

COMO EXPANDIR O MUNDO A CADA VEZ QUE O REDUZIMOS: a criação dos intervalos por uma metodologia da constelação

Mayana Redin

constelação intervalo ficção

Este ensaio propõe um entendimento da metáfora da Constelação, presente na teoria epistemológica de Walter Benjamin em relação à arte. Com o objetivo de se pensar sobre as condições intervalares da arte contemporânea, o ensaio se constrói através da observação de obras e ideias que comentam as condições do existencial.

Um céu cheio de estrelas já existia quando o primeiro olhar humano levantou-se para a noite e designou a forma e o nome de uma constelação. As constelações são desenhos criados conceitualmente pelo homem para mapear posições de corpos estelares no céu, traçando linhas entre pontos que geram formas reconhecíveis, simbólicas e criadas pelo imaginário. Podemos, portanto, dizer que as constelações estão no plano das invenções

e das ideias, que se debruçam sobre os fenômenos existentes das estrelas: constelações são representações. Identificar constelações é método, tanto de um sistema científico quanto de um sistema de crenças, para formar representações do infinito e dar bordas ao que não se alcança. Os desenhos projetados nas constelações ajudam a separar o universo em porções menores, como se o céu fosse um território, para que possamos situar a movimentação da Terra e compreender nossa posição no espaço, protegendo-nos do abismo da incomensurabilidade. Por aproximação dos fragmentos luminosos, o homem cria imagens simbólicas, inscrevendo aquilo que é indizível e inapreensível no domínio da linguagem. No campo da arqueologia e da arquitetura há um termo usado para denominar a maneira de estudar uma ruína ou um objeto encontrado, recompondo sua provável estrutura a partir de seus vestígios: a anastilose.¹ Dar forma a constelações é criar uma anastilose de origem a que não temos acesso nem memória, embora agindo como se tivéssemos. Não sabemos a morfogênese do infinito; o céu incomoda pelo caos e pela

HOW TO ENLARGE THE WORLD WHENEVER we MAKE IT SMALLER: creating intervals using a constellation methodology | This paper proposes an understanding of the Constellation metaphor in Walter Benjamin's epistemological theory in relation to art. In order to think about the interval conditions of contemporary art, this essay develops by observing works and ideas that comment on the conditions of the existential. | constellation interval fiction

Joan Fontcuberta, *MN 27 Vulpecula*, da série *Constellations*, 1993, fotografia colorida, s/d
Fonte Fontcuberta, J. *El libro de las maravillas*, 2008



Tony Smith, *Die*, 1962, escultura em aço, 183,8 x 183,8 x 183,8cm
Fonte Matthew Marks Gallery: <http://www.matthewmarks.com/>

eterna dúvida de sua origem. Essa origem é aquilo que o homem ignora quando traça um desenho das constelações: desse modo, comporta-se como o arqueólogo, que consegue encontrar nos fragmentos de suas ruínas significações para suas pesquisas. Ao designar constelações, ele “profana” o infinito, reduzindo-o a animais, objetos, alegorias, mitologias. O fragmento, o mesmo usado na anástilose para acessar o passado, é necessário na composição das constelações para “fixá-las” no presente como uma imagem plana.

É justamente a partir dessa metodologia de aproximação de extremidades, caracterizada pelo ato de agrupar estrelas, que se inspira a teoria epis-

temológica de Walter Benjamin, apresentada no primeiro capítulo do seu estudo *A origem do drama barroco alemão*,² intitulado Questões introdutórias da crítica do conhecimento, que tentaremos atualizar neste artigo como forma de pensar as condições intervalares da arte e sua abertura para o mundo. Nesse prefácio, Walter Benjamin atenta o leitor sobre a maneira de apreensão dos fenômenos na atividade do filósofo e do crítico, criando uma metáfora entre as ideias e as constelações para posicionar-se contra a universalidade e totalidade da representação dos fenômenos. Segundo o autor, toda investigação filosófica é feita de representações, ou seja, da objetivação dos fenômenos através dos conceitos filosóficos. Ele, então, alerta para o perigo de certos postulados filosóficos, que, na ânsia de criar definições do mundo através das ideias, ignoram as particularidades dos fenômenos e esquecem sua verdadeira função: torná-los inteligíveis através de suas próprias configurações, sem os fazer perderem suas particularidades. Em sua provocação, “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”. “As ideias”, porém, “não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis”,³ ou seja, assim como as ideias das coisas não são as coisas em si, mas tornam possíveis a existência dos fenômenos no mundo objetivo através da representação conceitual, as estrelas são localizadas e representadas em uma constelação, mas são particulares, têm suas características próprias e sua existência singular.

Nas constelações, as estrelas aparecem representadas em um mesmo plano celeste, mas sabemos que milhares de anos-luz as separam umas das outras: são os intervalos entre elas que as conectam numa mesma imagem. Por mais que precisemos colocá-las no mesmo plano para as reconhecer, devemos considerar o abismo que há

entre elas. Aí reside o cuidado do filósofo de não encerrar os fenômenos do mundo numa explicação ideal, homogênea e totalitária. O pensamento constelar consiste, portanto, em aprender a criar representações preservando a heterogeneidade das coisas. Para o autor, as ideias são representações formadas através da configuração de conceitos, que existem para mediar a passagem dos fenômenos do mundo sensível para o mundo inteligível, o mundo das ideias. As ideias só alcançam os fenômenos através de sua representação. Elas não são os fenômenos, apenas os representam e, de tal modo, se relacionam com os fenômenos do mesmo modo que as constelações se relacionam com as estrelas: através de uma configuração conceitual. O exercício filosófico cria representações desses fenômenos através dos conceitos, que são os mediadores das ideias, e é através delas que os fenômenos conseguem ser objetivados e, então, reinterpretados. Da mesma maneira que agrupamos as estrelas para que elas não se percam na escuridão, as ideias servem para que possamos nos aproximar melhor dos fenômenos observados, que são matéria de pensamento, imaginação e criação de mundos. Mas sabemos que esse agrupamento de estrelas é uma invenção, uma abstração: elas existem independentemente de nossa necessidade inteligível. Para que as particularidades e as diferenças entre as coisas do mundo (os fenômenos) sejam preservadas, as ideias que criamos sobre elas devem respeitar suas extremidades, suas distâncias e diferenças: "As ideias são constelações intemporais, e, na medida em que os elementos são apreendidos como pontos dessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos."⁴

O intervalo entre as estrelas é identificado como o vínculo atemporal que dá sentido aos fatos e que configura uma ideia a partir da relação entre

as particularidades individuais de cada fenômeno. Daí eles serem "salvos", pois cada objeto tem sua ciência própria, seu funcionamento singular, ou seja, é o intervalo entre uma coisa e outra que dá significado ao mundo. A aproximação da arte com essa metodologia da constelação está também relacionada com a maneira com a qual o artista se apropria do mundo para criar seus objetos ficcionais e ter suas experiências artísticas. O objeto artístico é singular e cria, a cada vez que existe, um novo estado para a arte. Podemos dizer, então, que não é possível encerrar a arte em uma categoria homogênea definidora, bem como na filosofia não é possível criar ideais sem respeitar as particularidades dos fenômenos. A constelação como metodologia se relaciona com a arte através do problema da heterogeneidade do pensamento e da experiência, que por sua vez tentam, de tempos em tempos, ser encerrados nas categorias homogêneas da autonomia, da verdade, da pureza, da unidade e da totalidade. Tais problemas acompanharam durante muito tempo, desde a criação da estética como disciplina, algumas tentativas da filosofia e da crítica de definir o que pode ser chamado de arte e o que se deve dizer a seu respeito.

Sabemos, por exemplo, que existiu no pensamento tautológico defendido pelo minimalismo e, em alguns casos, pela arte conceitual, uma tentativa anunciada de negar os intervalos – tentativa importante de ser aqui resgatada como discursos da arte para pensarmos nas condições intervalares do mundo contemporâneo, que não procura mais uma só verdade, mas necessita fissurar o entendimento do mundo e considerá-lo atotalidade. A unidade da obra, proposta em alguns textos e obras de artistas do minimalismo, por exemplo, planejou reprimir a subjetividade na obra ao projetar para si sua própria autossuficiência na autonomia da forma, tentando afastar-se de discursos

antropológicos ou leituras iconográficas acerca do objeto artístico, em contraponto aos formalismos compositivos da modernidade da época. Em defesa de uma tautologia, a obra minimalista poderia ter-se aproximado da unidade e fixidez de sistemas e pensamentos totalizantes, não fosse pelo fato de esses objetos específicos o tempo todo insistirem em sugerir relações com o mundo, principalmente através da inclusão do corpo como percepção do espaço através da obra. O objeto do minimalismo, empenhado em criar para si uma espacialidade específica, ultrapassando o “iconografismo da escultura tradicional” e o “ilusionismo inveterado da própria pintura modernista”⁵ reivindicava ainda, como se pode entender através da interpretação de Didi-Huberman, a eliminação de qualquer detalhe “(...) para impor objetos compreendidos como totalidades indivisíveis, indecomponíveis”.⁶ O exemplo que trazemos é retirado da leitura de Didi-Huberman sobre a obra *Die*, de Tony Smith, da qual o autor faz uma leitura filosófica particular, considerando que o primeiro trabalho do artista inscrito no projeto do minimalismo reverteria parcialmente a própria negação das referências antropomórficas ou iconológicas desse objeto minimalista, pois seria potencialmente um objeto que só se mostra porque esconde alguma coisa dentro e aparece como imagem a partir de sua escuridão. Didi-Huberman observa que as imagens criadas pelos volumes de Tony Smith saem do círculo tautológico mesmo com sua serialidade e concisão dignas de um objeto específico e, sem se render às imagens representativas alegóricas, entram em uma operação dialética “(...) portadora de uma latência e de uma energética.” Para o autor, as formas negras de Tony Smith deixam de ser totalidades indivisíveis e compactas, que anseiam pela máxima o que vemos é o que vemos e não cessam de sugerir uma interioridade para sempre misteriosa, impossível

de encerrar, pois está inscrita no jogo do dentro/fora, do esconder/mostrar. Na interpretação de Didi-Huberman, a impossibilidade de apreensão do volume como um objeto específico fragmenta a obra em seu jogo dialético com o espectador, que, incomodado, voltará inúmeras vezes a se perguntar “(...) o que ele terá tanto querido esconder lá dentro?”.⁷

É curioso lembrar um episódio pontual que marcou a produção artística de Tony Smith, por volta dos anos 50, quando o artista, dirigindo na escuridão da noite por uma autoestrada em construção, se dá conta, através de uma experiência pessoal e reveladora, da profunda e intensa obscuridade da noite, sob a qual silenciavam os objetos no entorno da estrada. Essa experiência amplia sua compreensão artística, ao perceber que, “parecia haver ali [na estrada escura] uma realidade que não tinha nenhuma expressão na arte”,⁸ algo definido, mas que não era ainda artística ou socialmente reconhecido como arte, ou seja, uma experiência que vinha ao encontro dos objetivos do próprio minimalismo: dificultar a pronta significação da obra. De fato, na experiência da noite, perdemos o contato visual das referências cotidianas, e abrimos os sentidos para a densidade da existência, pois estamos no lado apagado do planeta, na sombra, “na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível”,⁹ como registra Didi-Huberman. Por isso as esculturas negras de Tony Smith, influenciadas pela experiência da estrada noturna, se mostram antes como negrimes ou manchas noturnas no espaço do que como volumetrias de paralelepípedos e cubos, como se incorporassem “a própria cor do elemento que lhes havia dado a existência: a noite”.¹⁰ Adentrar a noite sem os artifícios da iluminação desperta a lembrança da condição existencial humana, quando despimos os objetos dos signos do reconhecível e nos encontramos em posição menos

confortável. Na noite perdemos as referências do visível e ficamos “de frente” para o infinito, e nos conectamos com o primitivismo do medo. Jean Grenier revela: “Tenho receio desses momentos que abrem uma porta para o vazio (...). O dia te ilude, mas a noite não tem cenário.”¹¹ Era exatamente o cenário que desinteressava a obra minimalista. Especificamente nos volumes de Smith, Didi-Huberman aponta que os objetos negros não eram “nem ‘específicos’, nem ‘teatrais’”.¹² E que, em oposição à interpretação que Michael Fried fez da teatralidade da obra de arte minimalista, “poderíamos sob muitos aspectos, considerá-los como ‘monumentos de absorção’ e de pura solidão melancólica”.¹³ Mas, diferente da negação da condição intervalar da obra, as grandes massas de volumes negros e geométricos de Smith tornam a percepção difícil, são obstáculos para o reconhecimento do limite das formas volumétricas, impondo-se como paradoxal volumetria da experiência noturna, a mesma narrada no episódio da estrada escura. Dessa maneira, suas esculturas negras nos permitem pensar, para além do princípio da visibilidade opaca da forma, na obscuridade de sua volumetria, que se apresenta como exterior que se confunde com interior, revelando que há, além de qualquer certeza visível, um fundo duvidoso da imagem: “Seus volumes visíveis talvez só valham pelos vazios que nos deixam suspeitar.”¹⁴ Ainda assim, em momento algum seus volumes sugerem alguma interioridade autobiográfica ou interpretações óbvias. É isso que coloca o próprio vazio, a própria obscuridade, como questão conceitual, para além da narratividade do episódio da viagem do artista. O intervalo apontado por Didi-Huberman nos volumes negros de Smith acontece nas dúvidas que o objeto sugere ao espectador, ou seja, no paradoxo entre dentro e fora, entre opacidade e profundidade, e, assim, a tentativa de manutenção da autono-



Tony Smith, *Night*, 1962, aço pintado de preto, 366 x 366 x 488cm
Fonte Matthew Marks Gallery: <http://www.matthewmarks.com/>

mia da forma parece esgotar-se na possibilidade de encontrar alguma abertura para a percepção de uma interioridade que vazava. A concretude do objeto minimalista é da ordem da tentativa de selar sua interioridade, necessitando, portanto, que esse intervalo como significação/imaginação seja substituído por uma forma que se mostre apenas “por si mesma”, autônoma e tautológica, mas que aqui se mostra fragilizada, com possibilidade de partir-se.

Trazendo esse intervalo latente das formas noturnas de Smith, lembramo-nos de outro trabalho que poderia atualizar essa questão a partir de linguagem e ponto de vista contemporâneos. Enquanto a noite se transforma no ponto disparador da abertura para o intervalo da obra de Tony Smith, o dia, a luz do sol e o próprio cenário são responsáveis pela situação escultórica do trabalho *Zocalo*, de Francis Alÿs. O artista filma a movimentação lenta de pessoas que se protegem do sol sob a sombra de um obelisco. Enquanto a sombra desenha o trajeto da Terra em relação ao sol, a fila de pessoas desenha o trajeto dessa sombra. O desenho feito de pessoas que delatam o movimento da Terra demarca um movimento cósmico em sin-



Francis Alÿs, *Zócalo*, 1999, filme de 12 horas, dimensões variadas
Fonte David Zwirner Gallery: <http://www.davidzwirner.com/>

cronia com o movimento humano, aliado, ainda, a uma política da imagem construída pelo artista, através da incorporação de simbologias locais dentro da poética do trabalho. Zócalo é a praça em que se reúnem os edifícios do governo na cidade do México e é, simbolicamente, um local de manifestações. Para o artista, o trabalho funciona como uma situação escultórica de encontros arbitrários, que pode ser percebida na ocupação não planejada dos espaços da cidade, através de interações orgânicas com os mecanismos de controle social. A imagem de Alÿs resgata, assim, um certo tipo de situação natural, orgânica e imprevisível que surge no espaço urbano. Esses movimentos que fogem às previsões de um projeto urbanístico, e que acontecem arbitrariamente,

sugerem esse embate iminente entre o controle urbano e os desejos individuais, desarticulando as previsões de tais projetos através de manifestações mínimas que falam de outro tipo de organização. O que interessa é justamente essa relação imaginativa ou até misteriosa entre realidade e representação, não explícita nem panfletária, travada entre imagem política e imagem poética, de difícil separação nessa situação. O obelisco de Zócalo é o ativador do espaço social e político, mas também do espaço cósmico, através do desenho que ele é capaz de gerar pela arbitrariedade. Tanto o desenho ativa o cosmo quanto o cosmo ativa o desenho, e é esse desenho, como rastro marcado na sombra, que delata os intervalos do movimento social-sideral. A capacidade de ser vis-

ta política, poética e cosmologicamente amplia a obra de Francis Alÿs para a fabulação. Considerar o intervalo, ou seja, aquilo que está entre as coisas como dispositivo crítico e como operacionalidade do próprio trabalho, dando possibilidade à arte de retomar, de modo diferente, algumas das operações de significação do mundo outrora reprimida pela autonomia da forma, é uma forma de olhar de modo constelar para a história. O que se torna possível pensar nessa abertura é que o caráter intervalar da arte necessita ser pensado como a criação de um novo lugar para a imaginação, que se mescla com o real e o potencializa de matérias a reinventar.

Retomando as constelações de Walter Benjamin, lembramo-nos ainda dos trabalhos *Constellations*, do artista catalão Joan Fontcuberta, que abre este ensaio. Nessa série, Fontcuberta apresenta imagens de constelações e galáxias compostas de detalhadas manchas que se revelam, à medida que são observadas de perto, detritos e corpos de insetos esmagados em um vidro. O artista relata que, diferentemente de uma captura da imagem celeste através de potentes lentes fotográficas, ou seja, através da reprodução da realidade, suas constelações foram capturadas quando dirigia seu carro em alta velocidade por uma autoestrada, no verão, e nuvens de insetos chocavam-se contra o vidro do carro transformadas em fotografias, através da impressão diretamente do vidro do carro no papel fotossensível, sem o uso da máquina fotográfica. Parece ser através de uma certa crueldade com a pureza do infinito que Joan Fontcuberta se permite enxergar constelações em corpos de insetos mortos através de uma imagem que, segundo o próprio artista, “reúne o romântico com o macabro, o esplendor e a miséria do universo”.¹⁵ O imediato encantamento com a beleza da imagem é subitamente cortado por uma

crise, que se volta para o espectador otimista que pretende procurar a realidade na imagem: o espaço possível da ficção sobre o “monopólio da realidade”,¹⁶ como observa o artista, é necessário para relativizar as certezas da razão. “O sentido não nasce da gênese da imagem, senão de sua gestão, ou seja, da constelação de intenções que pesam sobre ela”¹⁷, ele acrescenta.

Não é certo que os insetos mortos de Fontcuberta sejam mesmo vaga-lumes, mas sabe-se que o artista ficou profundamente tocado com uma chuva de estrelas cadentes¹⁸ pouco antes de conceber o trabalho, o que nos leva a pensar imediatamente na imagem das luzes frágeis que se apagam, tanto das estrelas cadentes quanto dos vaga-lumes, como um sintoma de certa obscuridade perante as políticas da imagem produzidas pela humanidade. É contraditório pensar que Fontcuberta estivesse tão fascinado com a luz das estrelas cadentes a ponto de representá-las através da morte. Os hipotéticos vaga-lumes do artista reforçam a ideia de que há dificuldade de permanência da imagem que se quer fragmentada, fugidia, atotal, ficcional e, por isso, política, justamente por ser inapreensível. Essa contradição está explícita no pessimismo de sua constelação, que poderia ser simulada de diversas outras maneiras, mas decide ser visível pelo rastro desses corpos assassinados pela violência do automóvel. Parece dizer-nos, acima de tudo, que a imagem que persiste pode estar fadada à morte pelo totalitarismo das grandes imagens, do monopólio da realidade, lembrando a fala do próprio artista.

Essa relação entre a sobrevivência das imagens e o apagamento dos vaga-lumes é feita também por Didi-Huberman no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*.¹⁹ O autor resgata, nesse ensaio, a metáfora da luz sobrevivente dos vaga-lumes, presente em alguns textos e cartas de

Pier Paolo Pasolini, em diferentes épocas de sua produção intelectual e cinematográfica, de maneira a repensar a história de uma perspectiva menos apocalíptica do que a que consideram os autores que ele traz para dentro da reflexão, junto com Pasolini. A metáfora dos vaga-lumes é retirada, primeiramente, de uma carta escrita em 1941, em que Pasolini, sentindo a fúria e o controle fascista que viria estacionar a Europa, compara a luz titubeante dos jovens artistas e poetas aos lampejos daqueles insetos, que resistem discreta mas insistentemente aos grandes holofotes das propagandas e das lanternas da polícia fascista. Pasolini reforça a alegria inocente e poderosa da juventude como um desejo silencioso e insistente que, em plena repressão, aparece como uma “alternativa aos tempos muito sombrios ou iluminados do fascismo triunfante”.²⁰ Mais de 30 anos após sua carta sobre a esperança e fragilidade da dança dos vaga-lumes (“esse momento de graça que resiste ao mundo do terror é o que existe de mais fugaz, de mais frágil”²¹), o cineasta publica um artigo em que atesta, definitivamente, o desaparecimento dos vaga-lumes, percebendo um país que passa a viver sob o genocídio cultural de uma sociedade pós-guerra, dilacerada e vencida pelo fascismo, mesmo após sua aparente derrota, mas que, em sua análise, foi substituído por um regime democrata-cristão tão fascista ou pior do que o da guerra: “O verdadeiro fascismo é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo.”²² A pequena e insistente luz é novamente apagada pelos holofotes, mas agora se entrega ao falso discurso da democracia burguesa, mantido pela sociedade de consumo.

Didi-Huberman, porém, resgata a imagem do vaga-lume como uma imagem constelar, que

vem ao encontro de nosso objeto cosmológico disparador: as constelações e sua metáfora para se pensar a representação como criação de intervalos e fragmentos. A apresentação da figura do vaga-lume é amparada pelo resgate de uma apologia à sobrevivência lampejante dos insetos, como esperança a seu desaparecimento, e é de tal maneira que o autor se pergunta se essa descrença na humanidade (e nas imagens que ela produz) não seria um silenciamento do que resta das imagens, assim como quiseram (e querem) muitas das forças totalitárias do poder: diminuir e abafar a força imaginativa e libertadora dos homens. O autor declara que a visão apocalíptica aceita ver que a máquina de poder sabe bem cumprir seu trabalho e que postular essa condição é desconsiderar os espaços intersticiais, parciais, atotais. Perceber os espaços em que as imagens possam existir, para Didi-Huberman, é aprender a ver apenas o que resta, “sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos”. Didi-Huberman encontra por isso, na raiva e melancolia de Pasolini, uma saída constelar, “benjaminiana”: a imagem política e estética está no lampejo, no rastro, naquilo que sobra. O vaga-lume dá lugar à constelação, que, em vez de mostrar um único ponto de fuga do horizonte amplo e estático das grandes imagens, apresenta diversos pontos constelares que pulsam entre o aparecer e o desaparecer.

Podemos voltar à metáfora da constelação de Walter Benjamin, em sua complexidade, para pensar no método, no processo e nas condições de o artista criar significação através de suas ficções e de como suas imagens são capazes sobreviver em meio a tanta imagem consumível comprometida com a realidade, que sequer desconfia de sua condição ficcional. Como uma metodologia, a constelação fala do processo de olhar, catalogar,

agrupar (dar sentido) à realidade, mas, acima de tudo, respeitar as particularidades e as diferenças de todas as coisas, percebendo o mundo em fragmentos, sabendo que nos intervalos entre cada fenômeno e cada ideia, reside a possibilidade de abrir o mundo para a imaginação.

Nos interessa, aqui, pensar como a obra de arte contemporânea, estando o artista aberto para as fricções das condições do intervalo, produz e aceita a incompletude, abrindo-se para uma ideia de que a representação não quer tratar da verdade e homogeneidade do mundo, mas, sim, fazer saltar suas ficções. O caráter constelar da arte reaparece para abrir a obra a uma profundidade de significações, que passeia entre a linguagem e a imagem, o exercício da imaginação e do pensamento, para além do exercício puramente visual e estético. A realidade se confunde com a ficção, e dessas ficções resultam como objeto as fronteiras entre o mundo infinito de possibilidades e sua pausa, materializada em objetos artísticos singulares. O caráter constelar da arte está na capacidade de se mostrar atotal, particular, inconclusiva e aberta em sua singularidade. O constelar reside nessa particularidade do universal, que torna única cada experiência do sensível.

NOTAS

1 Anastilose é o ato de reconstruir a imagem de um corpo, através de fragmentos que sobraram do passado e da capacidade de atualizá-lo no presente.

2 Benjamin, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

3 Idem, ibidem: 56.

4 Idem, ibidem.:57.

5 Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010: 53.

6 Idem, ibidem: 99.

7 Idem, ibidem: 106.

8 Smith, Tony apud Didi-Huberman, op. cit.: 99.

9 Didi-Huberman, op. cit.: 99.

10 Idem, ibidem: 98.

11 Grenier, Jean. *As ilhas*. São Paulo: Perspectiva. 2009: 74.

12 Didi-Huberman, op. cit.: 104.

13 Idem, ibidem.

14 Idem, ibidem: 106.

15 Depoimento do artista disponível em <http://www.fontcuberta.com>. Acesso em 3 jan. 2014. Tradução da autora.

16 Fontcuberta, Joan. *El libro de las maravillas*. Barcelona: Actar/Ajuntament de Barcelona, 2008: 56.

17 Depoimento do artista disponível em <http://www.fontcuberta.com>. Acesso em 3 jan. 2014. Tradução da autora.

18 Chuva de meteoros.

19 Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vagma-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

20 Idem, ibidem: 20.

21 Idem, ibidem: 25.

22 Pasolini apud Didi-Huberman, 2011, op. cit.: 29.

Mayana Redin é artista, formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e defendeu a dissertação intitulada *Das cosmologias: intervalo e infinito nas ficções do artista*, na linha de Linguagens Visuais do PPGAV-UFRJ, orientada pelo Prof. Dr. Cezar Bartholomeu.