



MAPAS, CONSTELAÇÕES, ESPIRAIS: A REDE EM DELIGNY, BENJAMIN E DELEUZE

MAPS, CONSTELLATIONS, SPIRALS: THE NETWORK ON DELIGNY, BENJAMIN AND DELEUZE

Luíza de Aguiar BORGES¹

Resumo: este artigo propõe a aproximação entre três autores e três artistas por meio de três movimentos de pensamento: os mapas, as constelações e as espirais. A rede concebida nas pesquisas de Fernand Deligny sobre as crianças autistas reflete o rizoma deleuziano, que, por sua vez, recorre à constelação benjaminiana para se estabelecer como um modo de pensar que privilegia a contingência no lugar da linearidade previsível. Esses movimentos permearam as obras de Tomás Saraceno, Gerhard Richter e Osman Lins, artistas que compartilham entre si a linha errática do acaso.

Palavras-chave: rede; constelação; espiral; Deligny; Deleuze; Benjamin.

Abstract: this article proposes the approximation between three authors and three artists through three movements of thought: maps, constellations and spirals. Fernand Deligny conceived what he called networks on his researches on autistic children, an idea that reflected Deleuze's rhizome which, in turn, appealed to Benjamin's constellation as a way to establish itself as a method of thinking that focused on contingency in place of predictable linearity. These movements permeate the works of Tomás Saraceno, Gerhard Richter and Osman Lins, artists that shared between each other the erratic line of chance.

Key-words: network; constellation; spiral; Deligny; Deleuze; Benjamin.

¹ É mestre e doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: luizaaborges@gmail.com.





Em uma comunicação na Universidade de Coimbra, em 2014, Georges Didi-Huberman exibiu ao público uma sequência de imagens que lhe permitiu desenvolver uma associação fértil: dispôs, lado a lado, desenhos de Aby Warburg e imagens que ilustram os *Mil platôs* de Deleuze e Guattari. Didi-Huberman, dessa forma, fez o que já havia materializado em seu *A imagem sobrevivente*: uma montagem. Dispor as imagens na *mesa* permitiu que, durante sua fala, promovesse um desvio que resultaria na seguinte observação: “À direita tem um desenho de Aby Warburg, o qual, a propósito, está muito próximo de alguns desenhos de Deligny”. Os mapas, afastados entre si por muitos anos, tornam-se complementares. É através dessa maneira de dispor fragmentos díspares que, a partir dos caminhos da potência, pretende-se desenvolver um diálogo entre as formas da arte.

1. Mapas

Não parece improvável a marca que a leitura de Fernand Deligny deixou em Gilles Deleuze, principalmente quando nos confrontamos com a visão **aracniana** do pensamento que aquele desenvolveu em seu principal livro. Nos primeiros momentos de *Larachnéen*, Deligny aponta que “os acasos da existência me fizeram viver mais em rede [*réseau*] do que de modo distinto, isto é, de outro modo. A rede é um modo de ser”. (DELIGNY, 2015: 15). Essa rede, que se constitui tanto como modo de ser quanto como modo de pensar, possui suas particularidades: a primeira é a capacidade de desenvolver um **fora**: “quando o espaço se torna concentracionário, a formação de uma rede cria uma espécie de fora que permite ao humano sobreviver” (DELIGNY, 2015: 18). A segunda é o que Deligny chama de **atração pelo vago** – dessa palavra ramificam-se substantivos e verbo: o vago como lacuna, a vaga da onda e o vagar do passo. A terceira se resume na **busca do acaso**:

Se uma rede era assim tramada, tratava-se de capturar o quê? Tratava-se de usar as ocasiões e, além disso, o acaso – isto é, as ocasiões que ainda não existiam, mas que em ocasiões se transformariam pelo uso que faríamos da “coisa” encontrada. (DELIGNY, 2015: 20).

É fácil perceber a consonância entre essas particularidades do pensamento aracniano e a forma rizomática de fazer filosofia a qual Deleuze se dedicou, juntamente com Félix Guattari, nos *Mil platôs*. A operação do rizoma está em acordo com o “método Deligny”: “produzir o mapa dos gestos e dos movimentos de uma criança autista, combinar vários mapas para a mesma criança, para várias crianças...” (DELEUZE; GUATTARI, 1995: 33). Deleuze recorre a Deligny precisamente no momento em que atesta o não-fechamento necessá-



rio do rizoma: “por isto é tão importante tentar a outra operação, inversa, mas não simétrica. Religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores a um rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1995: 32). Quando as possibilidades se esgotam, tanto a rede do aracniano como o rizoma deleuziano – assistemáticos, heterogêneos, anacrônicos – procuram um fora com o qual podem construir novas relações e, através dessas relações, passa-se a ver todos os elementos da série a partir de uma perspectiva renovada, ou seja, uma nova linha no mapa ou um novo fio na teia significam a variação de toda a série.

Eis, portanto, o desenvolvimento da rede, da teia, do rizoma: nesses três momentos – desenvolver um fora, atrair-se pelo vago e buscar o acaso – a brecha e a falha funcionam como suporte de uma construção. Se escrever é aracniaco, a teia da escrita se confronta com o que Deligny chama de **projeto pensado**, ou seja, “o aracniano não tem nada a ver com o ser consciente de ser” (DELIGNY, 2015: 29): a intencionalidade, a sistematização e a adequação tornam impossível a construção da rede, que pode, dessa forma, “acabar em instituição” (DELIGNY, 2015: 30). Se o suporte da teia é a brecha ou a falha, entende-se que a rede se desenvolve a partir de uma diferença; mais do que isso: se a rede é uma constituição de inúmeras linhas conectadas em outras linhas, seja por meio de derivação ou de combinação, estamos lidando com uma repetição.

Um momento do texto de Deligny torna possível uma conversa particularmente interessante com a filosofia deleuziana. Como se sabe, o trabalho de Deligny envolvia o estudo dos movimentos aleatórios das crianças autistas, sem a intervenção do pesquisador. O modo de perceber esses movimentos, cartográfico, a partir do desenvolvimento de mapas, é precisamente a realização de uma cartografia do **vagar** – uma cartografia do acaso, da **chance**. Nesse sentido, ao descrever o **agir sem finalidade** dessas mesmas crianças autistas, o autor especifica uma situação:

Se a garotinha A. se obstina em depositar galhinhos sobre as cinzas escurecidas de uma fogueira que não arde há dois anos, pouco lhe importa a finalidade do agir [...]. Os gestos de A., que bem se vê, são inoportunos e surpreendentes em sua obstinada abnegação, não nos parecem, ainda assim, radicalmente estranhos; não é a primeira vez que vemos um gesto de mesma natureza. [...] “O que A. quer é refazer um gesto que ela viu ser feito; e é muito possível que, no momento em que ela estava a ponto de *fazer como*, alguém a tenha impedido, por medo de que ela se queimasse. (DELIGNY, 2015: 47-8, grifo nosso).

Deligny está falando, aqui, de uma repetição. Cabe lembrar que *L'arachnéen* foi publicado em meados de 1970, alguns anos depois de *Différence et répétition*, pre-



cisamente quando Deleuze afirma que a repetição deve ser fundada “apenas em relação ao que não pode ser substituído” (DELEUZE, 1988: 11), ou seja, há uma distância entre a repetição e a representação: o que importa, nessa construção de uma nova fogueira pela menina autista – na ausência daquela que foi extinta – não é a possibilidade de que essa nova fogueira seja uma representação da outra, antiga, mas procurar, nas lacunas entre esses dois objetos separados pelo tempo, um elemento de estranhamento, o **raro**. Recupera-se, então, o *punctum* barthesiano de *A câmara clara*, o detalhe que fere o espectador da fotografia e, precisamente por isso, “sinto que sua presença por si só modifica minha leitura” (BARTHES, 2013: 51). A **diferença** deleuziana também fere: “O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo [...]”. (DELEUZE, 1988: 230). O que é primeiro, portanto, é aquilo que está entre fogueira extinta e a nova fogueira, aquele momento inominável que vem à tona através da repetição: é uma linha da rede que, a partir de destruições e gêneses, tasteia o acaso em busca de uma nova construção.

Acontece da mesma forma quando Deleuze se detém no problema da repetição de uma figura: o artista “não justapõe exemplares da figura; a cada vez, ele combina um elemento de um exemplar com **outro** elemento de um exemplar seguinte”. Não existe pureza nessa repetição: ela é contagiada por outros elementos, ou seja, no processo da construção, “ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura” (DELEUZE, 1988: 49). É precisamente essa instabilidade que a diferença se destaca. Na cena descrita por Deligny, há uma brecha também no ato da menina autista colocando os galhos na fogueira apagada. Entende-se que o ato da menina de recuperar a fogueira apagada não se constitui na recuperação de alguma origem, mas, justamente, constitui-se em promover essa instabilidade, dissimetria, abertura da rede. Deligny, como se viu, frisou esse aspecto muito bem: “O único suporte que possibilita a rede é a brecha, a falha” (DELIGNY, 2015: 30).

Tomás Saraceno exibiu, no Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, o projeto *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, composto por duas instalações imersivas: na primeira, *The Cosmic Dust Spider Web Orchestra*, uma pequena *Nephila clavipes* solitária tece sua teia, suspensa no meio da sala, e, ao seu redor, um feixe de luz torna visíveis as partículas de poeira no ar, e os movimentos da aranha, que são rastreados e sonorizados espalham-se pelo cômodo através de 25 caixas de som. Na segunda instalação, *Quasi-Social Musical Instrument IC 342 built by 7000 Parawixia bistriata – six months*, Saraceno exhibe um conjunto de teias construídas por 7 mil aranhas, totalizando aproximadamente 40 milhões de filamentos iluminados por luminárias anexas ao piso – essas que, analogamente às da instalação anterior,



fazem também brilhar a poeira flutuante do ar. Matthew Lutz, sobre as instalações de Saraceno, afirma:

Las estructuras cambiantes de las telarañas nos recuerdan que el universo no es una entidad estática que uno puede cortar em rodajas y analizar sin más, sino que se trata de algo que está siendo constantemente producido y que emerge de las interacciones entre incontables entidades en múltiples escalas, en un devenir por siempre impredecible. (LUTZ, 2017: 13).

Estar inserido, fisicamente, entre os mais de 40 milhões de filamentos faz o espectador perceber o universo como uma constante interação entre pontos de localizações diferentes. Tanto os fragmentos de pó flutuando em torno do observador, que só se tornam visíveis pela intervenção luminosa, quanto a teia, grande o suficiente para englobar quem se aproxima, transformam o modo de ver o mundo: parte-se de um detalhe – no caso, uma linha – para perceber a complexidade das conexões do pensamento: imprevisíveis, indefiníveis, erráticas.

Ao comentar o projeto de Saraceno, o biólogo William Eberhard sugere que o espectador se coloque no lugar da mesma aranha que produziu as teias agora retidas na sala do museu:

Perhaps it is easiest to appreciate an orb weaving spider's achievements if you put yourself in her place, and imagine what it would be like if you were attempting to build a new orb. To start, you must first blindfold yourself: the spider's eyesight is very poor, her eyes are on the wrong side of her body to see the web's lines as she hangs below them, and in any case she often works at night. [...] The air is highly viscous at the scale of the spider; for a human, an analogous situation would be building a web of elastic ropes under water. You must instead depend on the vagaries of the wind; you will have to launch new lines, allowing their tips to float away on irregular air currents. (EBERHARD, 2014: 40)

Deixar-se levar pelo vento é construir uma teia às cegas, sustentando os próprios movimentos no acaso. Além disso, é recuperar a fala de Georges Bataille em *Experiência interior*: “na experiência, o enunciado não é nada, apenas um meio e, até, tanto quanto um meio, um obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento”. (BATAILLE, 2016: 45). O que importa é o movimento do acaso, capaz de levar o material da teia de um lado ao outro, possibilitando, assim, a construção da rede. Deligny definia a rede do aracniano como um “conjunto permanente ou acidental de linhas entrelaçadas”, cujas palavras-chaves são **acaso** e **coincidência**. Deleuze definia as multiplicidades expostas pelo rizoma como determinações que não podem crescer sem que mudem de natureza, sem que busquem um fora. As aranhas de Saraceno constroem suas teias jogando, ao **acaso**, filamentos que se entrelaçam aos outros, buscando um fora, sem pistas de qualquer intencionalidade – ou seja, sob o signo da **coincidência**.



2. Constelações

Atlas é o título de uma coleção de fotografias, recortes de jornais e rascunhos na qual Gerhard Richter trabalha desde 1960. As mais de 4 mil imagens são dispostas, em conjuntos – seguindo uma ordenação e uma organização que não são, em momento algum, esclarecidas pelo autor –, em folhas de papel brancas e, posteriormente, expostas pelas paredes de determinado museu. Ao percorrer a coletânea de Richter, o espectador passa, nos primeiros quadros, por fotografias de membros de família e recortes de jornais alemães – imagens notadamente **banais** – para, nos últimos quadros, confrontar-se com imagens de vítimas de campos de concentração.

Richter realiza, em sua obra, uma operação através do choque de elementos heterogêneos, heterocrônicos e heterotópicos: essas características são determinadas através das lacunas que se desenvolvem entre as imagens. Há, por conta disso, a abolição da unidade, armada pelo privilégio ao fragmento: esse amontoado de peças aparentemente aleatórias se transforma numa constelação de imagens quando se dá conta de que há, na integridade da obra, um movimento manifestado pela tensão entre os extremos, entre as diferenças.

No convoluto N das suas *Passagens*, Walter Benjamin se dedica à teoria do conhecimento e à teoria do progresso. Na passagem 10a, 3 ele diz acerca do pensamento:

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história. (BENJAMIN, 2009: 518).

O movimento e a imobilização do pensamento vêm à tona precisamente em sua condição de **constelação**: o movimento para se chegar aos fragmentos e a imobilização das peças dispostas na mesa – o *tableau* de Georges Didi-Huberman –, que constitui essa configuração “saturada de tensões”. A pausa, de acordo com Benjamin, é o choque que permite, segundo afirma na décima-sétima de suas teses *Sobre o conceito de história*, “[reconhecer] o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 1994: 231). O choque das imagens das vítimas do campo de concentração contra as imagens “banais” das paisagens, fotografias familiares e recortes de revistas e jornais permitiu ao *Atlas* de Richter se constituir em uma constelação e, a partir dessa configuração, as conexões entre esses pontos ficaram visíveis, pulsantes.



A constelação, então, aparece como colisão de temporalidades heterogêneas: a imagem dialética de Benjamin é a cristalização do tempo em uma imagem que, por sua vez, torna-se constelação. Desse modo, produzir uma constelação é realizar uma montagem: é confrontar passado e presente, ou seja, provocar um confronto. No trabalho de Richter, é justamente a lacuna na montagem de tempos e lugares diferentes que promove o choque.

Ao desenvolver um diálogo entre o arquivo de Richter e a fotomontagem de vanguarda, principalmente no contexto soviético do final da década de 1920, Benjamin Buchloh, em *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, recupera um texto de Osip Brik publicado na revista de arte *Novyi Lef*, em 1928, no qual afirma que,

Nella coscienza contemporanea la singola personalità può essere compresa e valutata solo in relazione a tutti gli altri uomini che la coscienza prerivoluzionaria relegava sullo sfondo. Di qui la necessità di concentrare l'attenzione non su queste singole personalità, ma su quei movimenti e rapporti sociali all'interno dei quali esse occupano un loro determinato posto. [...] È necessario un metodo con l'aiuto del quale sia possibile presentare la singola personalità non nel suo isolamento, ma nel suo legame con tutti gli altri uomini. (BRIK, 2016: 43).

Não é produtivo, diz Brik, concentrar a atenção – seja do pesquisador, do escritor, do crítico, do artista – a uma personalidade individual sem considerar seus **movimentos** e **conexões**: pede-se por um método que não privilegie o sujeito em seu isolamento, mas em suas ligações com outros homens. É precisamente através desse método que a obra de Richter se elabora: o acúmulo das imagens, mais do que simples anomia, como menciona Buchloh, promove precisamente essas conexões a partir do confronto entre o anônimo e o universal, a diferença e a repetição. Entre, enfim, os extremos da imagem e do pensamento.

3. Espirais

Em *Diferença e repetição*, ainda não é o rizoma que desenha os movimentos do pensamento teorizado por Deleuze. Na repetição como “evolução do gesto”, há o transporte de um ponto relevante para outro, ou seja, pode-se pensar num movimento intermitente da margem ao centro, do centro à margem. É a partir da criação de dessimetrias no tempo – pontos relevantes – que ocorre o movimento da repetição. Sobre isso, Deleuze diz: “uma simetria dinâmica, de tipo pentagonal, que se manifesta num traçado espiralado ou numa pulsação em progressão geométrica, em suma, numa ‘evolução’ viva e mortal”. (DELEUZE, 1988: 51). A diferença e a repetição operam através de um movimento espiralado.



A aranha de Saraceno, o aracniano de Deligny e o rizoma de Deleuze criam conexões às cegas, jogando as linhas ao vento e deixando o acaso fornecer um suporte a elas. Escrever em grau aracniano ou em grau rizomático é escrever, portanto, a partir de fluxos aleatórios sem hierarquia ou linearidade. Assim se elaborou a pesquisa aracniana de Deligny; também, através do mesmo estímulo, Deleuze privilegiou o que chama, em *Mil platôs* de **linhas de fuga**: se a teoria das multiplicidades, que é o centro da obra deleuziana, define-se pelo fora, é através das linhas de fuga que se alcança essa desterritorialização. A escrita de Kleist, diz Deleuze, opera dessa forma: “um encadeamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora. Anéis abertos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995: 25). Velocidades variáveis, transformações, anéis abertos: o movimento espiralado, cujos círculos permanecem, justamente por conta do movimento, numa condição infinita de não-fechamento.

A espiral não percorre apenas o espaço, mas também o tempo. Os círculos da espiral trazem o material do passado para o presente e, operando através do movimento contrário, do presente para o passado: essa pulsação vertiginosa inventa um tempo suspenso, semelhante àquele de que Henri Bergson fala em seu estudo de 1908, *A lembrança do presente e o falso reconhecimento*:

Todo momento de nossa vida oferece, pois, dois aspectos: ele é atual e virtual, percepção de um lado e lembrança de outro. Ele se divide ao mesmo tempo em que ocorre. Ou antes, ele consiste nessa própria divisão, porque o instante presente, sempre em marcha, limite fugidivo entre o passado imediato que já não é mais e o futuro imediato que não é ainda, se reduziria a uma simples abstração, se não fosse precisamente o espelho móvel que reflete sem cessar a percepção em lembrança. (BERGSON, 2006: 111).

O presente, através do falso reconhecimento, divide-se entre a lembrança – recuo ao passado – e a percepção – limite entre o presente e o futuro; é precisamente essa **lembrança do presente** que a espiral produz e que traz à tona, nesse aspecto, duas questões primeiras: a origem e o novo. Ainda em *Diferença e repetição*, Deleuze dialoga com essas questões:

O que se estabelece no novo não é precisamente o novo, pois o próprio do novo, isto é, a diferença, é provocar no pensamento forças que não são as da reconhecimento, nem hoje, nem amanhã, potências de um modelo totalmente distinto, numa *terra incognita* nunca reconhecida, nem reconhecível. E de que forças vem ele ao pensamento, de que má natureza e de que má vontade centrais, de que desmoronamento central que despoja o pensamento de seu “inatismo” e que a cada vez o trata como algo que nem sempre existiu, mas que começa constrangido e forçado? (DELEUZE, 1988: 225).



“Algo que nem sempre existiu, mas que começa constrangido e forçado”: Deleuze expõe a ilusão do novo, que depende de uma diferença cuja presença inata no objeto não é percebida. O novo, em vez de pressupor algo a se superar, um passado já morto e ineficaz, estabelece-se em uma potência de diferença e não de reconhecimento. Para Deleuze, “o novo permanece para sempre novo, em sua potência de começo e de recomeço” (DELEUZE, 1988: 225). Eis, então, o problema que se esboça: se o novo de Deleuze, que vai além, justamente, daquilo que “marca uma origem”, opera em uma onda intermitente de aparecimento e desaparecimento, percebemos que não há origem definida, imóvel. Não há, dessa forma, pontos fixos aos quais buscar, há apenas fluxos – tanto de deslocamento como de aparição e desaparecimento – ou, como Deleuze coloca, há apenas potências de recomeço.

Tomemos o prefácio de Antonio Candido ao *Avalovara* de Osman Lins:

Como num relato de Borges, o modelo deste livro seria um poema místico em latim, de que se conserva apenas a versão grega na hipotética Biblioteca Marciana de Veneza... O poema fornece o esqueleto de uma geometria rigorosa e oculta, que o Autor revela numa espécie de guia metalinguístico do leitor, e que dá à narrativa um *movimento espiralado*, sem começo nem fim quando tomado em si mesmo. (LINS, 2005: 7).

Candido se refere à organização do livro de Osman Lins que se sustenta em um movimento espiralado detido no citado poema em latim, que, por sua vez, encontra-se disposto em um quadrado dividido em 25 outros quadrados menores e cuja leitura pode ser feita, justamente, através dessa espiral:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Se, como Osman Lins o fez, traçarmos uma linha espiralada dentro dos limites do quadrado, percebemos dois pontos importantes: o primeiro se trata da possibilidade que o poema possui de ser lido em diversas direções diferentes – não há um ponto fixo de início ou de fim, portanto. O segundo ponto é observado depois de constatar a divisão em fragmentos a partir da qual a narrativa de Osman Lins foi construída: os quatro primeiros trechos apresentam, respectivamente, em seu cabeçalho, as inscrições R 1, S 1, R 2, S 2. Logo após algumas páginas, outros elementos são adicionados – O 1, A 1 – ou recomeçados – S 1. O “esqueleto de uma geometria rigorosa” do qual Candido fala é essa disposição de fragmentos a



partir de uma espiral, de modo que permite ao livro ser lido de uma forma a abolir qualquer tipo de linearidade ou imobilidade, assim como permite à narração não possuir nem origem nem fim, mas uma infinita série de recomeços.

Pode-se perceber, na tentativa de Osman Lins, uma leitura rizomática, uma leitura aracniana, uma leitura, portanto, errática: eis a palavra-chave que está contida em todos esses modos de ler. Procurar um fora – submeter-se à mercê do vento – é abolir a rigidez do sistema; é procurar na potência do objeto um novo que já estava lá, debaixo das camadas cristalizadas de tempo.

É a partir da fala de Giorgio Agamben que as linhas da rede proposta aqui se embaraçam: se, nas palavras do filósofo, “sólo un pensamiento que no esconde su propio no-dicho, sino que de manera incesante lo retoma y lo desarrolla, puede pretender eventualmente ser original” (AGAMBEN, 2010: 10), entende-se que é na repetição das curvas espiraladas que se desenvolve o não-dito. Confrontar de forma heterotópica e heterocrônica os objetos do saber é, portanto, uma forma de desafiar a ideia de *novo*. Não a novidade que supõe o progresso e a superação, mas aquela que valoriza a sobrevivência e os movimentos do acaso.

Referências

AGAMBEN, G. **Signatura rerum**: sobre el método. Traducción de Flávia Costa y Mercedes Ruvituso. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2013.

BATAILLE, G. **A experiência interior**, seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol. I. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Passagens**. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BERGSON, H. A lembrança do presente e o falso reconhecimento. **Trans/Form/Ação**, vol. 29, no.1, Marília, 2006.

BUCHLOH, B. Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive. **October**, vol. 88, spring 1999, p. 117-145.





BRIK, O. Dal quadro alla fotografia. In: MAGAROTTO, L. (org.) **L'avanguardia dopo la rivoluzione. Le riviste degli anni Venti nell'URSS**. Roma: Edizioni Immanenza, 2016.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELIGNY, F. **O aracniano e outros textos**. Tradução de Lara de Malimpensa. São Paulo: n-1 edições, 2015.

EBERHARD, W. Art Show. In: SARACENO, T. **Cosmic Jive: Tomás Saraceno The Spider Sessions**. Genova: Asinello Press, 2014.

LINS, O. **Avalovara**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LUTZ, M. Historia natural del universo. In: SARACENO, T. **Cómo atrapar el universo en una telaraña**. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017.