

«Não sei com que armas será travada a Terceira Guerra Mundial, mas sei que a Quarta será travada com pedras e paus.»

Albert Einstein

Wikiquote atribui a origem do famoso trocadilho de Albert Einstein, dito numa entrevista com Alfred Werner para a revista *Liberal Judaism*, a um artigo publicado por Walter Winchell no *Wisconsin State Journal* em Setembro de 1946: «Joe Laitin relata que os repórteres no Atol de Bikini questionaram um tenente do exército a respeito de que armas seria usadas na próxima guerra. ‘Não sei,’ disse ele, ‘mas na guerra depois dessa de certezinha que vão usar lanças!’» Parecemos ser apenas capazes de imaginar as consequências inelutáveis da próxima guerra, travada a partir de um radical grau de distância com monstruosa violência atômica, como um regresso relapso ao combate corpo-a-corpo da Idade da Pedra. A obliteração da cultura ocorre não através de lanças ou de bombas, mas através de armas imateriais, uma guerra de imagens e de palavras travada a partir de uma distância estética; e é nos museus que os objectos voltam a tornar-se úteis, e que a distância se transforma em proximidade, ou, pelo menos, em visibilidade.

A revolução digital pôs em marcha uma dialéctica similar à da revolução atômica. Nunca

antes o domínio das coisas e o declínio da cultura foram tantas vezes temidos, nem a perda da educação e a distância estética tantas vezes lamentadas, como no presente — era na qual podemos falar uns com os outros instantaneamente através de enormes distâncias, através do Skype, e em que podemos mover coisas, até mesmo «paus e pedras,» apenas com palavras e imagens. Nunca como agora houve tanta conversa a respeito de fenómenos ligados a coisas: da materialidade, da proximidade e da realidade, do corpo e da alma, da conservação e da tradição, ou também da extinção. À distância, vemos de perto a maneira como as coisas são destruídas e como seres humanos são mortos.

Isto significa que, tomando as nossas vidas lugar em mundos virtuais, o mundo real e as palavras e imagens que o descrevem relacionam-se cada vez mais com objectos. Nunca estivemos tão próximos de coisas, tão preparados para as perscrutarmos em profundidade e (de maneira simples e fácil) arranjá-las, recolhê-las, poli-las, desmontá-las, estranhá-las, animá-las, dotá-las de emoções, antropomorfizá-las, colecioná-las, e possuí-las, como nos nossos dias.

É como se houvesse regressado um mundo mágico e mítico, no qual as palavras e as imagens podem de facto criar realidades. É como se o *musée imaginaire* de André Malraux se tivesse tornado realidade e como se o princípio de «boa

vizinhança» no arquivo de Aby Warburg se tivesse tornado um modelo para conhecer o mundo. Para a Internet, tudo é *cloud* e arquivo ao mesmo tempo, signos celestes e aterro, presságio, gabinete de curiosidades, e feira da ladra. Parece-mos de novo preparados para atribuir almas às coisas, não apenas (e talvez não de todo) porque elas comunicam umas com as outras na chamada «Internet das coisas», mas porque podemos uma vez mais animá-las com a nossa imaginação. É como se isto fosse um jogo de crianças, como aquele que nos descreveu Astrid Lindgren em *Pippi das Meias Altas*:

«O que pretendemos fazer agora?» perguntou Thomas. «O que quer que queiras fazer — não sei,» disse Pippi. «Mas eu cá não vou fazer ronha. Sou uma caçadora-de-coisas, e por isso nunca tenho um instante livre.» «O que é que disseste que és?» perguntou Annika. «Uma caçadora-de-coisas.» «O que é isso?» perguntou Thomas. «É alguém que encontra coisas — sabes bem. O que é que havia de ser?» disse Pippi, varrendo a farinha toda num montinho. «O mundo inteiro está cheio de coisas, é muito importante que alguém as encontre. E é precisamente isso que faz um caçador-de-coisas.» «Que género de coisas é esse?» quis saber Annika. «Oh, qualquer coisa que possas imaginar,» disse Pippi. «Pepitas de outro e penas de avestruz e ratos mortos, e pequenos parafusos e todos esses géneros de coisas.»

Há páginas que colecionam fotos de coisas que parecem ter uma cara, e foros que mostram coisas que não existem no mundo visível: aparições. Deixou de nos ser necessário ir a qualquer lado para descobrir coisas. Pelo menos em teoria, tudo o que vemos online está ali para nós. Exposições em museus, assim como banheiras e automóveis, coisas com histórias e com uma história, assim como coisas novas em folha. Artigos genuínos escondem-se muitas vezes por detrás de fotografias. Basta clicar um botão para que venham ter com o computador, a quem é poupa-

da a viagem, ainda que venha a ser muitas vezes confrontado com objecto de enormes dimensões. As coisas perdem a sua forma individual quando são traduzidas pelos gestos dos seus compradores, que as descrevem com as mãos no formato de um «dispositivo terminal» móvel. A loja online Zalando costuma brincar com isto nos seus anúncios publicitários: uma pessoa que recebe um pacote dá gritos de alegria, enquanto outra chora desesperada pelo facto de a sua casa já se encontrar cheia de sapatos, roupas e equipamento desportivo. Uma coisa da Internet é diferente de uma coisa real. A experiência da imaterialidade é aqui justaposta directamente com a experiência da materialidade e da presença física. A virtualidade é assim não uma destruição das coisas mas pelo contrário a sua intensificação. Precisamente por estarem tão facilmente disponíveis, as coisas tornam-se mais alheias, sólidas e resistentes.

Para os museus, aquisição de originais torna-se por isso cada vez mais importante. Muitas vezes, podemos ver originais melhor online do que num museu, mas eles desafiam-nos por não os podermos manipular.

Friedrich Hölderlin descreveu este paradoxo na sua elegia «Brod und Wein» (Pão e vinho): «So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaben / Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht. / Tragen muß er, zuvor» ‘Assim é o homem: quando há saúde e até um deus / o presenteia, não o sabe nem o vê. / Antes precisa de o aguentar.’

São precisamente as coisas reais o que requer um idealismo, explicou Friedrich Schiller a Wilhelm von Humboldt em 1805: «Em última análise, somos ambos idealistas e envergonhar-nos-ia se alguém dissesse a nosso respeito que as coisas nos formaram a nós em vez de termos sido nós que as formámos a elas.»

A rebelião das coisas no museu sucede quando as pomos em movimento na nossa cabeça e elas nos fazem o mesmo — quando as reconhecemos como coisas, como sendo completamente

compreensíveis. Uma vertigem dos utensílios. Por exemplo, o pedaço de palha que Gustav Sack enviou para casa, ao cuidado de Paula, a sua mulher, a partir da frente francesa, por volta do começo de 1915. Dobrara-a três vezes de modo a que adquirisse dois lados e, ao fundo, uma curvatura pronunciada: o aspecto de uma ferradura, objecto que dá boa sorte. W.G. Sebald usou um pedaço de papel de cópia, uma espécie de bloco de apontamentos mágico, para praticar a caligrafia com que Ambros Adelwarth escreve «A caminho de Ítaca» num cartão de visita em *Die Ausgewanderten (Os Emigrantes)*. Apenas uma palavra escrita à máquina, preto no branco: «suspiro.» Ou pense-se nas linhas em ziguezague com as quais Franz Kafka rasurou uma passagem do manuscrito de «Der Bau» («A Toca»). «Mais ou menos a cada cem metros,» recorda o animal no manuscrito, «alarguei as passagens, tornando-as em pequenas áreas arredondadas, onde me pudesse acoitar confortavelmente, aquecer-me e repouso. Recordo os dias da minha infância e juventude, quando sonhava com uma toca assim [...] Mas devo ter tido sempre vocação para arquitectura — logo desde criança desenhava ziguezagues e esquemas de labirintos na areia e percorria em espírito, sobre patas macias, as veredas lindas e silenciosas de um sem-número de linhas.»

Nem todas as coisas num museu possuem, no plano da materialidade, aquilo que Roland Barthes descreveu como o *punctum* de uma fotografia, «o seu elemento de acaso, com o qual me penetra (ferindo-me, afectando-me).» Mas existe também o *punctum* do legível, que opera

a sua magia quando todos deixarem de ver uma dada coisa como um objecto cheio de manchas e lacunas, antes sabendo a sua história, como que preenchendo todas as suas falhas e aberturas. Cada coisa real contém em si uma passagem para um mundo invisível.

O florescimento de um museu, mesmo um museu imaginário, depende de as coisas serem sempre ao mesmo tempo bens de consumo e arte, imateriais e sólidas, pesadas e atmosféricas, molduras e janelas, usadas e não usadas, palavras e «paus e pedras» — armas de combate corpo-a-corpo, pelo menos, em teoria. «Paus e Pedras» («Sticks and Stones») foi, já agora, o título de [uma intervenção arquitectural de David Chipperfield em 2014](#) na Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe em Berlim. Como prólogo à sua eventual renovação da galeria, Chipperfield usou troncos de abeto do chão ao tecto, transformando o que era uma entrada imaterial, e desprovida de colunas, numa densa série de caminhos e linhas vislumbráveis. Porque para podermos ver uma coisa como um objecto, precisamos de a colocar diante de nós. A propinquidade através da distância. Neste caso, porém, o título de Chipperfield não vem do trocadilho de Einstein mas antes de uma cantiga de roda inglês antigo, «Pedras e paus podem quebrar os meus ossos, mas as palavras nunca me tocarão» («Sticks and stones may break my bones, but words will never hurt me»).

Trad. Humberto Brito