

RETOURNER LE MONDE

ARTE E MEMÓRIA ÀS VOLTAS COM UMA ANTROPOLOGIA INQUIETA

Rodrigo Frare Baroni

RESUMO

Dando continuidade ao projeto do que chamou de uma “antropologia dos restos”, Octave Debary tem se dedicado nos últimos anos a pesquisar as diversas formas em que as artes e as antropologias se entrecruzam com as escrituras da história e com o trabalho da memória. Seu mais recente livro *Retourner le monde: arts, anthropologies, ressemblances* [Retornar o mundo: artes, antropologias, semelhanças] (Debary, 2025), constitui nesse sentido tanto uma condensação de uma série de trabalhos realizados junto à artistas contemporâneos e coleções museais, mas também a ocasião de uma revisão e aprofundamento teórico e conceitual acerca da difícil questão de como acomodar os restos da história. O texto que segue trata-se de uma resenha, acrescida de alguns comentários, deste livro em que o antropólogo retrança seus percursos acompanhando esses “objetos” cuja “ontologia” é tão incerta quanto inquieta, e cuja persistência por vezes é causa de um mal-estar na e da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Antropologia; Arte; Memória; História.

ABSTRACT

Continuing the project he has called an “anthropology of remnants,” Octave Debary has, in recent years, devoted himself to researching the various ways in which the arts and the anthropological disciplines intersect with the writings of history and with the work of memory. His most recent book, *Retourner le monde: arts, anthropologies, ressemblances* (Debary, 2025), constitutes in this sense both a condensation of a series of works carried out alongside contemporary artists and museum collections, and an opportunity for a theoretical and conceptual revision and deepening of the difficult question of how to accommodate the remnants of history. The text that follows is a review—supplemented with a few comments—of this book, in which the anthropologist retraces his paths by following those “objects” whose “ontology” is as uncertain as it is disquieting, and whose persistence is at times the cause of a malaise in and of culture.

KEYWORDS: Anthropology; Art; Memory; History.

Introdução¹

Em sua primeira aula para os estudantes de mestrado do Centre d’Anthropologie Culturel (CANTHEL) da Université Paris Cité, o professor, Octave

¹ Agradeço à Octave Debary por me acolher no laboratório do Centre d’Anthropologie Culturelle (CANTHEL) da Université Paris Cité e por confiar-me a tarefa de resenhar seu mais recente livro apresentando-o ao público brasileiro. Essa resenha também não seria possível sem o apoio da FAPESP, graças à Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE) n.º do processo: [2025/01331-8](#).

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Debary, apresenta um pouco esquematicamente o processo de pesquisa acadêmica como uma analogia mais ou menos velada do processo de reciclagem: pesquisamos, lemos e reunimos bibliografia, vamos a campo e “coletamos” materiais (anotações, observações e descrições) acerca de nossos encontros com as pessoas, com o mundo. Todo esse material acumulado, nós o triamos, separamos e organizamos para então o utilizarmos, por vezes transformá-los: em novas questões e pensamentos, mas também em monografias e teses, livros e artigos. Em seguida, o professor exemplifica, como ponto de partida para as discussões que se seguiriam, a tese de Jean Baudrillard (1968) segundo a qual os objetos seriam índice (e substitutos compensatórios) da falta de relações sociais.

Nas aulas seguintes² do curso, Debary relança a cada vez, pondo a prova a tese de Baudrillard, a questão dos objetos-restos e de suas relações com a memória e a história a partir de diferentes cenas e dramaturgias, tanto artísticas quanto museais. Começa por apresentar “gentil, mas firmemente” – como frequentemente anuncia – detendo-se aqui e ali para lançar questões e interpelar os alunos chamando-os para a conversa, convidando-os para participar ativamente do jogo de pensamento que se instaura. Por vezes a discussão acaba por adiantar pontos de sua aula, outras a conduzem para direções inesperadas. A aula torna-se efetivamente um encontro. Não raro é necessário um pequeno intervalo para, considerando tudo o que foi dito, reorganizar as fichas e anotações antes de retomar tudo em um segundo ato.

Se inicio essa resenha acrescida de alguns comentários – com alguma sorte críticos – do recém-publicado livro de Debary (2025) *Retourner le monde: arts, anthropologies, ressemblances* [Retornar ³ o mundo: artes, antropologias, semelhanças], não é somente porque reconheço na escrita de Debary uma “semelhança” com os encontros de suas aulas, ambas permeadas de perguntas que interpelam o leitor à participar das reflexões. Nem somente pela organização do livro

² Refiro-me às aulas do curso *Anthropologie d'art et politiques de la mémoire* ministrado por Debary entre outubro e dezembro de 2025 no centro de antropologia cultural da Université Paris Cité.

³ A palavra francesa “retourner” poderia ser traduzida ainda ainda como “inverter”, “revirar”, ou “girar novamente”. O livro de Debary comporta todos esses sentidos.

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

que, da primeira lembrança (introdução) à última (epílogo), passando pelos outros sete capítulos, não cessa de reorganizar as fichas, recolocar as questões, retomar e prolongar encontros, diálogos e reflexões que acompanham o antropólogo⁴ ao menos desde seus primeiros trabalhos acerca dos processos transformação das antigas indústrias Creusot (Debary, 2002), com seu paternalismo industrial, em “patrimônio” e em “Ecomuseu”. Mas também porque, como o próprio autor pontua, *Retourner le monde*, é a ocasião que lhe foi oferecida para reunir uma série de textos publicados inicialmente fora da França e, em sua maioria, em outros idiomas que não o francês. Fragmentos de um trabalho fruto de encontros com pessoas e com o mundo e tempos e lugares diferentes. Ao que me parece, é também a ocasião de revisar e condensar suas reflexões, avançar algumas hipóteses e experimentar outras.

Poderíamos considerar que, apesar da desconfiança expressa por Debary acerca da delegação da tarefa de recordação aos objetos e restos da história, o livro (esse objeto-porta-palavra) poderia ele também ser visto e compreendido como a oportunidade de uma continuação de encontros e diálogos e mesmo a possibilidade de iniciar outros com o leitor, para que este possa também decidir o que fazer dele: acolhê-lo, reciclá-lo aproveitando suas reflexões, ou mesmo criticá-lo e contestá-lo.

Dando continuidade ao projeto do que o autor chamou de uma “antropologia dos restos” (Debary, 2017), *Retourner le Monde* condensa e desdobra em seus capítulos os encontros do antropólogo com artistas (Swaantje Güntzel, Jochen Gerz, Christian Boltanski, Samuel Roy-Bois e Mauro Fainguelernt), à enigmática coleção deixada por um filósofo que nos últimos anos de sua vida dedicou-se à pensar seriamente uma ecologia sem nunca ter escrito sobre os cerca de 10 mil objetos que reuniu (Jaap Kruithof), ou ainda retomar as reflexões sobre os lugares de memória, a “onda patrimonial” e a diferença entre memória e história, com um dos historiadores franceses, cuja obra talvez seja uma das mais influentes nesse debate, certamente na França, mas também ao redor do mundo (Pierre Nora).

⁴ Alguns destes, em especial seus encontros com Christian Boltanski, interrompidos subitamente por conta do falecimento desse artista que fez de sua vida, obra, e delas um jogo com a morte, a semelhança e a desaparecimento. Sobre as conversas e trocas entre o artista e o antropólogo, ver *Les Fantômes de Christian Boltanski* (Debary, 2023).

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Retornar um mundo do qual, todavia, nunca saímos? Retornar o mundo como pluralidade ou multiplicidade pensada na semelhança entre artes e antropologias ou entre a, talvez difícil conciliação entre história(s) e memória(s)? Tal retorno não será o mesmo a cada capítulo, embora o que talvez aproxime cada uma de suas voltas seja o incômodo retorno daquilo de que pensávamos ter nos separado, ou seja, a própria dissolubilidade do que poderíamos alguma vez ter concebido enquanto a fronteira que separaria nós mesmo e o mundo (do outro concebido como “humano” ou “não-humano”, ou do passado). Como enuncia Debary (2025, p. 22), pensar esse “retorno do mundo” suas voltas é também permanecer no mal-entendido constitutivo da experiência e da comunicação. Mal-entendido, entretanto, que, como aqueles como a arte podem produzir “encontros nos quais os sentidos do mundo se entrechocam, revolvendo-se” (tradução própria).⁵

Giros que alteram tudo, mesmo que se julgue voltar ao mesmo endereço, os retornos do mundo são também para Debary esses momentos em que algo pode se desfazer ou se refazer de uma outra maneira.

Eis também porque, no subtítulo as palavras “artes” e “antropologias” – ambas postas no plural – aparecem lado a lado, separadas apenas por vírgulas, da palavra “semelhanças”. A princípio poderíamos ser levados a pensar se tratar de algo como “a semelhança entre” duas disciplinas, áreas ou “modos de fazer”. Entretanto, se de um lado, “semelhanças” poderia ser entendida como a pluralidade dos modos de pensar, de separar e aproximar com seu pleno direito, de outro, trata-se também de dizer que aquilo que retorna nunca é idêntico a si mesmo. Escapar a questão de uma “identidade”? Busca por conciliar o que talvez seja inconciliável?

As semelhanças, assim como os encontros e conversas, oferecem para Debary um espaço de questionamento que ele anuncia como uma “maiêutica”: “a semelhança permite identificar o mundo, mas escapa rapidamente por sua fragilidade, seus rodeios. Ela não estabelece certezas ontológicas, ela acolhe a encenação [mise en scène] do mundo”⁶ (Debary, 2025, p. 42, tradução própria).

⁵ [...] racontes où les sens du monde s'entrechoquent, se retournent

⁶ No original em francês: La ressemblance permet d'identifier le monde mais s'échappe aussitôt vers sa fragilité, ses ambages. Elle n'établit pas de certitudes ontologiques, elle accueille la mise en scène

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Se a semelhança não exclui as diferenças e os mal-entendidos, ela também é um recurso mobilizado pelo autor para permanecer no campo das incertezas. Se em *Retourner le Monde*, não há uma crítica explícita à chamada “virada ontológica” da antropologia (Debary, inclusive explicita em diversos momentos seu diálogo com Philippe Descola)⁷, seu campo de interesse lhe parece indissociavelmente ligado à toda sorte de objetos-restos que ele caracteriza como dotados de uma “ontologia circulatória”, portanto instável, que dificulta (se não impossibilita) a caracterização de algo como seu “ser”. Característica de todo objeto? Debary (2025, p.193) admite, advertido por seu amigo e colega de profissão Daniel Fabre, que corre mesmo o risco de ver restos por toda parte, mas isso porque encararia a história como povoada de “restos”, preferindo substituir esta última noção àquela de objetos. Ademais, lembrando-se do trabalho de Mary Douglas (2020) com suas considerações acerca das noções de sujeira e poluição, Debary insiste sobre o ponto de que os “restos”, ou os “dejetos” são aquilo do qual nos separamos, conduzindo-os para fora da fronteira de si enquanto “objetos” ou mesmo “abjetos”. Essa “ontologia”, sem dúvida problemática, espacial e circulatória, já fez com que Debary os considerasse seguindo as pistas de Douglas como “coisas fora de lugar” e mesmo como coisas as quais não sabemos bem onde colocá-las, ou melhor, deixá-las para nos desfazermos delas (para nos esquecermos?). É assim que a lixeira tanto quanto o museu, aparecerão em suas reflexões como esses dois destinos possíveis para essas coisas tão incertas, e que o projeto de sua “antropologia dos restos” pretende levar em conta à uma só vez como espaços de memória e de esquecimento.

Se o projeto antropológico de Debary é percebido como sendo o de uma “antropologia do próximo”, vale sublinhar como o fez Descola (2017), que não se trata de procurar onde quer que seja no “ocidente” os equivalentes dos temas clássicos entorno dos quais a etnografia se erigiu. Debruçar-se sobre os restos envolveria antes, para Debary, pensar justamente aquilo que é mais (in)familiar e que se coloca como uma espécie de “identidade” em negativo. Uma sorte de “emoção da

du monde.

⁷ Descola, diga-se de passagem, é quem escreve o prefácio ao livro de Debary (2017) publicado no Brasil: *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*.

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

diversidade” [émoi], que Debary (2025, p. 18-19) evoca ao mencionar o poeta Édouard Glissant, a qual conduz a um intenso questionamento de si mesmo, e sobre a forma de conceber o mundo: “E eu?” [et moi?], princípio de alteridade que orienta o projeto antropológico, mas que lhe serve também como elaboração do próprio lugar a partir do qual se enuncia ou situa-se.

Nascido na França do início da década de 1970, Debary considera-se como pertencente à uma geração a qual teria reiteradamente ouvido que ela veio “após”. Após os grandes eventos, após a queda do sentimento de unidade nacional e de uma história saturada de memória, entendida como “comemoração”. Mas também, segundo ele, de uma proliferação de monumentos e museus, de lugares repletos de objetos e de silêncios.

É a partir deste contexto, e em diálogo com os debates acadêmicos francês, que Debary planta suas questões. Um contexto também de contestações de direitos de memória provenientes de minorias políticas e de demandas por reparação histórica que, segundo o autor, colocam em questão a crise de um certo modelo de relação à alteridade, bem como a possibilidade de escrever uma história não vivida, seja ela referente ao próprio tempo (passado), ou ao tempo dos outros e que, em sua encontraria correspondência em uma definição possível da relação entre “antropologia e memória” (Debary, 2025, p. 35). Isso, sem se esquecer que a “crise da história”, ou de um certo modelo historiográfico, vem acompanhada não apenas de uma insegurança acerca do passado, mas também de um futuro ameaçado pela crise climática resultante de um certo modelo de concepção de relação com o mundo consumido por um capitalismo que o converte em objetos-mercadoria.

Além disso, na esteira das numerosas críticas sobre o como os vestígios oriundos de violências históricas foram convertidas em patrimônio por museus, monumentos e memoriais, o autor argumentará que:

Em uma história de sociedades marcadas por rupturas e violências históricas, o museu aparece como um espaço de neutralização, de pacificação. Um calmante que ajuda a crer que tudo se passou bem, que tudo pode passar. Uma história que se conta sem choques. O paradoxo do museu reside no fato de ser um instrumento do esquecimento mais do que de lembrança, uma negação de historicidade que tem medo de contar que a história é atravessada de

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

feridas e acidentes (Debary, 2025, p.14, tradução própria)⁸.

Debary não ignora que o museu, ou os “lugares de memória”, são também espaços de e em disputa. Nem mesmo que as escolhas de como expor as coleções também reveladores de diferentes narrativas. O que se encontra no cerne de seu questionamento poderia ser colocado, grosso modo, em dois pontos principais: a dúvida de que os objetos, sobretudo quando museificados, encerrados em seu silêncio podem por eles mesmos contar sua história. Suspeição que leva a provocação de que ao delegar-se aos objetos ou lugares de memória a função de lembrança se estaria, em verdade, nos desembaraçando da tarefa, da própria responsabilidade de recordar-se. Em segundo lugar, ao considerar a própria história da formação dos museus modernos em oposição aos antigos templos dedicados às musas, Debary perguntar-se pela diferença do papel e dos usos desses lugares que passam do culto aos deuses e da inspiração do poeta que se inspira e toma (ou perde) a palavra, à versão secular de separação dos objetos que não mais se cultua. Essa última consideração leva ainda à suspeição de noções como a de herança e de patrimônio, que tal como já anunciara Benjamin (1987, p. 225) não poderia ser vista sem horror, uma vez que os “bens” ou os documentos da cultura são, enquanto pilhagem e butim de guerra, documentos de barbárie. Do que também decorreria a necessidade de uma história contada a “contrapelo”, uma história escrita a partir do ponto de vista dos vencidos. Uma história reconciliada com a memória.

Se a noção de um museu que pacificaria as violências históricas encontra seus alicerces nessa concepção de uma história única, pois contada desde o ponto de vista dos vencedores, a comparação do museu como um fármaco ou um “calmante” ressoa ainda com aquela de Georges Bataille – esse outro escritor e sociólogo caro a Debary – segundo o qual: “Abordamos um marchand de quadros como entramos numa farmácia, em busca de remédios bem apresentados para doenças confessáveis”

⁸ No original em francês: Dans une histoire des sociétés marquées par des ruptures et des violences historiques, le musée apparaît comme un espace de neutralisation, de pacification. Un calmante qui aide à croire que tout s'est bien passé, que tout peut passer. Une histoire qui se raconte sans heurt. Le paradoxe du musée tient au fait d'être un instrument d'oubli d'avantage que de souvenir, un déni d'historicité qui a peur de raconter que l'histoire est traversée par ses blessures, ses accidents.

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

(Bataille, 2018, p. 250).

A referência não tem nada de casual. Bataille, ao referir-se ao mercado de arte, criticava o jogo de transposições o qual atenuaria a violência como por via de um processo de limpeza ou “higienização” contínua sem o qual o “espírito moderno” já teria sido superado. Se para Bataille a sujeira é o “próprio homem”, a obsessão com a limpeza estaria relacionada à um modelo de racionalidade que compulsivamente nega uma parte importante de si mesma. Para encarar esses “restos” ou “resíduos” seria preciso a atitude de alguém que “perde a cabeça”, como quem “perde a razão”.

Octave Debary retornará sobre a acefalia professada por Bataille, sob o ponto de vista de uma mentalidade ocidental que depois de longos séculos parece esboçar a compreensão de que, esse tempo todo, via o mundo como “de cabeça para baixo”, mas para logo em seguida perguntar-se, lembrando-se da afirmação de Bruno Latour (2019) segundo a qual “Nós jamais fomos modernos”: “Como perder a cabeça se em verdade nós nunca a tivemos?” (Debary, 2025, p. 22).

O que resta da cultura?

Feitas essas primeiras e rápidas considerações, faz-se necessário nos voltarmos para uma noção (“conceito” ou “categoria analítica” caso prefiram) que atravessa todo o trabalho de Debary e que para muitos, sobretudo para aqueles mais adeptos à chamada “virada ontológica”, pode parecer tão velha, desbotada ou mesmo obsoleta como alguns dos “restos” aos quais Debary dirige sua atenção. Refiro-me à noção de cultura, a qual o autor mobiliza menos em sua oposição com a natureza do que na tentativa de conciliar o que parece inconciliável (um pouco como o faz com a história e a memória), ou ao menos de trabalhar sobre os interstícios e os desentendimentos gerados por essa oposição. Uma questão que poderíamos levantar a partir da leitura de *Retourner le Monde* seria justamente: porque insistir no uso do termo cultura quando muitos, sobretudo antropólogos, preferem evitá-la?

Ainda que não seja completamente incorreto, seria simplificar demasiadamente a questão dizer que a chamada “antropologia do próximo” que pratica Debary se exerce justamente em lugares e com pessoas que operam sob o

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

regime dominante de um pensamento marcado pela dicotomia entre “natureza” e “cultura”.

Trata-se, sem dúvida, de uma escolha consciente, mas também de uma certa malícia do antropólogo. Uma estratégia para permanecer no problema de um “mal-entendido” bem como do mal-estar gerado por ele - mal-estar “na cultura” (ou “civilização”, mas também mal-estar da “cultura” como noção ou categoria analítica. A malícia que se enuncia como um gosto pelo jogo, de palavras e noções certamente, mas também como o próprio autor declara: “Eu amo o jogo (o teatro, como vimos) e a antropologia permite jogar com a cultura pois os diversos modelos culturais que estudam os antropólogos revelam sua contingência, a impossibilidade de impor um deles”⁹ (Debary, 2025,p.18, tradução própria).

Permanecer com a “cultura”, em muitos casos, para melhor observar seus limites, suas contradições, ou aquilo que ela ainda poderia oferecer de impensado, tanto quanto para devolvê-la tudo aquilo que ela busca expulsar para fora dos domínios de si e de sua consciência: seus restos.

Permanecer no mal-estar, como numa indigestão: os resíduos ou dejetos, tudo aquilo que não fora completamente consumido, constitui para Debary – tal como também afirmara Aleida Assmann (2018) – a contraface, ou o outro destino possível do patrimônio, do museu ou do arquivo. Um lugar de memória para o qual enviar tudo aquilo de que se deseja esquecer. Mas o que ocorre quando por um motivo qualquer, talvez por uma provocação intencional, alguém é provocado a encarar aquilo que conscientemente ou não produziu?

É justamente essa uma das perguntas que permeiam as reflexões tecidas pelo antropólogo a partir do trabalho da artista alemã Swaantje Güntzel a qual em suas performances, obras e intervenções procura confrontar o público com seus próprios rejeitos, devolvendo aquilo que ele mesmo (enquanto pessoa ou coletividade) produziu. Diferentemente de grande parte dos artistas que se utilizam de materiais descartados, Güntzel na maior parte das vezes intervém pouco sobre o que coleta.

⁹ No original em francês: J’aime le jeu (le Théâtre, on l’a vu) et l’anthropologie permet de jouer avec la culture car les diversités de modèles culturels qu’étudient les anthropologues dévoilent leur contingence, l’impossibilité d’en imposer un.

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Algumas de suas performances são mesmo tão indigestas quanto o material que utiliza, mas as questões que surgem a partir delas por vezes são bastante reveladoras.

Não por acaso Debary inicia a descrição de *Plastisphäre* (2013) como a visão de uma bela passante com um vestido que lembraria a figura de uma “Chapeuzinho Vermelho” que cresceu e se tornou adulta. Güntzel, que dedica um bom tempo a coletar o que turistas e habitantes da cidade deixaram espalhados pelo chão, passa pela multidão devolvendo aquilo que reuniu aos seus proprietários, os quais por vezes não se reconhecem, outras ainda acusam que o lixo deve vir de outro lugar, de outro povo ou nação.

Outras obras ainda podem até parecer menos agressivas aos observadores, mas constroem-se a partir de um cenário mortífero para outros seres que não costumam ingressar nas galerias de arte. Em *Stomach Contents* (2010-2011) Güntzel, em parceria com a bióloga e especialista em poluição oceânica Cymthia Vanderlip, reúne pequenos brinquedos infantis encontrados nos estômagos de pássaros, principalmente de albatrozes, em Kure, no Hawaï. Debary descreve seu processo: ela limpa esses objetos, devolve até mesmo certo brilho, os envolve em bolhas de plástico reunindo-os dentro de uma máquina na qual é possível depositar uma ou duas moedas para girar uma alavanca e adquirir esses brinquedos de figurinhas deformadas pelas intempéries, pelas marés e pelos líquidos estomacais. Figurinhas monstruosas, talvez tão monstruosas quanto eram quando ainda eram “novas em folha”. A comparação de Swaantje Güntzel como uma Chapeuzinho Vermelho que se tornou adulta, adquire para Debary todo o seu sentido na medida em que como a própria artista afirma, nossos jogos e brincadeiras não são nada inocentes. Seria possível ou pertinente transpor a figura para toda uma “cultura” no sentido de que, uma vez adulta, uma vez (supostamente) consciente, deveria tornar-se ela também tanto responsável quanto imputável por seus atos?

Se essas e outras obras de Güntzel sobre as quais Debary se debruça apontam para a ideia de que a “natureza não produz resíduos”, os restos constituiriam algo como a parte banida da cultura, a imagem de seu ideal em negativo. A “cultura” não os quer, a “natureza” não os suporta. Objetos de plásticos, material trazido de

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

volta a superfície após um longo processo que os depositou nas entranhas da terra. Mal-estar planetário gerado pela concepção demasiadamente estreita acerca do que é vida ou mesmo um organismo.

Em *Retourner le Monde*, para além dos jogos sérios e perigosos há também os enigmas. Como aquele legado como espólio pelo filósofo sueco Jaap Kruithof: uma coleção com cerca de dez mil objetos usados reunidos por ele, após o falecimento de seu pai, em leilões, mercados de pulgas, e outras tantas modalidades de vendas de segunda mão. Segundo Debary, uma coleção sobre a qual o próprio filósofo nunca escreveu, que o pouco que se sabe é que ele próprio acreditava que nenhum museu a acolheria e que os objetos ali reunidos, os mais modestos, cotidianos e variados possível só respondem a algo que ele descrevia como uma “intuição visual”. Os filhos do filósofo acabaram confiando o enigma ao Museum aan de Stroom (MAS) o qual, após um período de latência, mas também de consulta pública, decidiu se desfazer de metade desses objetos, mantendo a outra metade para a montagem de exposições que questionam o próprio valor desses objetos.

Debary chega a comparar essa inusitada coleção ao interesse dos etnólogos responsáveis pela formação do primeiro museu etnográfico francês pelos objetos descartados ou de segunda mão enquanto “arquivos involuntários” ou mesmo “peças de convicção”. Mas talvez mais intrigante ainda sejam as passagens em que Debary expõem parte das reflexões do filósofo – o qual se dedicou a estudos que perpassaram, entre outros temas, a filosofia de Hegel, o marxismo e o ensino de ética – acerca de um pensamento ecológico.

Daquilo que nos conta Debary, apenas destaco alguns aspectos desse pensamento. O primeiro deles concerne a tarefa de seleção da qual os arquivistas estão incumbidos. Para Kruithof (*apud* Debary, 2025), essa tarefa é inseparável da impossibilidade de determinar de antemão o que, no intervalo de um século, poderia ser relevante para os historiadores no futuro. Poderíamos então sermos levados a pensar que a coleção do filósofo constituiria uma resposta direta a esse problema: uma vez que seria impossível discernir o “importante” do “desimportante”, seria necessário então conservar tudo, ou ao menos guardar como em uma “arca” um exemplar de tudo o que existe.

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Entretanto um segundo ponto vem perturbar esse raciocínio. Debary (2025) aponta para como Jaap Kruithof considera a “conservação” em direta tensão à “sociedade de consumo”. Isso pois, à essa sociedade corresponderia uma extraordinária e terrível capacidade de destruir o mundo (tanto o meio ambiente quanto as pessoas) e que, caso não seja impedida de seguir seu curso, provocará mais cedo ou mais tarde a destruição (consumação) tanto de si mesma quanto do planeta. Soma-se a isso a compreensão de que, nessa “sociedade de consumo”, os museus e os arquivos seriam menos redutos de conservação do que os encarregados de um papel secundário e compensatório os quais, se não legitimam a destruição, ao menos procurariam atenuar a ansiedade ou angústia gerada por ela. Segundo esse raciocínio, escreve Debary (2025, p. 124, tradução própria): “A memória do mundo é a prova de sua própria desapareição”¹⁰, acrescentando ainda que, uma vez que a produção dos objetos-mercadorias é inseparável das vidas que essa sociedade consome e rejeita “[...] o mundo não pode pretender à sua própria preservação sem uma sociedade justa e igualitária.” (Debary, 2025, p. 124, tradução própria)¹¹.

Para Debary, a coleção de Kruithof é sua própria “resposta impensada e inquieta” à questão: o que conservar? Seria ela uma espécie de experimento com seu próprio pensamento? Ou ainda uma forma de legar, de transmitir suas próprias perguntas e inquietações como sob a forma de um enigma?

Seja como for, a coleção de Kruithof se assemelha às obras de Güntzel ao menos em um ponto: há um pensamento e uma “cultura” que se imaginou tão separada da “natureza” quanto fora capaz de imaginar que a preservação de uma “memória” do mundo poderia se reduzir a conservação dos objetos e documentos que ela produziu, sem, contudo, reconhecer-se nos rastros de destruição que deixou atrás de si.

Abro parênteses. Se por um lado o Pensamento Selvagem de Claude Lévi-Strauss (2012, p. 38) encontra frequentemente referenciadas, no contexto de reflexões sobre certas práticas artísticas, suas passagens sobre a bricolagem – essa

¹⁰ No original em francês: La mémoire du monde est l'aveu de sa propre disparition.

¹¹ No original em francês: [...] le monde ne peut prétendre à sa propre préservation sans um société juste et égalitaire.

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

prática de jogar com os “testemunhos fósseis da história”, por outro, são mencionadas com menor frequência as páginas em que o autor traça uma analogia entre os churinga e os arquivos, a qual, poucas linhas adiante, desdobra-se ainda em uma comparação entre os arquivos ocidentais e o território para certos povos indígenas.

Segundo Lévi-Strauss, os arquivos seriam caros e preciosos não tanto pela história que contam ou que contém – a qual para além de depender dos recortes e interpretações dos historiadores, também se encontraria, como inúmeros documentos e obras de arte, distribuídos e reproduzidos em muitas partes. O que os arquivos nos ofereceriam, segundo ele, é outra coisa: a possibilidade de experimentar, e mesmo de se emocionar, com a presença do passado, seu índice de diacronia na sincronia do presente. Isso que ele chamará de “sabor diacrônico”. Do mesmo modo que “os churinga são os testemunhos palpáveis do período mítico: esse alchuringa que em sua falta ainda se poderia conceber, mas que não seria fisicamente comprovado” (Lévi-Strauss, 2012, p. 283).

Mais surpreendente e, todavia, necessário para o fechamento destes longos parênteses, são as linhas acerca dessa emoção com o “sabor diacrônico” dos vestígios da história transposta para a relação de populações indígenas e da qual destaco a passagem a seguir:

Ora, essa relação apaixonada com o torrão natal se explica sobretudo numa perspectiva histórica: ‘As montanhas, os riachos, as fontes e os charcos não são para ele (o indígena) apenas aspectos da paisagem belos ou dignos de atenção... Cada um deles foi obra de um de seus ancestrais de que descende. Na paisagem que o circunda ele lê a história dos fatos e gestos dos seres primordiais [...] Todo país é para ele como uma árvore genealógica antiga e sempre viva (Lévi-Strauss, 2012, p. 284).

Comparar, como pode soar evidente, não é igualar. Assim como assemelhar não é, ao menos não necessariamente, excluir as dessemelhanças. Se essas passagens de Lévi-Strauss me parecem tão pertinentes aqui¹² é porque se esses

¹² Não sem certa relutância, deixo fora do corpo do texto, para não me alongar demasiadamente, as reflexões de Lévi-Strauss nessas mesmas páginas acerca do papel, por assim dizer, diplomático de certos objetos cedidos ou emprestados de um povo, ou de uma nação, a outro(a). Papel do qual ele próprio, sabemos, foi testemunho e, por assim dizer, confiado como “diplomata”.

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

diferentes “restos da história” ofereceriam, cada qual a seu modo, o “sabor diacrônico”, por outro lado torna-se inegável a distância que separa uma sorte de “resto” da outra.

Tal como destaca Wiliam Balée, em um artigo em que se debruça minuciosamente sobre o papel da ação antrópica na formação de paisagens, bem como de biodiversidade¹³:

A assinatura arqueológica aqui talvez não seja tanto os mudos artefatos cerâmicos e os remanescentes esqueléticos (inclusive humanos) que emergem de monte, mas antes seus componentes vivos. A floresta, e suas árvores sobre Ibibate, representam artefatos vivos, do tipo antropogênico (Balée, 2008, p.16-17).

Sem dúvida essas considerações de Lévi-Strauss e de Balée vêm complicar ainda mais o debate sobre história, memória e patrimônio. Assim como perturbam a distinção entre “natureza” e “cultura”. Todavia, se Debary insiste em pensar em termos de “natureza e cultura”, é, por um lado, para manter-se com as categorias de seus próprios interlocutores. Por outro, talvez mais importante, é para destacar o “resto” como o “impensado cultural”, instituir os restos para melhor criticar a lógica que os criou, mas também para apontar que os “restos” não são apenas o subproduto indesejável de um capitalismo industrial, antes eles seriam algo como o “índice” ou “sintoma” do próprio mundo que ele produz: restos de sua destruição, lembranças do que se gostaria de esquecer. Nesse sentido talvez pudéssemos dizer: o resto é o mundo, o próprio mundo que criamos e que retorna.

O encontro de Debary com a vida e obra do artista Mauro Fainguelernt lhe oferece a ocasião para redistribuir às cartas sobre a mesa. Aos vinte anos de idade, Fainguelernt trabalhou no laboratório de conservação ligado ao Museu Nacional de Belas Artes no Rio, atuando na conservação de documentos em papel, quando deu-

¹³ Nesse sentido, o termo “antropoceno” pode incorrer no risco de, ao realçar os impactos ambientais em escala geológico causados pelo capitalismo industrial, esquecer-se que muito do que conhecemos da “biodiversidade” do planeta não seria possível sem a atuação de outros “antropos” que deixam outro tipo de memórias, como aquelas presentes nas “matérias vivas” das florestas, para usar os termos de Balée (2008). Algo análogo ocorre com a noção de “poluição” que adquire uma carga semântica suplementar àquela pretendida por Mary Douglas (2020) quando nos referimos à “poluição ambiental”. É nesse sentido que Debary, ao comentar a série *Spring Cleaning* (2004-2005), de Swaantje Güntzel, pode afirmar que: “Se a cultura tem o privilégio de criar dejetos, é porque a natureza não os produz” (Debary, 2025, p.59, tradução própria).

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

se conta da dimensão sisifiana da tarefa de limpar esses documentos afim evitar sua “contaminação” por agentes orgânicos e inorgânicos. Mais tarde, em 1998, o artista construiria seu ateliê em Galdinópolis, onde também se dedicaria à apicultura. Sua obra *Palavra* (Parole, 2011) pode ser vista como uma crítica à certa concepção de “conservação” que, visando à preservação de documentos e objetos, demanda para isso a criação de um ambiente controlado e ascético, como se para prolongar sua existência fosse necessário criar um mundo todo à parte, fora da “natureza”, fora do tempo. Nessa obra, o artista escreve sobre telas algumas palavras utilizando cera de abelha, para depois depositá-las, “arquivá-las” no interior das caixas do inseto. A ação então consiste em periodicamente retirar as telas, fotografá-las, para então devolvê-las às colmeias. Aos poucos, as palavras desaparecem dando lugar à outras construções feitas por outra “sociedade”.

Para Debary (2025, p. 156), a obra produz um “arquivo do trabalho das abelhas”, em sua leitura, a arte intervém como uma imagem, uma detenção de um momento do tempo que servem como uma recordação da vida. Mas para além das fotografias, se tomamos as gavetas da caixa de abelhas em analogia aos arquivos, não poderíamos também nos perguntarmos se as palavras do artista, ao invés de retidas, postas em reserva ou acumuladas, não seriam antes dadas ou confiadas ao outro (nesse caso às abelhas)? Outra economia da escrita que não seria regida pela lógica do acúmulo e permanência, mas da troca e da transitividade e para a qual os próprios meios são constitutivos da mensagem. Palavras escritas com um material tomado de empréstimo, depois devolvido a quem de direito, tal como um diálogo a partir do qual, quiçá, poderia nascer outra linguagem, outra forma de entendimento. Outro futuro?

No ano 2000, em meio às “celebrações” (bem como às críticas) dos quinhentos anos do “descobrimento” do Brasil, Fainguelernt vai ao Museu do Índio no Rio de Janeiro. Mas não é tanto às coleções deste museu que interessam o artista, senão o encontro com os representantes Krahô da nação Timbira, que vivem na reserva Terra Indígena Krahôlandia e que se encontravam ali presentes aos quais o artista propõe de retratá-los no interior desse museu, mas também no Teatro Carolos Gomes. Esses

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

retratos foram mostrados mais tarde na exposição *Iminências Pardas* (2004)¹⁴. Debary (2025) debruça-se sobre esse trabalho desdobrando suas implicações. De sua perspectiva, este trabalho não somente consistiria em um gesto de afrontar a narrativa oficial da história do país expondo os rostos daqueles que são os sobreviventes dessa história, como também poderia ser concebido como um gesto por meio do qual o artista nos lembra que esses espaços de exposição (do “passado” ou da “história”), são também lugares em disputa, retomando a concepção do museu como “zonas de contato” (Debary, 2025, p.151).

Ao tecer ainda alguns comentários sobre a história de deslocamentos forçados e de intervenções de políticas estatais que fizeram com que os Krahô, no início dos anos 1970 substituíssem o cultivo do milho pelo arroz, Debary contrasta a “cultura” posta em reserva nos museus com a reivindicações, disputas e negociações daqueles que lutam para manter a própria cultura viva. Como o caso das sementes de milho Krahô que foram armazenadas nos bancos de plasma germinativo da Embrapa em 1978. Estocagem de biodiversidade, mas também de saberes tradicionais. Essas sementes poderiam ser pensadas, segundo Debary, como “lugares de memória”, mas também como portadoras da promessa de um futuro ligado ao seu poder germinativo (Debary, 2025: 152-154). Se o museu prometeria a “conservação” da “cultura” por meio da subtração dos itens de sua coleção dos fluxos e relações espaço-temporais que lhes originaram, a cultura efetivamente vivida necessita constantemente refazer seus laços com o território.

Se esse capítulo de *Retourner le Monde* se inicia com um questionamento sobre como “reparar” as feridas históricas, poderia então as “zonas de contato” (Clifford, 1997) que são os museus serem concebidas menos como “depósitos do passado” do que como espaços de encontros e mediações possíveis capazes de “trazer as coisas de volta à vida” (Ingold, 2012)?

Mais uma vez estamos de volta à questão do que pode querer dizer “conservação” e que Debary, a partir dos desdobramentos de sua reflexão sobre as obras de Fainguelernt, pode enunciar do seguinte modo: “A natureza é um

¹⁴ A exposição ocorreu no Sesc Nova Friburgo (RJ) em 2004.

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

reservatório de vida. O risco ambiental contém aquele da desapareção de saberes ligados à perda de sua biodiversidade. A destruição da natureza é um risco para a cultura” (Debary, 2025, p.155, tradução própria)¹⁵.

Artes da memória (e do esquecimento?): impermanências, transitoriedade, equilíbrios instáveis e outros malabarismos.

Tal como as obras de Samuel Roy-Bois em que os arranjos esculturais de objetos quotidianos só se mantêm em pé por alguns instantes – o tempo necessário para a tomada de uma fotografia, antes de sua inevitável queda – a noção de “restos” com a qual trabalha Debary situa-se justamente nas zonas intersticiais e nas tensões entre os opostos. O antropólogo procura, assim, pensar conjuntamente aquilo que no mais das vezes tenta se separar. Como vimos, trata-se de pensar “natureza e cultura”, mas também “civilização e barbárie” ou ainda “memória e esquecimento”.

Em *Retourner le Monde*, Debary condensa algumas das reflexões oriundas de seu intenso trabalho junto a dois artistas que resultou na publicação de dois livros. O primeiro deles fora escrito como forma de antropologia compartilhada junto a Jochen Gerz¹⁶ (Debary, 2017), o segundo consiste na reunião de seus encontros e diálogos com Christian Boltanski¹⁷, que ocorreram entre fevereiro de 2020 e março de 2021. Duas grandes figuras da arte contemporânea europeia que, cada qual a seu modo, lançaram-se à crítica da noção de uma memória relegada aos objetos. Ambos atentam-se para a proximidade entre os campos de extermínio e seus museus e memoriais.

A escrita de Debary nos aproxima das motivações de um artista como Gerz que, nascido na Alemanha em 1940, conserva como suas primeiras lembranças, as imagens de uma cidade bombardeada e em chamas a qual, todavia, em decorrência de uma surdez temporária (causada pelo estrondo das bombas que caíam) lhe

¹⁵ No original em francês: “La nature est un réservoir du vivant. Le risque environnemental contient aussi celui de la disparition des savoirs liés à perte de biodiversité. La destruction de la nature est un risque pour la culture.”

¹⁶ Trata-se do livro *La ressemblance dans l'oeuvre de Jochen Gerz* (Debary, 2017).

¹⁷ Refiro-me ao livro *Les fantômes de Christian Boltanski* (Debary, 2021).

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

geraram a impressão de um lugar tranquilo. O relato do artista, citado por Debary, descreve a dissociação em sua memória entre a imagem e som que se desdobra também em uma distorção em sua memória do próprio evento traumático desfigurado como lugar pacífico. Uma lembrança que se aproxima de um sonho em que a representação se dissocia dos afetos.

Talvez o contundente relato ajude a entender, ao menos parcialmente, a desconfiança de Gerz em relação à monumentalidade e o uso performativo que ele confere aos objetos. Suas obras frequentemente tentam fazer com que a própria desapareição ou a presença incômoda (das pessoas ou dos objetos) dê lugar ao som, e, sobretudo à palavra.

Em *Le Cadeau* (O presente, 2000), Gerz, por meio da redistribuição de retratos (em grande formato) entre os habitantes os habitantes de Roubaix, procuraria fazer com que a presença da imagem de um estranho, mantida na própria casa dos participantes, provocasse nestes últimos a interrogação acerca do que é preciso para que nos interessemos pelas pessoas com as quais cruzamos diariamente. Monumento contra o fascismo (1986), concebido juntamente com Esther Shalev-Gerz, vem reforçar a oposição de Jochen Gerz aos monumentos como repositórios da memória coletiva, uma vez que se tratava justamente de um monumento de doze metros de altura destinado por princípio a ser gradualmente engolfado pelo solo. As pessoas eram convidadas a assiná-lo como se sua grande coluna fosse a página metálica de uma petição pública. Um documento constantemente arquivado, e, portanto, fazendo emergir a necessidade de uma vigilância constante assim como a necessidade de reiteradamente marcar a própria posição no espaço público.

Com o passar do tempo, a grande coluna também recebeu inscrições fascistas, frases contra estrangeiros e suásticas. Gerz nos lembra que nenhum monumento pode assumir posição por nós frente às violências da história. Se a desapareição do monumento faz, conforme relata Debary, com que os habitantes de Hamburgo falem sobre o monumento que outrora era visível, sua história também aponta para a memória e o “espaço público” como lugares de disputa e de dissenso.

Se Gerz observa nos campos de extermínio transformados em memoriais e museus o modo como a linguagem da cultura se confunde com aquela do horror,

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Boltanski, por sua vez, relata à Debary sua hesitação, mesmo sua recusa, em adentrar o campo Auschwitz transformado em museu com medo de encontrar ali algo como uma “bela” exposição.

Quanto à sua obra, Boltanski por vezes promove justamente a transposição em sentido inverso: fazendo com que os traços da catástrofe penetrem os objetos mais íntimos e cotidianos. Como ocorre no caso da instalação *Canadá*, exposta em Toronto (1998). Jogando com a ambiguidade dos restos, e mesmo com as reminiscências contidas pelas palavras, Boltanski evoca o nome do país que fora usado nos campos de concentração para nomear um espaço designado para estocar os bens pilhados das vítimas. Cerca de seis mil vestes anônimas empilhadas, provocando a procura das pessoas ou corpos ausentes. Debary concorda com a afirmação de Boltanski segundo a qual: a guerra não acabou.

No capítulo dedicado à obra de Boltanski, Debary nos mostra como o artista procurou fazer de sua vida uma obra (im)possível. O artista se dedica a realizar inventários, listas exaustivas de nomes, ou ainda a expor suas próprias memórias inventadas. Procurando restabelecer uma dimensão afetiva para o objeto que, no entanto, não pode nos contar sobre a vida que procuramos por trás dele. Inspirado por suas visitas aos museus, mesmo os museus etnográficos, Boltanski fez parte de sua obra como uma espécie de relicário de vidas desaparecidas, frequentemente a sua própria, ou de uma vida que ele inventou para nos lembrar que cada vida é singular, mas que também cada vida se assemelha às outras.

Seria a dimensão “afetiva” conferida por Boltanski aos objetos justamente a capacidade que apresentariam para o espectador de projetar suas próprias lembranças neles, ao mesmo tempo em que escondem a singularidade de sua própria história? Para Boltanski, o artista é um mentiroso que mente para dizer a verdade, mas também alguém que tentar provocar emoções e colocar questões.

Debary (2025) mostra bem a trajetória de Boltanski dos inventários e relicários à uma obra que se propõem como efêmera, como um constante jogo com a morte, dos outros e a do próprio artista, obras que, tal como jogos, desejariam ser constantemente recriadas. Segundo Boltanski, a transformação de sua obra segue aquela da mudança de perspectiva de uma transmissão “pelo objeto”, para outra

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

forma de transmissão que se dá “pelo saber”.

Da desconfiança em relação aos objetos e às diferentes dramatizações dos restos nas artes contemporâneas, Debary (2025) dedica também todo um capítulo à obra do historiador Pierre Nora, fundamental para o debate historiográfico francês e para a compreensão da multiplicação contemporânea dos “lugares de memória”, os quais, segundo o próprio Nora (1993, p.12), são, “antes de tudo, restos”.

Debary revisita parte do legado do pensamento de Nora no debate francês, sobretudo para tentar compreender uma corrente historiográfica que fez da noção de memória o centro de suas próprias interrogações. A história como modo de traçar a diferença bem como a ligação do passado com o presente seria capaz de promover uma superação, mesmo uma reparação, das violências?

Debary mostra com minúcia como Pierre Nora apoiou-se na elaboração da diferença entre história e memória¹⁸ inicialmente cunhada por Halbwachs e como o seu modo de conceber a problemática contemporânea destoaria da perspectiva de Paul Ricoeur sobre as narrativas da memória. Enquanto para o último a narrativa necessitaria de um duplo tempo, o de elaboração e o do relato e confiaria nessa memória posta em narrativa a possibilidade de superar as feridas históricas, Nora (1993) procura demonstrar como a memória é sempre repartida entre os diferentes grupos (familiares, étnicos, nacionais, religiosos, entre outros). Neste sentido,

¹⁸ Conforme as próprias palavras de Nora (1993, p.9): Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivo no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo.

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

poderíamos dizer, a grossíssimo modo, que na perspectiva de Pierre Nora a memória apresenta um devir minoritário e comunitário enquanto a história poderia ser “fonte de reconciliação” (Debary, 2025, p.186).

Indagando-se sobre o trabalho historiográfico de Nora, Debary uma vez mais prefere permanecer no intervalo, no entre-dois, confiando na possibilidade (no desejo) de tornar possível o encontro face a face entre história e memória:

Façamos a hipótese, ou formulemos o desejo, que possamos considerar que certas análises tenham conciliado as duas abordagens. A memória não se encara mais sem história, sem sua própria historicidade. Nem a história sem memória, no sentido em que a história (a que se passa ou aquela que se conta) procede de um jogo que privilegia as rupturas e entrecruzamento dos tempos. A escrita da história se opera sempre a posteriori, vem prestar conta das descontinuidades constitutivas de identidades sempre recriadas (submissas à triagem da memória) (Debary, 2025, p.187, tradução própria)¹⁹.

Sem fazer o apelo nem para a possibilidade de uma história unificadora ou redentora, nem julgando a história em um suposto “tribunal da memória”, a proposta de Debary para pensar história e memória é a mesma que para pensar a “natureza e cultura”, permanecer por mais tempo com os próprios termos e refletir melhor sobre o mal-estar assim como o mal-entendido que engendram. Mas também contrabalancear os termos considerando constantemente um pelo ponto de vista do outro, como em um diálogo do qual um novo entendimento pode eventualmente surgir.

Na “antropologia dos restos” nada permanece por muito tempo em seu (suposto) lugar, e os mal-entendidos às vezes são prolíficos. Se pudéssemos transpor o face a face entre história e memória como a impossibilidade de desfazer a trama

¹⁹ No original em francês: Faisons l'hypothèse, ou formulons le vœu, que l'on puisse considérer que certaines analyses ont conciliées deux approches. La mémoire ne s'envisage plus sans l'histoire, sans sa propre historicité. Ni l'histoire sans la mémoire, au sens où l'histoire (qui se passe ou celle qu'on raconte) procède d'un jeu privilégiant les ruptures et les entrecroisements des temps. L'écriture de l'histoire s'opère toujours dans un après-coup, vient rendre compte de discontinuités constitutives d'identités toujours recrées (soumises au tri de la mémoire).

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

entre “fatos” e “afetos” que constitui nossas existências, temos uma proposta de uma antropologia (e de uma história). Que em seus muitos improvisos joga com as convenções por meio de seus desvios em viagens nas quais, trazendo ou não algo em sua bagagem, o viajante nunca retorna o mesmo.

Ao final do seu livro, referindo-se à uma conferência de Philippe Descola, Debary questiona:

A antropologia é um sonho? Uma ciência dos sonhos? Retorno sobre o mal-entendido inicial, enunciação de um encontro feliz. Os sonhos daqui não são aqueles de alhures, a ação mesma de sonhar é um procedimento de conhecimento para os Jivaro que remete a outros mundo, outras cosmologias, outros sonhos noturnos e diurnos.”²⁰ (Debary, 2025, p.197, tradução própria).

Dupla interrogação que se desdobra em dois distintos modos de conhecimento. O equivalente do sonho Jivaro não seria tanto o sonho como resíduos da experiência, mas a possibilidade mesma de conhecer outros mundos. A antropologia seria então o equivalente para o ocidente do sonho para os ameríndios? Uma “ciência dos sonhos” não seria ela também uma ciência da escuta (ou do diálogo)? Poderíamos continuar a derivar outras questões a partir desses dois termos. *Retourner le Monde* é também um convite para sonhar com uma antropologia sempre inquieta.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformação da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

BALÉE, William. Sobre a indigeneidade das paisagens. **Revista de Arqueologia**, v. 21, n. 2, p. 9–23, 2008.

²⁰ No original em francês: L’anthropologie est-elle un rêve? Une Science des rêves ? Retours au malentendu initial, énonciation d’une rencontre heureuse. Les rêves d’ici ne sont pas ceux d’ailleurs, l’action même de rêver est un procédé de connaissance pour les Jivaro qui renvoi à d’autres mondes, d’autres cosmologies, d’autres rêves nocturnes et diurnes.

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

BATAILLE, Georges. **Documents**: Georges Bataille. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BENJAMN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987 (Obra Escolhidas).

CLIFFORD, James. **Routes**: travel and translation in the Late Twentieth Century. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

DEBARY, Octave. **Antropologia dos restos**: da lixeira ao museu. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017.

DEBARY, Octave. **La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes**. Paris: CTHS Éditions, 2002.

DEBARY, Octave. **La ressemblance dans l'oeuvre de Jochen Gerz**. Saint-Étienne: Créaphis, 2017.

DEBARY, Octave. **Les Fantômes de Christian Boltanski**. Saint-Étienne: Créaphis, 2023.

DEBARY, Octave. **Retourner le Monde**: arts, anthropologies, ressemblances: Saint-Étienne: Creaphis, 2025.

DESCOLA, Philippe. Prefácio. In: DEBARY, Octave. **Antropologia dos restos**: da lixeira ao museu. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017. p.6-9.

Douglas, Mary. **Pureza e Perigo**: ensaio sobre a noção de poluição e tabu. São Paulo: Perspectiva, 2020.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papirus, 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares, **Projeto História**, n. 10, p.7-28, 1993.

Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

SOBRE O AUTOR

Rodrigo Frare Baroni

É doutorando do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas (PPGAS – Unicamp), membro do LA'GRIMA (IFCH-Unicamp). Sua pesquisa versa sobre diferentes práticas e perspectivas artísticas voltadas aos restos e os arquivos. Atualmente realiza estágio de pesquisa no Centre d'Anthropologie Culturelle (CANTHEL) Université Paris Cité sob supervisão do Prof. Dr. Octave Debary.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0289-7574>

E-mail: rodrigof.baroni@gmail.com