ajude a abrir o presente do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2003: 255). Para o autor, é atributo da imagem abrir esse tempo. Esse poder cadavérico da imagem (BLANCHOT, 1989: 348) é também

---

<sup>62</sup> Como observa Jean-Michel Leniaud a respeito do legado patrimonial “não é suficiente se ter um testamenteiro e um testamento, é preciso ainda que o beneficiário aceite as cláusulas” (2002: 22).

<sup>63</sup> Ver igualmente James Clifford (2004: 155).

aquele do resto. O resto é um lugar de depósito entre dois tempos. O tempo se abre em um rasgo associado à sua perda, como na possibilidade que ele oferece de ser recuperado. Nesses momentos de recuperação, o resto se torna uma questão de abandono dos usos quando a realidade, sentido primeiro das coisas, pode se redefinir. Ali onde a sociedade mercantil promete um fim ao resto, tendo em vista a permutabilidade das coisas, ele retorna à sociedade a partir do que ainda possui. A pobreza de sua utilidade é conjurada pela riqueza de sua história, mesmo pouca, mas sempre singular, “os lixos são objetos particulares [...]”, “eles representam a réplica virtual do mundo dos objetos, os restos de uma vida, de um mundo ou de um sonho, derivado do caráter voraz de especulação da produção e consumo de mercadorias” (SCANLAN, 2005: 108 ,164).

Esse poder dos restos abre um intervalo entre o destino utilitário das coisas e sua recuperação. Sua história recuperada se escreve a contratempo do devenir mercantil do mundo, retratado por Benjamin em sua descrição de Paris como capital do século XIX. Cidade luz de uma sociedade industrial que coloca em seu centro o “culto da mercadoria” (2000: 55), que afirma suas paisagens através das ruas, da iluminação e de grandes magazines. A fascinação exercida por esse fetichismo encontra na *flânerie* baudeleriana o contrafluxo de uma relação com o tempo e o espaço onde o valor de uso do mundo passa a um segundo plano, permanecendo no limiar: “o flâneur permanece no limiar, aquele da grande cidade como aquele da classe burguesa. Nenhuma das duas o subjugou” (BENJAMIN, 2000: 58). A Paris dos poemas de Baudelaire é aquela de uma cidade “submersa” que anuncia um não-retorno, o fim, a morte face à imagem do sonho que é a mercadoria, “imagem que oferece a prostituta, ao mesmo tempo vendedora e mercadoria” (*ibid.*: 60).

Manter-se no limiar dessa fascinação e dessa perda pode ser compreendido como uma recusa do devenir mercantil, dos objetos como pessoas, até ir buscar nos restos e nas ruínas dessa mesma sociedade seus objetos fracassados.

Retomar para si o que o sistema comercial não mais quer, ou seja, o que ele quer descartar. Esse trabalho de recuperação dos restos da História conduziu Benjamin, na esteira de Baudelaire, a comparar o ofício de historiador ao de um “catador da memória das coisas”, colecionando os trapos do mundo, reivindicando a “tentativa de fixar a imagem da História nas cristalizações mais humildades da existência, em seus restos” (BENJAMIN, 1935<sup>64</sup>). “Contemplemos”, diz Baudelaire se referindo ao catador,

Um ser misterioso, vivendo por assim dizer de detritos das grandes cidades; porque há ofícios singulares [...] Eis um homem encarregado de juntar os escombros de uma jornada na capital. Tudo o que a grande cidade rejeita, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenha, tudo o que quebrou, ele cataloga, coleciona. Ele compõe os arquivos da devassidão, a desordem do refúgio. Ele faz uma triagem, uma escolha inteligente. Ele junta, como um avarento junta um tesouro, lixos que, retrabalhados pela divindade da indústria, se tornaram objetos de utilidade ou de prazer (1961: 327).

As lixeiras da história encontram assim seu mercado, os mercados de pulgas, diz Christian Boltanski, “é um pouco a lixeira dos humanos, a lixeira dos mortos” (BOLTANSKI, 2010: 189-190). Mercado e objetos apreendidos pelo surrealismo que, desde os anos 1920, traz uma reflexão acerca do objeto e de seu poder. Um surrealismo que se interessa por vezes ao objeto imaginário, sonhado, encontrado

---

<sup>64</sup> Carta 264 à G. Scholem, 9 agosto 1945, Correspondência, 2, 1929)1940, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p.

183 Citado por Didi-Huberman (2000: 106).

em segunda mão, em lixeiras, inventado, sonho-objeto; mas também a um objeto revirado, reciclado, modificado. Essa atração se encontra nos objetos coletados ou imaginados por André Breton: objetos oníricos, sem utilidade nem valor estético. Esse elogio da inutilidade consagra objetos entregues à liberdade (sem finalidade prática) e liberados de seu poder de comercialização (seu valor de troca). Esse objeto qualquer, “liberado de seu servilismo utilitário” (GUIGNON, 2005: 11), “desamparado ao alcance de nossas mãos, talvez considerado como precipitação de nosso desejo”, anuncia o surrealismo<sup>65</sup>. Lugar de deambulação e divagações literárias do qual *Nadja*, figura feminina enigmática de Breton, traz em uma passagem o autor dizendo que ama ir aos mercado de Saint-Ouen em busca de “achados”: “Eu vou ali com frequência em busca de objetos que não se encontra em lugar nenhum, fora de moda, fragmentados, inutilizados, quase incompreensíveis [...]” (BRETON, 2007: 43). O “achado” é um objeto poético cujo encontro é fonte de fascinação e inspiração (BRETON, 2002: 44). A força onírica repousa sobre a impossibilidade de apreendê-lo ou defini-lo. Ele ultrapassa o real, transtorna-o, perturba-o.

Essa viagem onírica através das coisas, no meio dos restos do mundo e cujo *flâneur* é uma das figuras que se relaciona com o deambular, uma forma de ser. A *flanerie* torna-se uma arte de viver contra o tempo ou contra o emprego do tempo, face à aceleração do tempo (como sintoma do capitalismo moderno) e da acumulação de riquezas (e seu encontro quando o tempo se torna dinheiro). O *flâneur*, “diverte-se com seus contornamentos, desvios, ele brinca com seu anonimato, ele pratica a respinga ou mesmo o roubo se lança a encontros improváveis, instantes furtivos, coincidências fugidas” (GROS, 2011: 241). Ele para de consumir o mundo e prefere usufruir de coisas abandonadas que junta por

---

<sup>65</sup> Texto sem título da *l'Exposition Surréaliste d'Objets* de Charles Ratton, 22-29 maio de 1936.

ocasião de seus passeios e observações. Uma experiência liberada do tempo, que permite “triar o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 2010: 10). Sem finalidade. Sem objeto.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Payot, 1999. 208 p.
- ANDRIEU, C. Le pouvoir central en France et ses usages du passé, de 1970 à nos jours In: ANDRIEU, C. *Politiques du passé*. Aix-en-Provence: PUP, 2006. 262 p.
- ANTEBY, M. La « perruque » en usine : approche d'une pratique marginale, illégale et fuyante. *Sociologie du travail*, n.45, p.453-471, 2003.
- APPADURAI, A. Introduction: commodities and the politics of value In: APPADURAI, A. *The Social Life of Things*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 329 p.
- ARDENNE, P. *Un art contextuel*, Paris: Flammarion, 2002. 254 p.
- BACHERLARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, (1957), 2011. 265 p.
- BALANDIER, G. *Afrique ambiguë*. Paris: Plon, (1957), 1983. 312 p.
- BARLES, S. L'invention des déchets urbains, France 1790-1970. Seyssel: Champ Vallon, 2005. 297 p.
- BARTHES, R. *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Gallimard/Seuil, 1980. 200 p.
- BATAILLE, G. et al. Le collège de sociologie (1939) In: HOLLIER, D. *Le collège de sociologie*. Paris: Gallimard, 1995. 912 p.
- BATAILLE, G. *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard, (1948), 1973. 168 p.
- BATAILLE, G. *La part maudite*. Paris: Minuit, (1949), 1990. 232 p.
- BAUDELAIRE, C. *Le peintre de la vie moderne*. Paris: Fayard, (1863), 2010. 112 p.
- BAUDELAIRE, C. Paradis artificiels. Du vin et du haschisch, (1851) In: Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961. 1664 p.
- BAUDRILLARD, J. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, (1968), 1994. 294 p.

- BAUDRILLARD, J. *La société de consommation*. Paris: Gallimard, (1970), 1974. 320 p.
- BEAUNE, J-C, Le déchet, le rebut, le rien : l'antidémiurgie : la matière vue du bas  
In: BEAUNE, J-C. *Le déchet, le rebut, le rien*. Seyssel: Champ Vallon, 1999. 240 p.
- BECKER, A. et al. (org), Montrer les violences extrêmes. Théoriser, créer,  
historiciser, muséographier. Paris: Créaphis, 2012. 345 p.
- BECKER, H.S. Epistémologie de la recherche qualitative In: BLANC, A. et al. *L'art du terrain*. Paris: L'Harmattan, 2004. 346 p.
- BECKER, H.S. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, (1982), 1988. 379 p.
- BECKER, H.S. *Propos sur l'art*. Paris: L'Harmattan, 1999. 222 p.
- BECKER, H.S. *Les ficelles du métier*. Paris: La Découverte, (1998), 2002. 316 p.
- BENELLI, N. et al. *Que faire des restes ? Le réemploi dans les sociétés d'accumulation*. Paris:  
Presses universitaires de Sciences Politiques, 2017. 112 p.
- BENJAMIN, W. Paris, capitale du XIXe siècle (1935-1939) In BENJAMIN, W.  
*Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000. 512 p.
- BERTOLINI, G. *Art et déchet*. Paris: Aprede-Le Polygraphe, 2002. 96 p.
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, (1955), 1989. 296 p.
- BLANDIN, B. La construction du social par les objets. Paris: PUF, 2002. 264 p.
- BLOCH, M. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: A. Colin, (1949), 1999.  
110 p.
- BOBIN, C. *Une petite robe de fête*. Paris: Gallimard, 1991. 96 p.
- BOLTANSKI, C. Tout doit disparaître. *Art Press*, (“Christian Boltanski”),  
Monumenta 2010, hors-série, p.453-471, 2009.
- BOLTANSKI, C. et al. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris: Seuil, (2007), 2010.  
263 p.

- BOLTANSKI, C. *Christian Boltanski* (catalogue). Paris: Flammarion, 2011. 207 p.
- BON, F. *Autobiographie des objets*. Paris: Seuil, 2012. 250 p.
- BOURDIEU, P. Les stratégies matrimoniales dans le système de reproduction. *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, v.27, p.1105-1127, 1972.
- BOURDIEU, P. L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.62-63, p.69-72, 1986.
- BOURDIEU, P. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992. 576 p.
- BOURDIEU, P. et al. *Le métier de sociologue. Préalables épistémologiques*. Paris/La Haye: Mouton, (1968), 1992. 357 p.
- BRETON, A. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, (1937), 2002. 192 p.
- BRETON, A. *Nadja*. Paris: Gallimard, (1927), 2007. 240 p.
- BRUNO, G. *Le tour de la France par deux enfants*. Paris: Belin, (1871), 411e éd, 1970. 320 p.
- CALLE, S. *L'hôtel*, livre V, *Doubles-Jeux*, (7 volumes). Arles: Actes Sud, 1998. 175 p.
- CARRIGNON, C. et al. *A la recherche du théâtre d'objet*. Paris: Themaa, 2009. 52 p.
- CASAJUS, D. L'ethnologue, l'historien et le deuil de la voix, *Ateliers*, n.33, 2009, [ateliers.revues.org](http://ateliers.revues.org), consulté le 10 avril 2009.
- CERTEAU, M. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, (1975), 2002. 376 p.
- CERTEAU, M. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, (1980), 1990. 416 p.
- CHOAY, F. *L'allégorie du patrimoine*, Paris: Seuil, (1992), 2007. 270 p.
- CLAIR, J. *Malaise dans les musées*. Paris: Flammarion, 2007. 139 p.
- CLIFFORD, J. et al. (org.), *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, 1986. 336 p.

CLIFFORD, J. Traditional Futures In: PHILLIPS M. et al. *Questions of Tradition*, Toronto: University Of Toronto Press, 2004. 295 p.

CLIFFORD, J. Expositions, patrimoine et réappropriations mémorielles en Alaska In: DEBARY, O. *Objets et Mémoires*. Paris-Québec: MSH-PUL, 2007. 250 p.

CLIFFORD, J. *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, (1988), 1996. 389 p.

CLIFFORD, J., *Routes*. Harvard: Harvard University Press, 1997. 416 p.

COUPAYE, L. Anthropologie de l'objet, anthropologie par l'objet : profils théoriques et profils matériels des ignames décorées des Nyamikum Abelam (Papouasie-Nouvelle-Guinée) In: WATEAU, F. *Profils d'objets*. Paris: De Boccard, 2011. 316 p.

DAGOGNET, F. *Le musée sans fin*. Mâcon: Champ Vallon, 1984. 176 p.

DAGOGNET, F. *Eloge de l'objet*. Paris: Vrin, 1989. 232 p.

DAGOGNET, F. *Des détritus, des déchets, de l'abject, - une philosophie écologique*. Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 1997. 230 p.

DASSIE, V. *Objets d'affection. Une ethnologie de l'intime*. Paris: CTHS, 2010. 368 p.

DAVALLON, J. *Le don du patrimoine*. Paris: Lavoisier, 2006. 222 p.

DEBARY, O. Un entretien avec Hugues de Varine. *Publics & Musées*, n.18-19, p.203-210, 2000.

DEBARY, O. Histoires d'objets, accompagnées des trouvailles de Christian Carrignon, In: BATTESTI, J. *Muséographier le contemporain*, Bayonne, éd. Musée Basque, 2012. 397 p.

DEBARY, O. Loppis, Vide-granges. Promenades suédoises au milieu des restes, *Ethnologies*, n.35, v.2, p.163-182, 2014.

- DEBARY, O. La sociologie au service de l'art ou ce que l'art fait à la sociologie In: GUERDAT, P. *La sociologie de Nathalie Heinich*. Neuchâtel : Alphil-Presses Universitaires Suisses, 2015. 146 p.
- DEBARY, O. *La fin du Creusot ou l'art d'accueillir les restes*. Paris: CTHS, 2002. 186 p.
- DEBARY, O et al. (org.). *Objets & Mémoires*, Paris: Coédition Maison des Sciences de l'Homme & Presses de l'Université Laval, Paris et Québec, 2007. 250 p.
- DEBARY, O et al. *Vide-greniers*, Paris: Créaphis, 2011. 104 p.
- DELOCHE, B. *Mythologie du musée*. Paris: Le Cavalier bleu, 2010. 96 p.
- DELOCHE, B. et al. *Pourquoi (ne pas) aller au musée*. Lyon: Aléas, 2008. 271 p.
- DESCOLA, P. A bricoleur's workshop: writing *Les lances du crépuscules* In: J. MACCLANCY, J. *Popularizing Anthropology*. London & New York: Routledge, (1994), 1996. 253 p.
- DESCOLA, P. Prologue. La nature et ses débordements In: S. HOUDART, S. *Humains et non humains, comment repeupler les sciences sociales*. Paris: La Découverte, 2011. 368 p.
- DESCOLA, P. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005. 640p.
- DESCOLA, P. *Diversité des natures, diversité des cultures*. Paris: Bayard, 2010. 84 p.
- DESVALLEES, A. Emergence et cheminements du mot patrimoine, *Musées et collections publiques de France*, n.208, p.6-29, 1995.
- DETIENNE, M. *Les maîtres de vérité de la Grèce archaïque*. Paris: La Découverte, (1967), 1990. 256 p.
- DIASIO, N. La liaison tumultueuse des choses et des corps : un positionnement théorique In: JULIEN, M-P. *Le sujet contre les objets... tout contre*. Paris, CTHS, 2009. 300 p.

- DIDI-HUBERMAN, G. Grand joujou mortel (fragments), *Art Press*, hors-série, (« Christian Boltanski »), *Monumenta 2010*, p.23-36, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992. 208 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000, 288 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003. 272 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ecorces*. Paris: Minuit, 2011. 81 p.
- DODIER, N. *Les hommes et les machines*. Paris: Métailié, 1995. 345 p.
- DOUGLAS, M. *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*. Paris: La Découverte, (1967), 2001. 210 p.
- DUBUFFET, J. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Gallimard, (1973), 1991. 448 p.
- DUCHAMP, M. *Notes*. Paris: Flammarion, (1980), 1990. 288 p.
- DURKHEIM, E. *Les règles de la méthode sociologique*. Paris: PUF, (1896), 1990. 233 p.
- DURKHEIM, E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF, (1912), 1968. 647 p.
- DUVIGNAUD, Jean. *Le don du rien*. Paris: Téraèdre, (1977), 2013. 215 p.
- ECO, U. « Un art d'oublier est-il concevable? », *Traverses*, v.40,p.124-135, 1987.
- ECO, U. *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil, (1965), 2000. 320 p.
- ECO, U. *La Mystérieuse flamme de la reine Loana*. Paris: Grasset, 2004. 196p.
- EINSTEIN, C. « André Masson, étude ethnologique », *Documents*, n.2, (1929), p.92-102, 1991.
- EISENMAN, P. *Materials on the Memorial to the Murdered Jews of Europe*. Berlin: Nicolai, 2009. 183 p.

- FABIANI, J.-L. Compte rendu de *La Fin du Creusot ou l'art d'accorder les restes* (O. Debarry), *Ethnologie française*, n.35, p.742-745, 2005.
- FABRE, D. Luso Anna (dir.), *Les monuments sont habités*, Paris, MSH, 2009, 336 p.
- FABRE, D. (dir.), *Domestiquer l'histoire*. Paris: MSH, 2000. 222 p.
- FLEM, L. *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*. Paris: Seuil, 2004. 160 p.
- FLORIN, B. Résister, s'adapter ou disparaître : la corporation des chiffonniers du Caire en question In: CORTEEL, D. *Les Travailleurs des déchets*. Toulouse: Erès, 2011. 336 p.
- FRAHM, K. *Denkmal Für Die Ermordeten Juden Europas*. Berlin: Nicolai, 2005. 127 p.
- FREY, J.-P. *La ville industrielle et ses urbanités. La distinction ouvriers-employés. Le Creusot 1870-1930*. Bruxelles: Mardaga, 1986. 386 p.
- FREYER, J. D., *All My Life for Sale*. London: Bloomsbury, 2002. 224 p.
- GEERTZ, C. *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*. Paris: Métailié, (1988), 1992. 153 p.
- GELL, A. *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Paris: Les Presses du réel, (1998), 2009. 356 p.
- GERZ, J. Lévy Francis, *Exit. Das Dachau-Projekt*. Frankfurt: Verlag Roter Stern, 1978. 191 p.
- GERZ, J., *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus, Saarbrücken*. Stuttgart: Hatje, 1993. 182 p.
- GERZ, J. et al. *Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus/ The Harburg Monument against Fascism*. Hamburg: Hatje, 1994. 130 p.
- GERZ, J. *De l'art, textes depuis 1969*. Paris: ENSBA, 1994. 299 p.
- GERZ, J. *La question secrète*. Arles: Actes Sud, 1996. 180 p.

GINZBURG, C. Lectures de Mauss. L'essai sur le don, Conférence Marc Bloch, 2010 (en ligne), <http://cmb.ehess.fr/documents326.html>.

GODEFROY, F. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*. Genève-Paris: Slatkine, (1891-1902), 1982. 253 p.

GODELIER, M. *L'énigme du don*. Paris: Fayard, 1996. 330 p.

GODZICH, W. Prendre des lanternes pour des vessies In: VILLENEUVE, J. *La mémoire des déchets, Essais sur la culture et la valeur du passé*. Montréal: Nota Bene, 1999. 243 p.

GONSETH, M-O. et al. *Objets prétextes, Objets Manipulés*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 1984. 192 p.

GONSETH, M-O, et al. *Le trou*. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1990. 328 p.

GONSETH, M-O. et al. *Le musée cannibale*. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2002. 304 p.

GONSETH, M-O. et al. *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004*. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2005. 645 p.

GOUHIER, J. La marge. Entre rejet et intégration In: BEAUNE, J-C. *Le déchet, le rebut, le rien*. Seyssel: Champ Vallon, 1999. 240 p.

GREGSON, N. Crewe Louise, *Second-Hand Culture*. Oxford: Berg, 2003. 272 p.

GRIAULE, M., *Instructions sommaires pour les collections d'objets ethnographiques*, (brochure rédigée à partir des cours de Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie). Paris: musée d'Ethnographie du Trocadéro, mission Dakar-Djibouti, 1931. 31 p.

GROS, F. *Marcher, une philosophie*. Paris: Champs Flammarion, 2011. 312 p.

GUIGON, J-M. (textes réunis), *L'objet surréaliste*. Paris: J.-M. Place, 2005. 184 p.

GUILLAUME, M. Invention et stratégies du patrimoine In: JEUDY, H.-P. *Patrimoines en folie*. Paris: MSH, 1990. 298 p.

HAINARD, J. Le trou, un concept utile pour penser les apports entre objets et mémoires In: DEBARY, *Objets & Mémoires*. Paris-Québec: MSH-PUL, 2007. 250 p.

HALBWACHS, M. *La mémoire collective*. Paris: PUF, (1950), 1997. 297 p.

HARPET, C. *Du déchet. Philosophie des immondices. Corps, ville, industrie*. Paris: L'Harmattan, 1998. 608 p.

HARTOG, F. *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2003. 272 p.

HEGEL, G.W.F. *Principes de la philosophie du droit*. Paris: Gallimard, (1821), 1963. 350 p.

HEIMROD, U. (dir.), *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Eine Dokumentation*. Berlin: Philo Verlagsgesellschaft, 1999. 300 p.

HEINICH, N. et al. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012. 336 p.

HEINICH, N. *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998. 96 p.

HEINICH, N. *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005. 370 p.

HEINICH, N. *La fabrique du patrimoine*. Paris: MSH, 2009. 288 p.

HEINICH, N. *Le paradigme de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, 2014. 384 p.

HENNION, A. et al. Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'antifeudalisme, *Sociologie de l'art*, n.6, p.7-24, 1993.

HERRMANN, G. Haggling Spoken Here: Gender, Class, and Style in US Garage Sale Bargaining, *The Journal of Popular Culture*, n.38, p.55-81, 2004.

- HERRMANN, G. Special Money: Ithaca Hours and Garage Sales, *Ethnology*, n.XLV, p.125-141, 2006.
- HERTZ, R. *Sociologie religieuse et folklore*. Paris: PUF, (1928), 1970. 208 p.
- HILBERG, R. *The Politics of Memory. The Journey of a Holocaust Historian*. Chicago: Ivan R. Dee Publisher, 1996. 208 p.
- HILBERG, R. *Holocauste : les sources de l'histoire*. Paris: Gallimard, 2001. 252 p.
- HOLLIER, D. « La valeur d'usage de l'impossible », préface à la réimpression de *Documents (1929-1931)*. Paris: J.-M. Place, p.VII-XXIV, 1991.
- HOLLIER, D. *Le Collège de sociologie. 1937-1939*. Paris: Gallimard, 1979. 912 p.
- HOLLIER, D. *Les dépossédés*. Paris: Minuit, 1993. 208 p.
- Holocaust Memorial Berlin*, text by Hanno Rauterberg, photos by Hélène Binet, Berlin, Lars Müller Publishers, 2005. 116 p.
- HOSKINS, J. *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Lives*. New York: Routledge, 1998. 224 p.
- HOUDART, S. Prologue, La science en ses confins, in S. Houdart et al. (org), *Humains, non humains. Comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2011. 368 p.
- JAMIN, J. Introduction à *Miroir de l'Afrique* In: LEIRIS, M. *Miroir de l'Afrique*. Paris: Gallimard, 1996, 1484 p.
- JAMIN, J. Faut-il brûler les musées d'ethnographie ?, *Gradhiva*, n.24, p.65-69, 1998.
- JAMIN, J. *Faulkner, Le sol et le sang*. Paris: CNRS, 2011. 224 p.
- JEUDY, H-P. *Mémoire du social*. Paris: PUF, 1984. 171 p.
- JOUFFROY, A. *L'abolition de l'art*. Paris: Impeccables, (1968), 2011. 96 p.
- JULIEN, M-P. et al. *Approches de la culture matérielle. Corps à corps avec l'objet*. Paris: L'Harmattan, 1999. 144 p.

- JULIEN, M.-P. et al. Quand il y a matière à penser In: JULIEN, M.-P. *Le sujet contre les objets... tout contre. Ethnographies de cultures matérielles*. Paris: CTHS, 2009. 300 p.
- KANTOR, T., *Ma création, mon voyage. Commentaires intimes*. Paris: Plume, 1991. 240 p.
- KARP, I. et al. (org.) *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. 480 p.
- KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, B. "Theorizing Heritage", *Ethnomusicology*, n.39, v.3, p.367-380, 1995.
- KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, B. "Intangible Heritage as Metacultural Production", *Museum*, n.56, p.52-65, 2004.
- KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, B. *Destination Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998. 311 p.
- KOPYTOFF, I. The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process In: APPADURAI, A. *The Social Life of Things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. 329 p.
- KOSELLECK, R. Les monuments aux morts comme fondateurs de l'identité des survivants, *Revue de métaphysique et de morale*, (« Mémoire, Histoire »), n.1, p.33-61, 1998.
- LA PRADELLE, M. *Les vendredis de Carpentras*. Paris: Fayard, 1996. 374 p.
- LATOUE, B. « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », *Sociologie du travail*, n.4, p.587-607, 1994.
- LATOUE, B. *Petite leçon de sociologie des sciences*. Paris: La Découverte, 1993. 256 p.
- LATOUE, B. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: La Découverte, 1994. 210 p.
- LATOUE, B. *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faîtiches*. Paris: Synthélabo, 1996. 103 p.
- LEIRIS, M. *L'Afrique fantôme*. Paris: Gallimard, (1934), 1981. 658 p.

LEIRIS, M. Préface, *Le Vaudou haïtien*, d'Alfred Métraux. Paris: Gallimard, 1968 : 364 p.

LENCLUD, G. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie », *Terrain*, n.9, p.110-123, 1987.

LENCLUD, G. « L'usine au musée ou le passé consommé » (à propos d'Octave Debarry, *La fin du Creusot ou l'art d'accorder les restes*, Paris, CTHS, 2002), *Critique*, n.679, p.899-916, 2004.

LENIAUD, J-M. *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*. Paris: Fayard, 2002. 374 p.

LESBET, D. La Casbah d'Alger, une cité en reste In: BEAUNE, J.-C. *Le déchet, le rebut, le rien*. Seyssel: Champ Vallon, 1999. 240 p.

*Les Schneider, Le Creusot : Une famille, une entreprise, une ville (1936-1960)*, catalogue de l'exposition, Paris, Fayard, 1995. 366 p.

L'ESTOILE, B. *Le Goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007. 454 p.

LEVI-STRAUSS, C. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: PUF, 1949. 617 p.

LEVI-STRAUSS, C. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962. 347 p.

LYOTARD, J-F. Pour une ontologie du musée imaginaire, *La Nouvelle Alexandrie*. Paris, *Les Cahiers de Publics & Musées*, p.191-199, 1992.

MCLUHAN, M. *Le musée non linéaire*. Lyon: Aléas, (1967), 2008. 216 p.

MAIRESSE, F. Musée In : DESVALLEES, A., *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Collin, 2011. 776 p.

MAIRESSE, F. *Le musée, temple spectaculaire*. Lyon: PUL, 2002. 156 p.

- MAIRESSE, F. (dir.), *L'inaliénabilité des collections de musée en question*, actes du colloque, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2009. 163 p.
- MALRAUX, A. *La métamorphose des dieux*, Paris: Gallimard, (1957), 1977. 422 p.
- MAUSS, M., Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques In: MAUSS, M. *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, (1950), 1993. 540 p.
- MAKEÏEFF, M. *Beaux-Restes*. Arles: Actes Sud, 2000. 24 p.
- MAKEÏEFF, M. *Poétique du Désastre*. Arles: Actes Sud, 2001. 48 p.
- MATTEOLI, J-L. *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes: PUR, 2011. 251 p.
- Maxwell Mary P. et al. Garage Sales: Meaning and Messages of Material Culture, *Culture*, n.XIII, p.53-65, 1993.
- MILLET, C. *L'art contemporain en France*. Paris: Flammarion, (1987), 2005. 600 p.
- MILLER, D. (ed.), *Material Cultures. Why Some Things Matter?* Chicago: University of Chicago Press, 1998. 251 p.
- Mills Barbara J. et al. Introduction: Memory, Materiality, and Depositional Practice In: MILLS, B. *Memory Work: Archaeologies of Material Practices*. Santa Fe: SAR Press, 2008. 320 p.
- NANCY, J-L (dir.), *L'art et la mémoire des camps*. Paris: Seuil, 2001. 144 p.
- NEVILLE, B. et al. Rappels de la mémoire In: VILLENEUVE, J. *La mémoire des déchets. Essais sur la culture et la valeur du passé*. Montréal: Nota Bene, 1999. 243 p.
- NIETZSCHE, F. *Considérations inactuelles I et II, De l'utilité et des inconvenients de l'histoire dans la vie*. Paris: Gallimard, (1874), 1990. 224 p.
- NORA , P. « Entre mémoire et histoire In: NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. 1652 p.
- NOVICK, P. *L'Holocauste dans la vie américaine*. Paris: Gallimard, (1999), 2001. 434 p.

- OZOUF, J. et al. *Le tour de la France par deux enfants*, Le petit livre rouge de la République In: NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. 1652 p.
- PAQUOT, T. Utilité de l'inutile ? *Les Temps modernes*, n.602, p.109-120, 1998.
- PAQUOT, T. Pour un urbanisme chronotopique, *Urbanisme*, n.365, p.64-68, 2009.
- PAQUOT, T. (dir.), *Les dimanches en ville*. Paris: La Découverte, à paraître.
- PEARCE, S. *Museums, Objects and Collections*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992. 312 p.
- PEREC, G. *L'infra-ordinaire*. Paris: Seuil, (1973-1981), 1989. 128 p.
- PEREC, G. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, (1974), 1997. 200 p.
- POMIAN, K. *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1987. 367 p.
- POULOT, D. *Le sublime ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*, Paris, Maspero, (1870), 1980. 419 p.
- POULOT, D. *Musée, nation, patrimoine*. Paris: Gallimard, 1997. 416 p.
- POULOT, D. « Une collection de morts historiques In: DEBARY, O. *Objets & Mémoires*. Paris-Québec: MSH-PUL, 2007, 250 p.
- RANCIERE, J. *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Paris : Seuil, 1992. 220 p.
- RANCIERE, J. Le travail de l'image In: *Esther Shalev-Gerz*, catalogue. Paris: Jeu de paume/Fage, 2010. 160 p.
- RATHJE, W. et al. *Rubbish! The Archeology of Garbage*. Tucson: University of Arizona Press, (1992), 2001. 272 p.
- RAUTENBERG, M. *La rupture patrimoniale*. Aubenas: A la croisée, 2003. 173 p.
- Retour d'Angola*, exposition du musée d'Ethnographie de Neuchâtel (2007-2010), Image Texpo, Neuchâtel, MEN, 2008. 64 p.

- REMY, J. La canne et le marteau. Le cercle enchanté des ventes aux enchères. *Ethnologie française*, n.23, p.562-577, 1993.
- RICOEUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000. 720 p.
- RIEGL, A. *Le culte moderne des monuments*. Paris: Seuil, (1903), 1984. 176 p.
- RIGAUX, D. *Le Christ du dimanche. Histoire d'une image médiévale*. Paris: L'Harmattan, 2015. 502 p.
- ROGOFF, I. That Obscure Object of Desire. Reflections on loss, erasure and the politics of commemoration In: GERZ, J. *2146 Stones. Memorial Against Racism*, Saarbrücken, 1993. 182 p.
- SAHLINS, M. *Des îles dans l'histoire*. Paris: Gallimard/Seuil, (1985), 1989. 188 p.
- SANSOT, P. *Les gens de peu*. Paris: PUF, 1991. 228 p.
- SARACZYNSKA, M. « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », *Agón* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers 4, ENS, Lyon, 2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060>.
- SAUVAGEOT, A. *Jean Baudrillard. La passion de l'objet*, avec « C'est l'objet qui nous pense », texte inédit de Jean Baudrillard. Toulouse: PUM, 2014. 100 p.
- SCANLAN, J. *On Garbage*. London: Reaktion Books, 2005. 208 p.
- SCHAER, R. *L'invention des musées*. Paris: Gallimard, 1993. 144 p.
- SCIARDET, H. *Les marchands de l'aube. Ethnographie et théorie du commerce aux puces de Saint-Ouen*. Paris: Economica, 2003. 217 p.
- SHAFAK, E., *Bonbon Palace*. Paris: 10/18, 2009. 576 p.
- SHALEV-GERZ, E. «Travail en cours », (entretien avec Sylvie Brugnon), in J.Gerz, *Fragments*. Strasbourg: LimeLight/Ciné-Fils, 1994.
- SHON, R. *Les oiseaux architectes, Le Moniteur d'Adzirie, un peu de théâtre de Roland Shön commenté par Jean-Luc Mattéoli*. Paris: Iim/L'Entretemps, 2009. 208 p.

- STEWART, K. *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press, 2007. 144 p.
- STURKEN, M. *Tangled Memories*. Berkeley: University of California Press, 1997. 368 p.
- STURKEN, M. Memory, Consumerism and Media: Reflections on the emergence of the field, *Memory Studies*, n.1, p. 73-78, 2008.
- THOMAS, Y. L'institution de l'origine. *Sacra principiorum populi romani* In: DETIENNE, M. *Tracés de fondation*. Louvain-Paris, Peeters, 1990. 329 p.
- THOMAS, Y. La valeur des choses. Le droit romain hors la religion, *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n.57, v.6, p.1431-1462, 2002.
- TORNATORE, J-L. *Dans le temps. Pour une socio-anthropologie politique de passé-présent : patrimoine, mémoire, culture...*, dossier d'Habilitation à diriger les recherches, J.-L. Fabiani (garant). Paris: EHESS, 2010. 203 p.
- VALERY, P. Le problème des musées In: VALERY, P. *Oeuvres, Pièces sur l'art*, 1. Paris: Gallimard, (1923), 1960. 252 p.
- VILLENEUVE, J. et al. (org.), *La mémoire des déchets. Essais sur la culture et la valeur du passé*. Montréal: Nota Bene, 1999. 243 p.
- WAJCMAN, G. *L'objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998. 304 p.
- WARNIER, J-P. Objet matériel et technologies du sujet, séminaire sur l'objet, Denis Chevallier (dir.), Aix-Marseille, Mucem, 2007.
- WEFING, H. Auf Wiedersehen Für Immer In: FRAHM, K. *Denkmal Für Die Ermordeten Juden Europas*. Berlin: Nicolai, 2005. 127 p.
- WEINER, A. *Inalienable Possessions: The paradox of keeping-while-giving*. Berkeley: University of California Press, 1992. 232 p.
- WORONOFF, D. *Histoire de l'industrie en France, du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Paris: Seuil, 1994. 674 p.

YOUNG, J.E. *The Texture of Memory. Holocaust, Memorials and Meaning*. New Haven and London: Yale University Press, 1993. 415 p.

YOUNG J.E., The Monument Vanishes In: GERZ, J. *Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus/ The Harburg Monument against Fascism*. Hamburg: Hatje, 1994. 130 p.

## AUTOR

Octave Debary é antropólogo, professor na Universidade Paris-Descartes, pesquisador no Centro de Antropologia Cultural do CANTHEL (Sorbonne Paris Cité) e no LAHIC (EHESS-CNRS). Suas pesquisas enfocam a construção de uma Antropologia comparada da memória, abordando a maneira pela qual uma sociedade transforma em memória ou musealiza sua história, participando assim tanto de sua lembrança quanto de seu esquecimento.



Octave Debary se interessa principalmente aos objetos e aos restos. Seu campo empírico são as operações que envolvem a circulação e as formas de qualificação dos objetos nos lugares de cultura (museus, memoriais), em mercados (lojas de segunda mão, vendas de garagem) ou espaços públicos (praças, parques), tendo publicado diversas obras sobre este tema, dentre as quais *Vide-greniers* com Howard S. Becker (Créaphis, 2011). *Montrer les violences extrêmes. Expositions, musées*, com Annette Becker (eds), (Créaphis, 2012). *Voyage au Musée du quai Branly*, com Mélanie Roustan, prefaciado por James Clifford (La Documentation française, 2012), tendo com frequência trabalhado com fotógrafos, artistas e curadores de exposições.

Seu último livro, anterior à obra que ora apresentamos, é um ensaio sobre arte contemporânea e memória, resultado de um trabalho de cooperação estabelecido com o artista alemão Gerz (2017).

Octave Debary

# Antropologia dos restos

Da lixeira ao museu



Obra publicada com recursos do Programa Escola de Altos Estudos  
EAE/ CAPES.