

Um itinerário secreto: imagens sobreviventes em *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra


A secret itinerary: surviving images in *Paisagem com dromedário*, by Carola Saavedra

Un itinerario secreto: imagenes supervivientes em *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra

Recebido em 17-07-2022

Aceito para publicação em 24-10-2022

 <https://doi.org/10.47456/simbitica.v9i3.39806>

 **Fernanda Gontijo de Araújo Abreu**

Doutoranda em Teoria da Literatura/ Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Mestre em Teoria da Literatura/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. E-mail: fernandagaa@gmail.com

141

Resumo

O artigo enfoca a relação das imagens com o arquivo histórico-cultural, e mais especificamente literário, a partir da obra *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra. Tendo em mente uma tendência artística contemporânea de hibridização e remontagem dos elementos estéticos, pela qual fronteiras de determinação identitária são abaladas, buscamos aqui refletir sobre as formas sobreviventes das imagens em temporalidades interceptadas por um certo olhar do presente. Para isso, teorizações em torno do arquivo em sua relação com o contemporâneo traçam um peculiar itinerário posto pelo campo da experiência e suas formas de resistência. *Paisagem com dromedário*, obra contemporânea, fornece preciosos indícios dessas imagens-fantasma a rasurar o arquivo, abrindo-o a outras possibilidades de exploração.

Palavras-chave: Arquivo; Imagens sobreviventes; Contemporâneo; Paisagem com dromedário.

Itinerário 1: Paisagens e arquivos – conversações

Gravação 2

Vozes, pessoas conversando ao longe.

Ontem te escrevi um postal, comprei outro dia numa lojinha de souvenirs. A terra vulcânica, o mar e, bem perto do mar, um pequeno lago, a água avermelhada, acho que por causa do solo. Ainda não mandei, nem sei se vou mandar. Sempre me acontece, comprar o postal, escrever e depois não mandar. Acabo jogando fora. Poderia ter guardado, uma pasta com todos os postais que não mandei, as palavras que não disse. Que ninguém leu. Poderia usá-los para algum trabalho. Com o título Itinerário secreto, ou algo assim, os postais dispostos num imenso móbile em constante movimento, distorcendo a cronologia, como se fosse tudo uma única viagem, um único passeio que se estendesse no tempo. O que você acha? (pausa) Você vai dizer que não é suficiente. É verdade, talvez não seja mesmo (Saavedra, 2010:14).

Tomemos essa primeira imagem textual como indício de um itinerário. Um itinerário que não explicita sua rota, com distâncias medidas por uma origem ou ponto de chegada, ou por um saber antecipado sobre o lugar preciso aonde se pretende ir, ou de onde se pensa vir. Tomemos, ao contrário, esse trajeto como movimento a nos remeter a constantes veredas que se abrem, se bifurcam, traçando um *campo expansivo*¹, labiríntico e reconfigurável, em que furtivas paisagens assinalam o rumo, sempre indeciso, a se seguir: “Sempre me acontece, comprar o postal, escrever e depois não mandar. Poderia ter guardado, uma pasta com todos os postais que não mandei, as palavras que não disse. Que ninguém leu”.

Paisagem com dromedário, de Carola Saavedra, obra literária publicada em 2010, afigura-se como esse espaço itinerante de uma narrativa marcada pelo cruzamento de múltiplas vozes e imagens, encenando uma literatura que se deixa contaminar, formal e tematicamente, por outros elementos artísticos. Nessa composição de linguagens heterogêneas em que interagem, sobretudo, o elemento verbal e o visual, temos uma narrativa que se apresenta como campo fértil a verificações do nosso arquivo histórico-cultural ocidental e as formas de sua “aparição” na contemporaneidade, considerando-se o fazer literário, e as imagens que comporta, como testemunhas remotas, sobreviventes, de tal saber arquivístico.

Na obra em questão, a narradora-protagonista é Érika, uma artista plástica que literalmente se insula, em território não nomeado, para viver um luto. Após a morte de Karen, parceira de um triângulo amoroso de artistas, do qual também faz parte Alex, a narradora decide

¹ Referência à expressão cunhada por Rosalind Krauss no célebre texto “Sculpture in the expanded Field” e retomada no texto “O contemporâneo” (2018:127): “[...] a arte mais uma vez tenta paradoxalmente se renovar e afirmar através da aposta numa expansão que implica simultaneamente a fragilização e a contaminação de sua especificidade. Não por acaso, a noção de *campo expansivo*, sugerida por Rosalind Krauss a propósito da escultura, tem se mostrado mais que produtiva, indispensável, para entender os efeitos dessa aposta em práticas híbridadas [...]. Cf. Krauss, Rosalind. *Sculpture in the expanded field*, *October*, Cambridge, v. 8, pp. 30-44, Spring, 1979.

temporariamente residir na casa de veraneio do casal Bruno e Vanessa, esta última, dona de uma refinada galeria de arte. Assim, a ilha sem nome para a qual se desloca Érika, local descrito como reduto de exuberante beleza habitado por dromedários, é a paisagem de onde a narradora passa a registrar, por meio de um gravador, mensagens endereçadas a Alex – como espécies de “cartas gravadas”. Além das experiências cotidianas, a narradora relata, por tais epístolas sonoras, suas impressões, desejos, divagações, nostalgias e dúvidas, não faltando ali especulações sobre a arte e as formas como esta participa da vida contemporânea.

A narrativa então registrada pelo gravador de Érika não se desenvolve de forma linear, intercalando-se à sonoridade que também é captada no entorno da narradora, transcrita em itálico no corpo do texto – “*Barulho de passos, de sapatos pesados na terra, o ressoar de pequenas pedras. Vento. Respiração ofegante*” (Saavedra, 2010:27). Além dessa imbricação de sons, relatos e visualidades, as próprias gravações de Érika são interceptadas por falas de outras personagens, seja por meio de citações feitas pela narradora, seja pela captura direta das outras vozes pelo gravador: “Bruno me ofereceu uma câmera. Disse, bom, se você quer fazer algo que valha a pena, arranje uma câmera, não um gravador” (Saavedra, 2010:107).

Afora toda essa polifonia e sobreposições imagéticas apreendidas em *Paisagem com Dromedário* – recurso que magistralmente expõe uma tendência da arte contemporânea a romper fronteiras e hierarquias entre diferentes expressões artísticas – temos, ao final da narrativa, a descrição de uma sala grande, “espaçosa. Uma janela, uma porta fechada. A sala está vazia, quase na penumbra. Há apenas uma mesa de madeira e sobre ela um gravador [...]” (Saavedra, 2010:167). A descrição desse cenário, que lembra uma exposição artística, em que o gravador está sobre uma mesa, em uma sala vazia, reproduzindo as palavras antes lidas na narrativa, confere ao texto, a dizer com Wander Melo Miranda (2014) sobre “formas mutantes” da contemporaneidade, um caráter de obra-instalação. Sim, pois, pela forma em mutação apreendida da narrativa de Saavedra, através da qual, de uma anterior exploração verbo-sonora do texto vai-se à descrição do espaço no qual a narrativa estaria instalada, o que se enfatiza, ao final, é a potência imagética da obra em permuta com a linguagem literária, abalando hierarquias. Tal recurso ainda permite indagar, por um efeito performático, a própria proveniência da narração, já que aquela textualidade tanto poderia ser apreendida por um leitor quanto por um espectador-ouvinte da “instalação”. Como bem se esclarece no texto “O contemporâneo”² sobre a obra em

² Este texto faz parte do *Indicionário do contemporâneo* (2018), livro de ensaios que constrói coletivamente temas e escritas em torno das políticas literárias do presente. Para isso, e em consonância com as formas híbridas e comunitárias assumidas pela contemporaneidade, os organizadores-autores lançaram-se à tarefa do “escrever em colaboração” a partir de uma “publicação coletiva que não fosse uma mera compilação de trabalhos individuais”. Daí, a não especificação da autoria dos textos que constam no livro em questão, como é o caso de “O

questão (2018:151), “em vários momentos, a narrativa emula a arte conceitual, como quando Érika caminha pela orla gravando o barulho do mar selvagem a fim de desenhar um contorno acústico da ilha [...] para um trabalho que intitularia *Contorno de uma ilha*”. Assim, emulando tematicamente a arte conceitual no interior da escrita literária, percebe-se, ao final do texto, que o próprio conjunto narrativo assume contornos de arte conceitual. Este procedimento corrobora a ideia de uma arte caracteristicamente contemporânea que parece querer ultrapassar os limites da sua própria linguagem, integrando outras possibilidades estéticas em seu impulso expressivo.

Vale, portanto, lembrar que, ao considerarmos essa mobilização de formas que interagem e se permutam numa dança de contaminações capaz de desenhar “contornos acústicos” de uma ilha imaginária, somos lançados, inevitavelmente, ao movimento de reinvenção, desmonte, arranjo e reaparição do arquivo cultural ao qual estão historicamente vinculados nossos discursos. É o que defende Reinaldo Marques (2017:4) em suas elucubrações sobre o assunto:

De sorte que os textos da literatura contemporânea revelam-se então híbridos, instáveis e informes, escapando a formas pré-definidas ou fixas, sem que se reduzam, porém, a mero pastiche de estilos. Assim, o escritor contemporâneo mostra-se consciente do arquivo da literatura, de sua história, e cioso de seu próprio arquivo, dele se alimentando para sua produção textual.

É curioso observar que, conforme nos aponta Marques em relação à literatura, certa aptidão ao arquivamento parece se tornar cada vez mais evidente à medida que se intensifica, na contemporaneidade, a inclinação à hibridização estética da obra. Isso sugere que a ameaça da perda dos contornos rígidos de uma determinada linguagem artística a remete vigorosamente ao contato, ainda que de forma transgressora, com sua tradição. Por isso, essa “aptidão arquivística” – a considerarmos a literatura, tanto no que concerne ao arquivo particular do escritor, quanto no que se refere à consciência que este nutre pelo arquivo literário –, desenvolve-se por fluida passagem entre as esferas pública e privada que dizem respeito ao gesto do arquivamento. Vejamos, pois, de forma mais detida, como essa passagem do privado ao público, do arquivo à obra e suas imagens sobreviventes, se dá.

Jacques Derrida (2001:11-13), ao dissertar sobre a fundação do arquivo em nossa cultura, explicita, etimologicamente, aquilo que, por via mesmo da sua significação e história, faz melhor compreender a incidência do público e do privado na conceituação e realização do arquivo. A palavra “arquivo” deriva do grego *arkhê*, que designa, ao mesmo tempo, “começo e comando”. Porém, Derrida confere ao segundo princípio, o “nomológico”, uma mais próxima verificação do que historicamente o arquivo representa. Para isso, Derrida retoma o sentido do *arkheion* grego –

contemporâneo” por nós utilizado como referência. Cf. Andrade, Antônio *et al.* *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.

domicílio, endereço dos magistrados superiores, dos *arcontes* – situando-o como o “lugar” para onde eram destinados os documentos, os quais permaneciam sob a guarda e lei dos arcontes. Segundo o filósofo (2001:13), “foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto”.

Observe-se que, a partir do que afirma Derrida, nessa passagem dos documentos a uma “domiciliação” – palavra articuladora do caráter ao mesmo tempo público e privado do arquivo – não se garante, contudo, uma passagem do secreto ao não-secreto. Isso é decisivo para se perceber aquilo que, já no fundamento do arquivo, resiste a uma revelação, a uma totalização, a uma apreensão não residual da matéria arquivística.

É nessa perspectiva que Reinaldo Marques (2015), em estreita articulação com Derrida, discute como tais questões acerca do privado e do público podem afetar o manejo e recepção do arquivo e da obra artística. Segundo as teorizações de Marques (2015), é, portanto, no processo de “desterritorialização” do conjunto de documentos do escritor e da sua “reterritorialização” em um acervo literário, que “o arquivo do escritor se exterioriza e ganha visibilidade” (Marques, 2015:22). Essa exterioridade, segundo o crítico em diálogo com Derrida (2001), remonta a uma necessária “consignação” e “sincronia” dos elementos heterogêneos que constituem o arquivo privado, os quais passam a ser apreendidos no arquivo público de forma mais homogênea e sob um olhar temporal que incide sobre o presente. Além disso, tenhamos em mente que faz parte dessa “reterritorialização” arquivística o ordenamento, a classificação, a seleção e exclusão de documentos, o que acaba por imprimir no arquivo “uma dialética entre memória e esquecimento” (Derrida, 2001:23), já que para se guardar algo, deve-se, necessariamente, suprimir, escamotear ou esquecer outras.

Essa dialética nos interessa de perto, uma vez que *Paisagem com dromedário*, obra que exemplarmente reflete tendências da literatura contemporânea de jogar com as técnicas de deslocamento e visibilidade, demonstra, por suas imagens, os impasses gerados por uma intrínseca dialética arquivística. Se, de acordo com Marques (2015) a partir de Derrida (2001), “a estrutura arquivante codetermina o sentido a ser arquivado” (Marques, 2015:23), captamos em *Paisagem com dromedário* o ruir de um saber hegemônico sobre o que é a obra de arte, dado pela maneira como a própria narrativa nuança os modos de arquivamento a partir de inusitada reunião de signos em sincronia – olhar do e para o passado interceptado pelo presente. Na narrativa, destitui-se um sentido tradicionalmente conferido a certos conceitos e valores ligados à

produção artística à medida que nela se desenrolam reflexões sobre a arte em diálogo com outras formas estéticas contemporâneas:

[...] Você me dizia que tudo era arte, qualquer coisa que você quisesse, arte, que a arte dependia não do objeto, mas do nosso olhar. Lembro-me que caminhávamos pelo parque, você me mostrava um galho de árvore e dizia, está vendo isso? O que é isso, você perguntava. Eu respondia, é um galho de árvore. E você respondia, sim e não, é um galho, mas, se estivesse num museu e eu lhe desse o título de *Braço estendido com garras*, poderia ser qualquer outra coisa (Saavedra, 2010:13).

Por fim, e servindo-nos das considerações anteriores, verificamos em *Paisagem com dromedário* a encenação da passagem do arquivo privado ao público através do trecho final da obra em que o gravador reproduz as “cartas sonoras” de Érika em um espaço expositivo, ressaltando-se sua força voco-visual. Porém, com todo esse deslocamento de hierarquias estéticas, formas de sua visibilidade, destaca-se ainda, nessa realocação do arquivo privado da artista em espaço público-expositivo, uma não garantia da estabilidade do conteúdo arquivado. Ou seja, a própria “estrutura arquivante” das narrações feitas por Érika, que podemos relacionar, em primeira instância, ao uso do gravador, torna menos apreensível e homogênea a maneira como aquela narrativa será lida, ou ouvida, pelo público, corroborando o que afirmam Derrida (2001) e Marques (2015) sobre a codeterminação entre estrutura arquivante e sentido arquivado, bem como a permanência do secreto em espaço exterior.

Assim, é nesse espaço intervalar do arquivo, entre o público e o privado que, como postula Marques (2015:21), o arquivo pessoal “é e já não é mais o arquivo pessoal (...) em sentido estrito”. Ali, nesse campo fantasmático de uma passagem do privado ao público, que mantém o segredo e o esquecimento a permear a memória do arquivo, imagens escapam à previsibilidade, traçando rotas singulares e sobreviventes no olhar por vir.

(...) Como é possível que as coisas desapareçam de uma hora para outra. Como alguém me tira algo tão íntimo, tão meu? Alguma coisa deve ter acontecido com a sua voz, aquelas palavras. A minha vontade é gravar tudo, o tempo todo, para que nada mais me escape. Mas sempre algo me escapa. Tenho aqui outra mensagem tua. Só um segundo que estou procurando. Espera um pouco. Pronto (Saavedra, 2010:104-105).

Itinerário 2: Imagens fantasmas, aparições no tempo

Voltemos então nosso olhar às imagens. As imagens que, em *Paisagem com dromedário*, trazem um tempo imerso na experiência, na fuga de um destino cronológico – imóvel, repetível, mensurável – para dali se chegar às dobras e sombras do mundo, com suas secretas paisagens moventes. Voltemo-nos a esse limiar. Escutemos a sua música itinerante a indicar um tempo não coincidente consigo mesmo, em que uma ilha remota nos abriga e impele a buscar outras formas, outras palavras, com seus silêncios, seus escuros e seus lampejos enfim.

[...] Terá havido um início, um primórdio dos primórdios? [...] talvez não, talvez a nossa existência, a nossa história já tenha se iniciado assim, em movimento, essa circularidade, repetindo sempre as mesmas coisas. Não importa. É possível criar pequenas variações (Saavedra, 2010:16).

Sim: as imagens criam variações. Na obra de que aqui tratamos, são principalmente elas que conduzem o singular percurso da protagonista que, oportunamente uma artista plástica, se vê reelaborando experiências, desconstruindo paradigmas sobre a arte, sobre si, sobre o outro. Numa ilha sem nome – já aí, o ressaltado de uma imagem. Uma ilha, num tempo impreciso, com imagens inesperadas que sobrevêm: “Queria começar falando de uma imagem. Não sei se era uma fotografia ou se fui eu que guardei aquele momento como algo estático na memória.” (Saavedra, 2010:10). Tanto em termos de enredo quanto em relação à própria concepção da obra, há no texto um perceptível trabalho da forma que o impele. E não apenas em relação ao hibridismo estético e ao caráter de instalação artística – aspectos dos quais já falamos –, como também a uma exaltação imagética que se dá nos interstícios da narrativa, “distorcendo a cronologia, como se fosse tudo uma única viagem, um único passeio que se estendesse no tempo” (Saavedra, 2010:14).

Georges Didi-Huberman (2013; 2015) já chamara a atenção para uma distorção cronológica a se dar nos interstícios de “uma história”, ao abordar, no campo de suas teorizações, a “sobrevivência das imagens” na história da arte e diante do tempo. O autor, ao revolver os estudos sobre a história da arte e nela constatar que, desde o século XVI, propaga-se um discurso voltado à exaltação da “pureza” das formas clássicas – estas que representam um passado cultural-artístico inalcançável pelos artistas dos períodos sucessores –, encontrou, nos estudos do historiador de arte alemão oitocentista Aby Warburg, uma dissidência em relação a tal tendência. Segundo Didi-Huberman, foi através da noção de “pós-morte” [*Nachleben*], ou seja, de “sobrevivência”, que Warburg “substituiu o modelo ideal das ‘renascenças’, das ‘boas imitações’ e das ‘serenas belezas’ antigas por um *modelo fantasmal* da história [...]” (Didi-Huberman, 2013:25). Foi por meio desse modelo nada convencional, em que a investigação histórica extrapolava os limites da abordagem acadêmica – buscando caminhos não lineares, mas erráticos, contrários às teorias evolucionistas e progressistas que predominavam à época –, que Warburg percebeu nas imagens “uma condensação particularmente significativa do que era uma ‘cultura’ [*Kultur*] num momento de sua história” (Didi-Huberman, 2013:40). De tal forma que, para Warburg, importavam as imagens e não a sua metafísica. As imagens: e não a sua evolução histórica pautado em uma hierarquia de valores estéticos. Mais uma vez, as imagens: rizomas e veredas que se bifurcam no espaço intervalar do tempo.

Logo, o que a persistente presença de certas imagens revelou a Warburg foi a força de sobrevivência de formas consideradas impuras. Ou seja, a permanência, através dos tempos, de

uma arte “contaminada” por referências estéticas divergentes do paradigma clássico. Imagens impuras sobrelevadas de passados diversos, incidindo no presente de diferentes épocas, inclusive da Renascença. Impuridade a que o discurso hegemônico, defensor de uma arte imaculada e circularmente disposta no tempo, insistia em abafar. Por isso, as imagens percebidas por Warburg se revelavam, nas postulações de Didi-Huberman, como reduto de fantasmas, de conjunções de latências e sintomas. Como inconscientes do tempo e da história, dos indivíduos desse tempo e dessa história, que acreditavam ter mesmo soterrado seus mortos imagéticos. Enfim: força sintomática da história, do tempo, ressurgida em imagens espectrais furtivamente imiscuídas na arte nostálgica de uma cultura da pureza e retidão:

[...] Os próprios gregos [...] nunca fizeram a história “viva” de sua arte. Essa história começa, revela sua primeira necessidade, no exato momento em que seu objeto é pensado como morto. Tal história será vivida, portanto, como um trabalho de luto (*História da arte entre os antigos*, trabalho de luto da arte antiga) e uma evocação sem esperança da coisa perdida (Didi-Huberman, 2013:17)³.

Em *Paisagem com dromedário*, também acompanhamos um trabalho de luto vivido pela narradora, embora numa perspectiva diversa do luto da negação histórica a que se refere Didi-Huberman. Sim, pois, conforme nos indica esse autor, o luto já iniciado entre os gregos diz respeito, justamente, à impossibilidade de convivência do passado com o presente, trabalhando, ao contrário, para o permanente recalçamento do “objeto pensado como morto”. Diferentemente, na obra literária em questão, por vários momentos, imagens fantasmas, com seus sintomas e latências, sobrevivem à narradora, trazendo lembranças de Karen, de Alex, ou de algum fato ou circunstância do passado, incorporando-se, porém, ao discurso do presente como um campo de indagações, reflexões e possibilidades. Não é à toa a insistência na obra da referência às formas visuais ou acústicas (fotografias, objetos, produções artísticas; vozes gravadas na secretária eletrônica ou no gravador de Érika), as quais fazem constantemente ressurgir os contornos, nuances e sombras da “coisa perdida”, num intenso trabalho de “montagem”⁴ da memória a partir do arquivo de que se dispõe:

Penso agora, esse conto, os vídeos, são mais ou menos como as gravações que ficaram na minha secretária eletrônica. Karen me pedindo que ligasse, querendo saber de mim, o que tinha acontecido. As indagações de Karen. Agora sem resposta. Somente a voz. E uma história que acaba assim de repente. Fico pensando, será que a voz de Karen vai ficar desse jeito, rondando, insistindo? A morte é uma coisa estranha, parece que as pessoas se recusam a morrer, e ficam ali, inflexíveis, por anos e anos. A pessoa desaparece, e ficam suas marcas. As fotos, as roupas no armário (Saavedra, 2010:49).

³ *História da arte entre os antigos* é o título da obra do historiador de arte alemão, do século XVIII, Johann Winckelmann. Com essa obra, Didi-Huberman afirma ter Winckelmann “inventado a história da arte, começando por construir, para além da simples curiosidade dos antiquários, algo como um método histórico” (Didi-Huberman, 2013:15).

⁴ Didi-Huberman, numa referência a Marc Bloch, mencionará a memória como uma instância de “agenciamento impuro”, “uma montagem – não ‘histórica’ do tempo”. Cf. Didi-Huberman, 2015: 39-40.

As marcas, as roupas no armário, a voz. Esta última, especialmente por seu caráter de potência intermediária, por estar entre o corpo e o discurso, representa certa nuance da ausência, que nos serve, aqui, como forte exemplo do caráter espectral das imagens que sobrevivem em *Paisagem com dromedário*. Não nos esqueçamos de que a narrativa se constrói, performaticamente, pelo registro da voz em um gravador, estratégia que ressalta, oportunamente, um lugar de entremeio – ponto híbrido entre o corpo e a fala, escrita e oralidade, público e privado, dentre outras interseções. Lugar a remeter-nos, finalmente, às margens de indeterminação da própria identidade.

A partir de tais conjecturas, cabe aqui lembrar, mais uma vez, Jacques Derrida e suas considerações acerca do rastro e do arquivo, também articuláveis à presença fantasmática da voz. Ao responder a certa pergunta que lhe é feita na ocasião de um colóquio⁵ realizado em torno da exibição do filme *D'ailleurs, Derrida* (1999)⁶, o filósofo discorre, tendo em mente imagens cinematográficas sobre certa inadequação existente entre corpo e fala. Para ele (2012:115), tal inadequação remonta a uma “fala antiga [...], que continua a falar, que me precede, e é este corpo que corre atrás da sua própria fala ou a fala que corre atrás deste corpo [...]”. Consideremos, pois, a partir dessa colocação do filósofo, que tal é a nuance da voz, sua potência de entredizer, de falar antes e depois de um corpo, de lhe sobreviver. Perpetuando-se como rastro de discursos e de corpos, de uma “fala antiga, que continua a falar, que me precede”, a voz é indício de uma sobrevivência imediatamente percebida, pairando como ruído-fantasma sobre o tempo. Voz ou rastro que, conforme ainda esclarece Derrida (112:120), “emana de mim, mas ao mesmo tempo separando-se, cortando-se, desligando-se de mim”.

Partindo desses argumentos, Derrida categoricamente salienta, levando em conta, então, o “corte” e o que, no rastro, se mantém secreto, que tal é a natureza do arquivo, já que, embora nem todo rastro constitua um arquivo, “não há arquivo sem rastro” (Derrida, 2012:121). O arquivamento é, pois, para o filósofo, um agenciamento de rastros, “um trabalho feito para organizar a sobrevivência relativa, pelo maior tempo possível, em condições políticas ou jurídicas dadas, de certos rastros deliberadamente escolhidos” (Derrida, 2012:131).

Observemos que, em *Paisagem com dromedário*, além do uso marcadamente presente do rastro-voz, o qual já supõe um dado agenciamento das formas de arquivamento, temos a presença de muitas imagens que, tal como já ressaltamos, se hibridizam na narrativa, de forma

⁵ O colóquio, referido pelos organizadores como um “diálogo”, ocorreu no Colégio Icônico, no Instituto Nacional do Audiovisual (INA), em Paris, a 25 de junho de 2002, conforme nota constante no texto publicado a partir da transcrição do colóquio, intitulado “Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo”. Cf. DERRIDA, Jacques (2012).

⁶ Filme-documentário sobre Jacques Derrida, escrito e realizado pela cineasta e escritora Safaa Fathy, em 1999. Cf. FATHY, Safaa, *D'ailleurs, Derrida* [Filme-Documentário], Egito/França: Gloria Films, La Sept Arte. 1999, 67 min 57 sec. Conforme esclarece nota do tradutor no texto “Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo” [Derrida, 2012: 93-94], o título do filme *D'ailleurs, Derrida*, pode ser traduzido por *Aliás, Derrida* ou *D'alhures, Derrida*.

impura, fantasmática. Assim, se Derrida constata a organização da “sobrevivência relativa” dos rastros a compor o arquivo – questão que é interceptada por condições políticas – como pensar certa literatura contemporânea, a exemplo de *Paisagem com dromedário*, que, por assumir e radicalizar certa “impureza estética”, parece romper com formas tradicionais de arquivamento? Não estaria esta literatura buscando, sem que necessariamente o saiba, o mergulho “no mundo sem hierarquia do *Archivio*” (Didi-Huberman, 2013:35), tal como o fazia Aby Warburg, segundo nos relata Didi-Huberman? Ou, ainda, de forma mais incisiva e já indicada por Didi-Huberman: não seria a literatura e a arte, como um todo, um lugar de potencial dismantelamento das formas hierárquicas de arquivamento, estabelecidas, politicamente, no conjunto de nossa cultura? Não foi justamente isso o que percebeu Warburg ao encontrar nas artes visuais do Renascimento imagens sobreviventes?

É certo que, ao mencionarmos a literatura ou arte contemporâneas, estas que, conforme discorremos acima, parecem “agenciar” certa tendência à desmontagem do arquivo, da memória, dando passagem às imagens sobreviventes, estamos nos referindo, tendenciosamente, a nosso presente. Mas o que Didi-Huberman (2015) observou em tais fantasmas imagéticos é sua capacidade de criar não só neste, mas em outros presentes, com suas respectivas contemporaneidades, uma força de anacronismo. De acordo com o historiador, o anacronismo é justamente aquilo que faz insurgir um elemento de outrora no presente como verdadeira “aparição”, “assombro”, desestabilizando e causando inevitável estranhamento por sua necessária assimetria em relação àquela atualidade. Pelas imagens impuras que convoca, o anacronismo torna o momento que o instaura um compósito complexo de informações divergentes que não se fecham em uma regra, atuação ou tendência, fazendo do presente um fragmento distorcido do tempo, contaminado de passados recusáveis. É por isso que se revela como portador de sintomas e inconscientes daquilo que, por meio de forças repressivas (sejam estas sociais, históricas, políticas ou psíquicas), foram ocultadas em nosso arquivo cultural e mnemônico: “O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (Didi-Huberman, 2015:22).

O que se mostra paradoxal, inicialmente, no que concerne a um presente capaz de revelar exuberâncias imagéticas por justamente comportar anacronismos, mostra-se, contudo, como a precisa chave de entendimento do que se nomeia “contemporaneidade”. Giorgio Agamben (2009), em seminário dedicado ao tema, considerou a contemporaneidade, numa alusão a Nietzsche, como a própria intempestividade. Logo, como já visto em Didi-Huberman, um campo de “sobrevivências” e “anacronismos”. De acordo com Agamben, o contemporâneo não seria, portanto, uma relação de proximidade com o tempo que se vive, mas, ao contrário, uma distância

necessária para melhor verificá-lo. Com base nisso, o filósofo (2009:62) destaca que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Afastar-se, pois, das luzes do mundo para melhor reconhecer suas sombras e fantasmas seria a maneira de melhor percebê-lo e de lhe ser contemporâneo.

Paisagem com dromedário é obra a que podemos chamar “contemporânea” por, sobretudo, revelar intensas formas de anacronismo, conduzindo, temática e formalmente, um distanciamento do tempo imediato para que nele sejam percebidos os escuros, suas imagens-fantasma. Assim, o tom anacrônico da obra ressalta-se, em termos temáticos, não apenas pela presença de recônditas lembranças-imagem que assaltam a narrativa, captadas por um gravador que entoa aquela vida espectral – “emanando-as [de um corpo], mas ao mesmo tempo separando-as, cortando-as, desligando-as [...]” (Derrida, 2012:120) –, como também é representado pelo distanciamento assumido pela própria narradora ao transportar-se a uma ilha inespecífica, longínqua, com paisagem interceptada por dromedários.

Aliás, essa é mais uma importante marca de anacronismo e contemporaneidade na composição da obra. Há uma miscelânea de objetos e imagens raros ou deslocados, convivendo no jogo formal-narrativo como figuras de um mesmo espaço que os reúne sem pretender situá-los em lugares e tempos determinados. A título de exemplo, cabe lembrar, além da própria condução narrativa dada por um objeto hoje pouco usual, o gravador, de outros de caráter similar que se interpõem no enredo tais como: o escapulário dado por Pilar a Érika; a aliança com inscrição romântica com que também lhe presenteia o doutor Adrian; o aparelho de rádio ruidoso, sintonizado em programações excêntricas, o qual Pilar traz consigo. Enfim, todos esses objetos convivendo com as poucas fotografias levadas por Érika à ilha, vinculadas à sua vida de artista em outra localidade. Estes e outros símbolos – como também o cemitério ao qual Érika passa a visitar, os programas televisivos e de rádio que passa a ver e ouvir, os alimentos que passa a degustar, dentre outros – associam-se a uma vida cotidiana e prosaica, distante dos hábitos cultivados por uma intelectual-artista cosmopolita, o que igualmente realça a presença de anacronismos na tessitura contemporânea da obra.

Amanhã vou ao cemitério acender uma vela para Karen. Vou rezar um pai-nosso e uma ave-maria. É isso o que as pessoas rezam para os mortos? Claro que você também não sabe. Vou colocar no túmulo de Fabricio, irmão de Pilar. Tanto faz o túmulo, você não acha? Afinal, os mortos são sempre os mesmos. Os mortos não existem mais, por isso nos acompanham em todos os lugares, e podem ser qualquer um. Vou levar uma vela branca, dessas que duram sete dias. Você acha que Karen gostaria de lírios? Engraçado, nem sei se Karen gostava de flores, nunca falamos no assunto. (Saavedra, 2010: 101).

Portanto, nessas paisagens textuais, de Carola Saavedra, um tempo distinto se abre a imagens e aparições do real que se fundem no reduto da impura experiência, esta que é sempre,

de algum modo, uma forma de insulamento. Nesta ilha, em que espectros remotos assaltam-nos os olhos e os guiam a paragens distantes, limites instáveis, de muitas histórias, interceptam-se. Na remontagem do arquivo, dessa memória, da qual somos portadores longínquos, fantasmas insones atravessam as divisas que há muito os rechaçam, fazendo-se ouvir por rastros difusos, imagens que os ressuscitam.

[...] quando criança, quando eu tinha medo do escuro e acendia a luz, eu tinha medo dos fantasmas que moravam embaixo da cama. Karen também tinha, falávamos com frequência sobre isso, ela me disse, um dia olhei, me pendurei de cabeça para baixo e olhei, para ver se havia mesmo os tais fantasmas, e você descobriu que não havia nada, eu completei, ela sorriu e disse, não, eu descobri que era verdade, que os fantasmas estavam lá. E sorriu com aquele jeito infantil dela (Saavedra, 2010:74).

Itinerário 3: Luminescências e sobrevidas

Ainda nos rastros de Didi-Huberman, cabe agora evocar a pequena luz dos vaga-lumes, esses luminescentes insetos da noite. Em torno deles, o autor desenvolve uma precisa reflexão sobre a potência que percebe em tal “imagem sobrevivente”. Em *Sobrevivência dos vagalumes*, Didi-Huberman (2011), numa articulação com questões acerca da vida e da obra do cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini, chama a atenção para a peculiar capacidade que têm esses insetos de emitir pequenos sinais luminosos na escuridão profunda da noite, distanciados, em sua dança de acasalamento, dos clarões ofuscantes da cidade e da vida modernas: “Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue” (Didi-Huberman, 2011:30).

Recorrendo, portanto, à imagem sobrevivente das comunidades dos vaga-lumes – estas que Pasolini recebeu literalmente desaparecido da Itália nos primórdios da década de 70, momento em que, não por acaso, o cineasta foi acometido por um forte sentimento de desesperança política –, Didi-Huberman lembra a capacidade de se perseguir as pequenas luzes, de se resistir emitindo tênues sinais luminescentes. Isso, sobretudo, quando as trevas da opressão política se estendem a contextos do presente, inclusive quando fomentando a ofuscante luz do mercado de consumo que se impõe ao homem mais moderno⁷: “Trata-se nada mais nada menos

⁷ A esse presente subjugado pelas exigências do mercado de consumo e que passa a prevalecer na sociedade moderna a partir, sobretudo, da década de 70, François Hartog nomeará “presentismo”, termo que expressa um momento em que o presente parece hipertrofiar-se, rompendo seu vínculo temporal com o passado e com o futuro. Para tal sociedade de consumo, Hartog salientará que o tempo passa a ser uma mercadoria e que, por conseguinte, a valorização do efêmero instaura-se como a mais premente orientação daquele modo de vida. “Qualquer um poderia facilmente completar o catálogo dos comportamentos cotidianos que demonstram uma obsessão pelo tempo: controlá-lo cada vez mais e melhor, ou, do mesmo modo, suprimi-lo” (Cf. Hartog, 2003:149). A essa valorização do efêmero nas sociedades modernas, podemos apor a análise de Agamben segundo a qual a percepção do tempo moderno vale-se de uma radicalização do seu sentido retilíneo, através do qual se destacam o “antes e o depois” como o cerne da sua condição histórica (Cf. Agamben, 2005:117).

[...] de repensar o nosso ‘princípio esperança’ através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro” (Didi-Huberman, 2011:60).

Na esteira dessas reflexões, o historiador acentua o caráter de “experiência” próprio ao recuo em direção às pequenas luzes, o que ocorre quando não se é possível mais conviver com a totalização das sombras ou das luzes em um mundo tomado pelo sentimento premente do presente, este que se revelará, portanto, como vimos em Agamben, isento da sua nuance de contemporaneidade. Logo, segundo Didi-Huberman (2011), a “experiência interior”⁸ é o indício de um afastamento em direção às sombras nas quais ainda se é possível apreender ou criar “princípios-esperança”, gesto que não se afigura, contudo, como expressão de desistência ou passividade ante os reveses do mundo. Ao contrário, é ele a possibilidade de se demarcar, no mundo, um espaço de “contestação” (Didi-Huberman, 2011:143). Assim, o autor reconhece em tal afastamento uma posição político-dialética capaz de promover “fissuras” na hegemonia de um discurso. Pois, em contraste com a uniformidade do saber, uma experiência se dá como prova do “não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas” (Bataille *apud* Didi-Huberman, 2011:143). Na perspectiva do historiador, foi precisamente este o ponto no qual Pasolini sucumbiu ao presente. Não conseguindo dele se afastar para criar dissidências, teve comprometido o seu “desejo de ver” (Didi-Huberman, 2011:59) no escuro, para que ali se defrontasse com suas imagens-fantasma.

Porém, no sentido inverso, em *Paisagem com dromedário*, a protagonista não sucumbe ao presente. Transpondo-se a uma ilha – a qual metaforiza o lugar da experiência e do luto a que, erraticamente, é levada a viver –, Érika se afasta das premências do mundo, buscando formas de resistir a certa estabilização das identificações a que não percebia estar antes ligada. Ao se distanciar de Karen no momento em que esta lhe anuncia uma doença letal, recusando-se mesmo a atender seus telefonemas, encontrá-la por pouco que fosse, oferecer-lhe algumas palavras, o que acomete a protagonista é a “aparição” de uma imagem impura a que ela não pôde se furtar a ver:

[...] Paradoxo, brecha do não saber, soberania longe de todo reino: não falar dos acontecimentos para melhor lhes responder, para melhor lhes opor seu desejo (seu lampejo na noite), sabendo que esse desejo não passa de brechas, fragilidades, intermitências do moribundo, entre a “degradação” e aquilo que ele quer loucamente, ainda, nomear uma “glória” (Didi-Huberman, 2011:140).

Mas, “moribundos, todos nós o somos”, alerta Didi-Huberman (2011:139). Talvez este tenha sido o ponto, a “imagem dialética” encontrada por Érika ao se deparar com a doença de

⁸ Referência a Georges Bataille e ao livro que este autor escreveu durante a Segunda Guerra Mundial, *L'expérience intérieure*, pelo qual, segundo Didi-Huberman, Bataille exprime “essa mistura de *recuo para a obscuridade* e essa ‘vontade de acaso’, como ele dizia [...]” (Cf. Didi-Huberman, 2011:139).

Karen. Ter sido tocada pela morte lhe revolveu fantasmas, abriu-lhe o arquivo, exigiu-lhe uma remontagem da memória. Todo esse movimento se dando dentro da uma rota íntima, mas também como meio de se rever a história que nos conta o mundo, num elo secreto entre o mais interior e a exterioridade. “Uma experiência tensa entre perda e êxtase, trevas e luminosidades” (Didi-Huberman, 2011:146), pois, ainda que de forma dolorosa, “a experiência está para o saber assim como uma dança na noite profunda está para uma estase na luz imóvel” (Didi-Huberman, 2011:144). Conhecimento vaga-lume, diria Didi-Huberman. Saber nômade, sobrevivente, repetimos com ele.

Construir e destruir parecem ser o jogo intrínseco a toda experiência. Vida e morte numa dança de contrários que se fundem e se bifurcam em paisagens errantes. Jacques Derrida (2001) já chamara a atenção para a força de destruição inerente ao arquivo, a qual, ainda que por mera ameaça, ainda que por sua presença fantasmática, já faz o arquivo trabalhar para a construção-conservação do conteúdo, sempre destrutível, a ser arquivado: “O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo” (Derrida, 2001:23). Essa visada potencializará a dialética que faz do arquivo um lugar de reprimir e revelar, lembrar e esquecer, destruir e conservar, a partir de um sofrimento, uma febre, pulsão, paixão e rasura, a que Derrida nomeou “mal de arquivo”. Ao implicar a possibilidade de destruição – esse exterior – como a própria necessidade de arquivamento, Derrida não deixa de estabelecer uma imagem dialética para figurar o arquivo: pulsão de morte é, pois, a forma dessa ameaça intrínseca, dessa imagem impura: “A pulsão de morte não é um princípio. Ela ameaça de fato todo principado, todo primado arcôntico, todo desejo de arquivo (...)” (Derrida, 2001:23).

Paisagem com dromedário sem dúvida remete à articulação entre arquivo e pulsão de morte nos meandros de uma experiência. Não nos esqueçamos de que, de acordo com o enredo, há um arquivo sendo gerado, a todo tempo, pelos relatos retidos no gravador. Mas, ao mesmo tempo, interessante é perceber como esse registro assume um valor frágil, espectral, um aspecto vocal que acentua o itinerário da experiência realizado pela narradora. Enquanto esse arquivo sonoro é construído em termos de enredo pelas gravações (primeiro, no dispositivo particular de Érika; depois, pela exposição do relato em obra-instalação), um outro arquivo literário é transposto à experiência do leitor, externando-se numa real obra-arquivo. Temos aí uma dobra dialética a forjar a passagem do interior ao exterior, do privado ao público e vice-versa. Destruição e arquivamento. Memória e esquecimento: “Apenas continuamos repetindo as mesmas coisas, justamente assim, justamente como se o vivido, ao ser vivido, fosse imediatamente apagado. Um quadro em permanente escrita e esquecimento” (Saavedra, 2010:12).

Mas não nos esqueçamos de que a pulsão de morte não é um princípio. Ela desconstrói a ideia de origem e se enraíza no esquecimento. Ela atua como as imagens fantasmas que sobrevivem no tempo, insurgindo no presente, arruinando, desmontando todo o primado do arquivo, todo o primado arcôntico. Toda experiência apresenta um sentido político, salienta Didi-Huberman (2011:147). Dando-se nos interstícios do arquivamento e de sua força de desconstrução intrínseca, a experiência põe em xeque a ideia de origem e o intuito de identidade que a unifica, abalando, com isso, as forças políticas e históricas que os erigem.

Michel Foucault (1997) já advertira sobre os perigos da origem. Em texto no qual lê e desdobra a *genealogia*, em Nietzsche, o filósofo ressalta o que a origem dissimula: “Procurar uma tal origem é tentar reencontrar ‘o que era imediatamente’, o ‘aquilo mesmo’ de uma imagem exatamente adequada a si [...]” (Foucault, 1997:17). Sem, por ora, nos determos nas teorias de Foucault, interessa-nos perceber, todavia, que a origem se opõe, para o filósofo, a um *começo* histórico pelo qual uma “miríade de acontecimentos entrelaçados” (Foucault, 1997:29) produz, num campo de lutas, a emergência dos discursos dominantes e, com ela, suas formas obliteradas. Pois que o “começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate” (Foucault, 1997:18).

Assim, em *Paisagem com dromedário*, a experiência assume formas de uma desestabilização das identidades, entrelaçando luto e história numa quebra de valores originários. Não nos esqueçamos de que desde o início da narrativa um questionamento acerca das identidades se insinua pela presença mesma de um triângulo amoroso, o qual se apresenta como possibilidade de uma relação menos especular, numa quebra da dualidade: “Nós dois. Karen nos separava e, ao mesmo tempo, tornava mais suave, mais maleável, mais possível a nossa aproximação” (Saavedra, 2010:67-68). Logo, também questionando a dicotomia de uma montagem arquivística dada por opostos que se completam – pulsão destrutiva e desejo de arquivamento –, o que esse texto põe à mostra é a possibilidade de “desconstrução” de um primado arcôntico do arquivo pela mesma força que o ameaça, “rasurando” os modos de arquivamento. Portanto, hibridizando-os, remontando-os, reinventando-os e abrindo passagem a uma “miríade de acontecimentos entrelaçados” (Foucault, 1997:29) que não podem mais, por seu próprio desdobramento, ter em vista um retorno identitário⁹: “Estou indo embora, Alex. (*pausa*).

⁹ A respeito da impossibilidade de um retorno às origens, no que concerne à literatura, Raúl Rodríguez Freire, em *Sin retorno: variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana*, discorre sobre a emergência de uma literatura latinoamericana que já há algumas décadas resiste a facilmente identificar-se com o realismo-mágico adotado como espécie de “fórmula” literária, nas décadas de 50 e 60, pelos escritores da América Latina. Nesse período, a absorção desses textos pelo mercado internacional foi de tal forma vigorosa, que o movimento recebeu o título de *boom* latinoamericano, criando-se, a partir dele, uma exigência de identidade literária que permitisse o ingresso dos escritores desse território no mercado internacional. Contudo, Raúl Rodríguez Freire observa e defende, a despeito

Passos de Érika) E pela primeira vez esta ida não significa uma volta. Você entende? (Saavedra, 2010:166)

Nesse campo da experiência, portanto, *Paisagem com dromedário* insurge, ela mesma, como forma imprevista da sobrevivência das imagens. Estas que, na abertura do tempo e no mais escuro do mundo, emitem raios indecisos e luminescentes de um itinerário a que passagens-fantasma nos levam, em ilha incerta, mas de algum modo habitável, secretamente, a perseguir.

Curioso, sabe que eu me lembro das pessoas e das fases da minha vida de acordo com as imagens que as acompanhavam. Não necessariamente relacionadas com o acontecimento em si, aliás quase nunca. Em geral, algo arbitrário, mas que, por algum motivo, ficou ali associado. Qualquer imagem, um filme, uma peça, uma fotografia. Ou simplesmente algo que acompanhou por acaso aquele instante, alguém passando, uma janela, um movimento, qualquer coisa que ficou. Penso, talvez no futuro, quando as lembranças começarem a se desvanecer, toda a minha memória passará a se guiar por isso. Ao evocar a imagem tal, surgirá imediatamente o lugar, a época e a pessoa ao meu lado, e, junto com isso, a lembrança de quem eu era, de como estava vestida, de como me sentia, do que eu pensava. E, ao recuperar de novo aquela memória, a sensação de confrontar dois momentos inconciliáveis, a Érika atual e a Érika daquele instante. Desse confronto impossível, um certo espanto, como se numa viagem no tempo eu me encontrasse comigo mesma. Nós duas, lado a lado, por fim unidas e totalmente estranhas. Penso agora, as imagens poderiam ser isso, um ponto de interseção no tempo, para o qual tudo conflui. O presente, o passado, o futuro, a criança que fui um dia, a velha que vou ser, a pessoa que sou agora. Todas essas possibilidades. (...)

*Ruídos não identificáveis. Interrupção.*¹⁰

Referências

- ANDRADE, Antônio *et al* (2018), “O contemporâneo”, in A. Andrade *et al*, *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte, Editora UFMG, pp. 125-163.
- AGAMBEN, Giorgio (2009), *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, Argos.
- AGAMBEN, Giorgio (2005), *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte, UFMG.
- DERRIDA, Jacques (2001), *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- DERRIDA, Jacques (2012), “Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo”, in G. Michaud, J. Masó e J. Bassas (Orgs.), *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis, Editora UFSC, pp. 91-144.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013), *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro, Contraponto.

de tais expectativas mercadológicas, “la emergencia de una literatura sin casa, esa literatura que viaja sin pensar en el retorno”. Cf. Freire (2015:27).

¹⁰ Saavedra, 2010:11-13. Preferimos inserir a nota de rodapé nesse caso, para que a visualidade da última citação não fosse comprometida pela presença das referências bibliográficas junto ao texto.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015), *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

FOUCAULT, Michel (1997), *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal.

FREIRE, Raúl Rodrigues (2015), *Sin retorno: variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana*. Adrogué, Ediciones La Cebra.

HARTOG, François (2003), *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte, Autêntica.

MARQUES, Reinaldo (2015), *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

MIRANDA, Wander Melo (2014), “Formas mutantes”, in A. P. V. Kiffer e F. Garramuño (Orgs.), *Expansões contemporâneas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, pp. 135-152.

SAAVEDRA, Carola (2010), *Paisagem com dromedário*. São Paulo, Companhia das Letras.

Abstract

The article focuses on the relationship between the images and the historical-cultural archive, and more specifically the literary one, based on Carola Saavedra's work *Paisagem com dromedário*. Bearing in mind a contemporary artistic trend of hybridization and reassembly of aesthetic elements, through which boundaries of identity determination are shaken, we seek here to reflect on the surviving forms of images in temporalities intercepted by a certain look at the present. To this end, theorizations around the archive in its relationship with the contemporary trace a peculiar itinerary posed by the field of experience and its forms of resistance. *Paisagem com dromedário*, a contemporary work, provides precious clues of these ghost-images scratching the archive, opening it up to other possibilities of exploration.

Keywords: Archive; Surviving images; Contemporary; Paisagem com dromedário.

Resumen

El artículo enfoca la relación de las imágenes con el archivo histórico cultural, y más específicamente literario, desde la obra *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra. Teniendo en cuenta una tendencia artística contemporánea de hibridación y de nuevo montaje de los elementos estéticos, por las cuales fronteras de determinación identitaria son estremecidas, buscamos aquí reflexionar sobre las formas supervivientes de las imágenes en temporalidades interceptadas por cierta mirada del presente. Para eso, teorizaciones alrededor del archivo en su relación con lo contemporáneo trazan un peculiar itinerario puesto por el campo de la experiencia y sus formas de resistencia. *Paisagem com dromedário*, obra contemporánea, ofrece preciosos indicios de esas imágenes fantasma que tachan el archivo, abriéndolo a otras posibilidades de exploración.

Palabras clave: Archivo; Imágenes supervivientes; Contemporáneo; Paisagem com dromedário.
