

Organizadora

Elisa Maria Amorim Vieira

Sobre imagens, memórias e esquecimentos

v. 2



Belo Horizonte

FALE/UFMG

2016

Diretora da Faculdade de Letras

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor

Rui Rothe-Neves

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Projeto gráfico

Gloria Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

Normalização

Lilian Martins

Revisão de texto

Juliana Campos

Diagramação

Larissa Vaz

Revisão de provas

Bárbara Turci

Natalia Soares

ISBN

978-85-7758-273-0 (impresso)

978-85-7758-275-4 (digital)

Endereço para correspondência

Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: revisores.fale@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/labeled

Sumário

5 Apresentação

Elisa Amorim Vieira

Imagens da memória e do esquecimento

9 Farrapos de memória, silêncio indigente

Deborah Walter de Moura Castro

21 A leitura cosmogônica da imagem em O cavalo de Turim, de Béla Tarr: uma política do esquecimento

Marco Túlio Ulhôa

39 Proposta de uma leitura interdiscursiva das imagens no filme A eternidade e um dia, de Theo Angelopoulos

Italo Oscar Riccardi León

53 Um olhar a cada dia: odisseia contemporânea

Márcia Mendonça

63 A fotografia digital e a “revolta dos 20 centavos”

Erick Leite

75 Das imagens do real ao real das imagens: a fotografia do pai em Finisterra – paisagem e povoamento, de Carlos de Oliveira

Rafael Souza de Oliveira

91 Eu fui Lete: memória e esquecimento no contexto da experiência poética

Tai Nunes

Música, memória e esquecimento

107 Partitura sonoro-visual da memória e do esquecimento: uma possível leitura

Ana Alvarenga

**125 Herança das Musas:
música, memória e esquecimento**

Aline Azevedo

141 A escrita musical no barroco e o diálogo com as formas e transformações da memória cultural

Robson Bessa

Apresentação

Para recordar é preciso imaginar. Nas suas "memórias", Filip Muller deixa advir a imagem e confronta-nos com a sua perturbante imposição. Essa imposição é dupla: simplicidade e complexidade. Simplicidade de uma mónada, de tal forma que a imagem surge no seu texto – e se impõe na nossa leitura – imediatamente, como um todo, ao qual não poderíamos retirar nenhum elemento, por mais ínfimo que fosse. Complexidade de uma montagem: o contrate dilacerante, numa mesma e única experiência, de dois planos em tudo opostos. Georges Didi-Huberman

Nesse fragmento, retirado do livro *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman nos remete à relação indissociável existente entre imagem e recordação. Ao trazer o exemplo das memórias de Filip Muller, observa os dois pólos que constituem a imagem daí resultante: mónada e montagem; instantaneidade e elaboração; simplicidade e complexidade. Ao longo do primeiro semestre de 2013, um grupo de 46 estudantes reunidos na disciplina Teoria da Literatura, outras Artes e Mídias: Imagens da Memória e do Esquecimento, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, dispôs-se a refletir e discutir acerca das possíveis manifestações das imagens da memória e do esquecimento na literatura e nas artes, considerando o que há de síntese e de construção nesse processo.

Nossas reflexões tiveram como guias ensaios de Maurice Halbwacs, Harald Weinrich, Pierre Nora, Aleida Assmann, Paul Ricoeur, Peter Burke, Michael Pollak, Márcio Seligmann-Silva, Jacques Rancière, Susan Sontag, Maria Angélica Melendi e Idelber Avelar, dentre outros. Com eles, percorremos os conceitos de memória coletiva e memória individual; a noção de lugar de memória; as diferentes metáforas da recordação; os jogos entre o lembrar e o esquecer; as possibilidades ou a impossibilidade de representação de determinados acontecimentos ou situações traumáticas; a fotografia como inventário da mortalidade; o apagamento dos rastros; a memória feliz; o dever de lembrar; etc.

Após intensas discussões, cada participante elaborou um trabalho em que buscava aprofundar, a partir de seu próprio campo de pesquisa, suas reflexões acerca das questões centrais do curso. A publicação, organizada em dois volumes, busca agrupar campos comuns de interesse. O primeiro volume está dividido em duas partes: "Reflexões sobre memória, imagem e esquecimento", que reúne textos de caráter mais abrangente e que cumprem a tarefa de introduzir aspectos centrais, e até mesmo polêmicos, da relação entre imagem, memória e esquecimento; e "Poéticas da memória e do esquecimento", que apresenta cinco ensaios que analisam de forma cuidadosa a relação da imagem poética e literária com os processos de recordação ou de apagamento dos rastros. O segundo volume, também se divide em duas partes: "Imagens da memória e do esquecimento", que agrupa sete estudos em torno das artes plásticas, cinema e fotografia; e "Música, memória e esquecimento", que nos apresenta análises das manifestações da memória e do esquecimento na música.

Por fim, é necessário esclarecer que os critérios de seleção dos textos que compõem este livro se basearam, em primeiro lugar, no diálogo que os mesmos estabeleceram com as discussões realizadas durante o curso e, especialmente, com a utilização da bibliografia trabalhada ao longo do semestre. Além disso, privilegiou-se também a profundidade e maturidade com que as análises foram realizadas. Apesar da impossibilidade de publicar o conjunto dos trabalhos apresentados, agradeço sinceramente a todos os que integraram o grupo da disciplina "Imagens da Memória e do Esquecimento", pelo privilégio que me proporcionaram ao compartilhar comigo um semestre de inquietações, reflexões, leituras, elaborações e reelaborações, em torno a um tema sempre necessário e urgente.

Elisa Amorim Vieira

Imagens da memória e do esquecimento

Farrapos de memória, silêncio indigente

Deborah Walter de Moura Castro

*O homem é o ser vivo que, para falar,
deve dizer 'eu', ou seja, deve 'tomar a palavra',
assumi-la, torná-la própria.* Giorgio Agamben. O sacramento da
linguagem

A obra *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*,¹ livro da artista/fotógrafa mineira Rosângela Rennó, é uma compilação de memórias sombrias e olvidadas registradas em textos e fotografias numa relação intertextual que se dá sob a própria temática do registro fotográfico. Conhecida como a fotógrafa que não fotografa, Rennó recupera fotos e textos de diferentes procedências, juntos agora nesse livro de artista, trazendo à tona histórias corriqueiras que se alastram para além das fronteiras documentais. Ao longo dessa coleção, noções de memória e esquecimento são construídas a partir da ideia do anonimato, do sujeito silenciado, destituído de voz.

O arquivo universal e outros arquivos é fundamentalmente uma obra complexa devido a seu alto nível de elaboração conceitual onde várias camadas de significações são justapostas no momento em que fotografias, álbuns, arquivos e textos são tirados de seus lugares de origem, recolocados no contexto artístico e conseqüentemente recarregados de novos significados. A artista trabalha fotografias e textos longe de seus referentes originários que como *readymades* são vivificados em sua recepção, estimulando no imaginário do espectador uma nova leitura. O espectador/leitor, nem tanto vítima, nem tanto cúmplice, é convidado a contribuir com esta nova significação a partir de seus próprios referentes. Em algumas das séries do *Arquivo*, textos e fotografias podem vir juntos, embora numa relação não tão evidente. Ou seja, Rennó se apropria do

¹ RENNÓ. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*.

que antes eram memórias afastadas, e as transpõe unidas em sua obra, em uma relação aparentemente cega. Textos e fotografias se dispam da carga de seu suporte original e suavizam seu conteúdo quando no livro de artista. Fora de seu contexto informativo, deturpam seu valor factual. No *Arquivo*, a leitura desses farrapos de memória é atenuada pelo contexto onde agora, em sua segunda vida, se inserem.

São várias as fontes desse acervo concebido por Rennó, desde doações de amigos e familiares a negativos fotográficos retirados de fontes institucionais, como aqueles da série *Imemorial*, pertencentes ao Arquivo Público do Distrito Federal, ou das séries *Vulgo & Anonimato* e *Cicatriz*, a partir de reproduções de negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista. Com essa recuperação, ocultas pela sua própria natureza, e ocultadas nas mãos de Rennó, fotografias e textos funcionam como um resgate de nossa própria amnésia social.

Se antes de chegar às mãos de Rennó essa coleção parecia mais próxima de uma lembrança, depois de manipuladas elas se aproximam mais do esquecimento. Em séries como *In Oblivionem ou Abdução*, textos e fotografias passam por um apagamento no qual o esquecimento parece propor “uma nova significação dada à ideia de profundidade” onde o rastro documental pode ser destruído para, entre outras finalidades, “conjurar essa ameaça de apagamento que se instituiu no arquivo”.² A relação do *Arquivo* com a memória é então mais relacionada à sua inacessibilidade quando Rennó se propõe a trabalhar a desidentificação do sujeito, por exemplo. Em fotografias e textos, o sujeito de Rennó aparece nublado, como um protagonista misterioso que as palavras ofertadas ao leitor não conseguem descrever. Como afirma Jacques Rancière, em *O destino das imagens*, “a palavra é essencialmente um fazer ver”,³ ou seja, a narrativa teria a função de uma rememoração, uma lembrança ativada pelas palavras, embora o que acontece acaba sendo assimilado por seu contrário. Devido ao processo de apagamento pelo qual passam os textos, o verbo não dá conta do reconhecimento deste sujeito, portanto sua memória atravessa as palavras fragmentadas, quase irreconhecível. Quando Rennó mutila o texto e ofusca as fotos, a lembrança

² RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 425.

³ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 123.

chega esfarrapada, fosca, marcada pelas cicatrizes do esquecimento. Os arquivos funcionam, por sua natureza, como documentos de evidência do passado cujo conteúdo não nos lembramos até que os tenhamos em mãos, ou talvez nem nos lembremos deles, apenas sabemos que ali há um acontecimento, uma vivência ou uma morte. O arquivo de Rennó apresenta uma memória sem resgate, um sujeito ausente, convocado pela palavra que parecia tentar capturá-lo, trazê-lo à superfície, mas que na verdade o conserva anônimo, distante.

O livro de artista, quase como uma coleção distinta, guarda páginas e páginas de crimes militares, sequestros, assassinatos e massacres que corroboram o anonimato que circunda nossas vidas, sem que nos dêsemos conta dele. Há permeando toda a obra um sujeito em apagamento, obliterado em uma recordação que nunca tivemos ou não nos lembramos se tivemos, fazendo emergir questões que estão na ordem do fazer e/ou sofrer o mal representado pelo silêncio indigente, ou pela voz do outro.

Como um tratado de criminalística à paisana, algumas das séries do livro de Rennó entram em contextos proposicionais que se relacionam com a “cessação definitiva do ser” como consequência do “não-ser”.⁴ O “não-ser” diz respeito ao fazer mal, algo produzido pelo humano mas que não revela o sujeito, o “ser-aí”. Ao contrário, o “não-ser” embaça o homem sem ação, a vítima. Sabemos da consequência de um feito e da forma definitiva de não mais ser, que é a morte, “uma forma de não ser que não era primeira, que não era começo, mas sim resultado, castigo de uma transgressão que modifica a condição humana”.⁵ Em alguns textos do arquivo universal de Rennó, a morte é retratada quando um indivíduo é “arrancado de seu processo natural”,⁶ quando é morto.

Esse corpo que assombra o *Arquivo* ganha sobrevivida fantasmagórica na voz de outro. Alguns dos textos do *Arquivo* relatam uma ocorrência em que a morte do sujeito só pode ser relatada por outrem. É um testemunho de uma terceira pessoa, a voz que a vítima já não tem. No texto a seguir, da série “Abdução”, o que está implicado é o laço emocional estabelecido entre um parente e a vítima, e consequentemente entre nós

⁴ ROSENFELD. *Retratos do mal*, p. 39.

⁵ ROSENFELD. *Retratos do mal*, p. 39.

⁶ ROSENFELD. *Retratos do mal*, p. 39.

leitores, o parente e a vítima, e necessariamente, filtrado pelo narrador. É também interessante perceber que, no mundo da arte, o texto adquire uma característica poética, não por uma linguagem erudita, um lirismo ou uma originalidade expressiva, mas pela expansão semântica que pode alcançar. Uma aparente transparência linguística pode desvelar as mais complexas significações. Entre significantes e significados, as palavras dançam diante de suas possibilidades transfiguradas por sua nova vestimenta deixando o leitor/espectador em uma posição perturbadora.

“Eu sinto uma enorme dor. Quando meu filho amado pedia em sua agonia: ‘água, estou morrendo’, seus torturadores e assassinos riam e debochavam dele, como fizeram com Cristo na cruz”. Com a versão em inglês destas palavras, escritas no verso de uma foto de F., sequestrado e morto sob tortura, Z. Z. tentou contar a um general americano, em visita ao Brasil, quatro anos depois, o martírio do filho. Não conseguiu: o envelope contendo a fotografia e um dossiê sobre o caso foi confiscado antes que o militar pudesse vê-lo.⁷

Nesse texto as palavras em branco esbarram nas margens que o enquadram sob o fundo cinza. F. é o nosso protagonista, porém estamos a quatro graus de distância dele. Sabemos, por discurso direto, de suas palavras, “água, estou morrendo”, através de sua mãe, cujo relato nos é informado, também por discurso direto, pelas palavras do autor. Esse filtro cada vez mais denso nos mantém cada vez mais distantes desse sujeito e de sua memória, mas não menos impactados. Por sua brevidade e objetividade, essa escritura nos lembra um texto jornalístico ou um documento criminal, mas novamente não cabe a nós essa busca. De qualquer maneira trazemos para o presente a ausência de F. por meio da testemunha. O autor do texto nos informa, por meio de Z. Z., mãe de F., as condições em que F. morreu. Temos no texto a mãe como testemunha, e essa “testemunha é pensada segundo a noção de *testis*, de um terceiro que seria citado diante do tribunal para dar sua versão dos ‘fatos’”.⁸ Para o leitor, é esse relato que presentifica o passado, que traz seu rastro para o presente e que faz presente o ausente. Como afirma Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota*,

⁷ RENNÓ. *Rosângela Rennó*: o arquivo universal e outros arquivos, [s.p.].

⁸ SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, p. 84.

Cabe aos vivos restituir os mortos ao reino dos mortos e liberá-los da condição incerta de fantasmas sem nome, irreconhecíveis. Para usar uma expressão cara a Freud, a tarefa seria transformar uma repetição numa memória. A restituição dos mortos ao reino dos mortos representaria uma extrojeção que, entretanto, não pode senão ser percebida pelo sobrevivente como uma traição.⁹

Fora dos limites do “eu”, essa testemunha, esse testemunho, não dá conta da memória do outro, funcionando quase como uma prova de que essa restituição não conseguirá, jamais, modificar a condição do outro, de um sujeito inominável, que não pode mais ser, nem ter. Os textos seguintes são da série *Cicatriz* cujas palavras são esculpidas como uma tatuagem na pele.

A versão oficial dos órgãos da repressão do regime militar diz que Y. se “enforcou” no banheiro. Porém, os representantes do *Grupo Tortura Nunca Mais* encontraram fotografias que o mostram enforcado com uma tira fina, sentado no chão, com marcas de espancamento no rosto e até um curativo no joelho esquerdo. Y., do *Movimento Armado Revolucionário*, morreu poucas horas depois de ser preso em frente à casa do embaixador americano, mas nada sabia sobre o sequestro do diplomata.¹⁰

X. tinha o olhar daqueles que buscam algo que temem encontrar. Pegou as fotos, ajeitou-se na cadeira, pôs os óculos e, com a voz baixa, mas firme, e uma expressão de dor: “É minha irmã.” Aí, como quem olha para um filho dormindo, prosseguiu acariciando a foto. “É ela. Tinha essa sombra nos olhos por que usava óculos. Antes ela tinha o cabelo comprido, depois cortou bem curtinho. Olha só esse queixo partidinho, o nariz arrebicado”. Depois chorou como quem acaba de perder a irmã. Pela primeira vez, em mais de 20 anos, ela entrava em contato com a realidade da morte de Y. Até então friamente informada pelos relatórios oficiais sobre a guerrilha. Pela primeira vez ela tinha um corpo para chorar.¹¹

No primeiro texto temos acesso a um pequeno trecho que nos faz deduzir que Y., nosso protagonista, foi assassinado e não suicidou, como alegaram os órgãos de repressão do regime militar. Já o último texto é bastante representativo, pois traduz o que acontece com o próprio leitor/espectador das obras de Rennó. Nós entramos em contato com essa

⁹ AVELAR. *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina, p. 255.

¹⁰ RENNÓ. *Rosângela Rennó*: o arquivo universal e outros arquivos, [s.p.].

¹¹ RENNÓ. *Rosângela Rennó*: o arquivo universal e outros arquivos, [s.p.].

'realidade' através de textos e fotografias, assim como X., a irmã de Y., que pôde finalmente 'ter um corpo para chorar.' O espectador/leitor segue então lendo os rastros do anônimo através do outro que narra o outro que narra o outro. Como uma colagem, pedaços de realidade se transformam em uma fração ilusória que nos informa um crime contra uma letra que, como uma memória apagada, é ressaltado pela incongruência da letra no papel, pelo nublado das cores, por seu caráter tenebroso, por um ser negado a ser. Funcionando como um "signo do ausente", expressão usada por Paul Ricoeur, esses textos ganham uma dimensão metonímica quando o que está em jogo agora é o dimensionamento adquirido por esse trazer ao presente. O esquecimento nas obras de Rennó não está relacionado à sequência lembrar, esquecer, relembra, mas à própria intervenção da artista na manipulação das memórias que nos são apresentadas depois de um apagamento identificado somente pelo vestígio deixado, pela letra e ponto, pelo silêncio do indigente, que cessa e sela definitivamente sua existência.

Para entender a participação do silêncio na construção da ideia de esquecimento em algumas das obras de Rennó, considero importante entender a perspectiva do não falar com a orientação de Vilém Flusser. Em *A história do diabo*, o filósofo Vilém Flusser recorre à doutrina dos sete pecados capitais, formulando uma alegoria do caminho da humanidade em direção à resignação e abandono deste mundo vão. Este caminho, no entanto, é uma obra do diabo, e não uma criação divina. O último estágio dessa jornada, o sétimo e último pecado, é a tristeza do coração (*tristitia cordis*), a "negação da vida".¹² Na obra de Flusser, é neste sétimo e último pecado, aquele que disserta sobre "o silêncio do nada",¹³ que é alcançada a sabedoria definitiva na qual deveríamos aprender finalmente a nos calarmos. A língua, articulação de desejos, deve enfim abdicar da palavra. Afinal, a linguagem nos serviu apenas como um distrativo, um entretenimento que nos proporcionou uma vida ansiando o esquecer da morte e da solidão em que vivemos.

Em outra obra de Flusser, *O mundo codificado*, ele diz que

a comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o

¹² FLUSSER. *A história do diabo*, p. 27.

¹³ FLUSSER. *A história do diabo*, p. 188.

tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte, e também a morte daqueles que amamos.¹⁴

Em meio às palavras narradas, se esconde nos textos de *O arquivo universal* um personagem calado, inominável, reduzido à letra maiúscula e ponto. Praticamente apagado em linguagem, este indivíduo hermético tem sua ausência reforçada por seu silêncio. O leitor, ciente deste sujeito silenciado, lê apenas as circunstâncias que abafaram seu próprio relato ou que abalaram seus parentes. Esse silêncio que define a morte parece ser nas séries de Rennó o principal recurso do esquecimento, ressaltado ao longo da obra em seus textos e fotografias. Isto se dá porque para além daquele que está silenciado há ainda a palavra deturpadora, incapaz de dizer, e que quanto mais quer falar do cadáver, mais o obscurece e distancia.

O texto é confinado a uma moldura que revela um fragmento de história cuja fotografia se torna o fator que o promoveu. O sentido deste texto é criado por uma lembrança anônima que nunca tivemos, uma narrativa comprometida a um alguém, que se conhecido ou não, está encoberto. Ao invés de no texto encontrarmos algum compromisso com a identificação do sujeito, seja por informações pessoais, características físicas ou nome, nos deparamos com sua desidentificação. Como no conto “O homem das multidões”, de Edgar Allan Poe, o texto que lemos é como “um livro que não se deixa ler”.¹⁵ A palavra, embora queira fazer ver, faz um jogo duplo. A linguagem passa a funcionar como um apagamento em si, um distrativo. O leitor não tem acesso a este sujeito apagado, e muito menos a essa memória. O leitor quase se esquece da própria vítima contagiado pelo relato que a circunda. Assim como o narrador de “O homem das multidões”, nós também desistimos de perseguir este anônimo que se esconde atrás da letra. Nada saberemos a seu respeito ou sobre seus atos, como se alguns segredos não pudessem ser revelados. O sujeito apagado no texto é construído por reminiscências de memória que não cabe a nós encaçarmos. Seguimos com nossa leitura, resignados ao referente que não podemos perseguir, sem saber quem era F. ou M., ou se de

¹⁴ FLUSSER. *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação, p. 91.

¹⁵ POE. *O homem das multidões*.

fato isso importa. Os farrapos de memória são, na verdade, a evidência de um esquecimento enfatizado agora pelo silêncio e por outros recursos de desidentificação utilizados por Rennó. Como afirma Melendi, os textos

são incluídos depois de serem lapidados pela eliminação de nomes, lugares e datas. Um arquivo de imagens escritas, no qual a identidade dos sujeitos é mutilada pela maiúscula seguida do ponto. A indeterminação do sujeito reforça e acentua uma falsa objetividade. O anonimato da situação é também a chancela da sua extensão. No Arquivo Universal, todos somos assassinos, todos somos cúmplices mas todos, também, somos vítimas.¹⁶

Esses personagens anônimos, submersos no texto, fazem subir à flor da água nossa própria amnésia. Não apenas em seus textos, mas também muitas das fotografias presentes são de fantasmas apagados pela escuridão. Na *Série Vermelha*, os protagonistas estão apagados por um filtro vermelho sangue que os obscurece; em "Vulgo", fotografias de redemoinhos nas cabeças dos presidiários, que a princípio poderiam servir para identificação, não nos permitem ver o rosto e mantem apagados os sujeitos; em "In Oblivionem", as fotografias são densas, escurecidas, demandando um grande esforço do espectador que quer enxergar uma presença na penumbra. Essa brincadeira com o olhar que quer ver com nitidez mas não consegue se assemelha ao exercício de memória, que enquanto quer lembrar, só sabe do esquecimento.

O que está em jogo, novamente, é a rasura do conceito de identidade. O trabalho da artista deixa evidente o fracasso de qualquer tentativa de identificação. Uma sensação de vertigem, assinala Rennó, porque na busca dos dados que definam o Outro, o que se encontra é uma falta, um vazio, uma falha amnésica que impede nomear.¹⁷

As próprias escolhas estéticas dos textos se caracterizam por essa dificuldade. Os meios gráficos do texto tentam se isentar de graça. A letra quase industrial brilha sobre fundo opaco, como uma sinapse. Letras brancas no fundo branco, ou pretas no fundo preto, formas octogonais ou destorcidas, por exemplo, os textos ofuscam a decodificação do relato.

¹⁶ MELENDI. Arquivos do mal, mal de arquivo, p. 3.

¹⁷ MELENDI. Arquivos do mal, mal de arquivo, p. 5.

Esse seria o apagamento gráfico dos textos de Rennó. Como uma memória inacessível, a leitura destes textos é praticamente uma recuperação desta amnésia social que Rennó parece perseguir em um jogo de identificação latente. Além de um simples estímulo visual, os textos se tornam uma fotografia oscilante, um resto de cultura.

Em “Abdução”, por exemplo, o fundo cinza claro facilita um pouco mais as letras brancas que discorrem brilhantes até suas bordas. Mas a cor cinza novamente sugere um apagamento. Em *O inominável*, de Samuel Beckett, o narrador que balbucia incessantemente diz que “O cinza não quer dizer nada, o silêncio cinza não é forçosa e simplesmente um bom momento a passar, pode ser bom, como pode ser mal”.¹⁸ O cinza é a dúvida. Na série *Parede Cega*, fotografias parecem emergir de uma nata acinzentada como uma memória que recusa nitidez, mais uma vez ressaltando mais o esquecimento do que a lembrança. Mas o cinza não indica somente este equívoco. No poema “Conversar”, de Octavio Paz, “A linguagem,/ pelo Deus acesa,/ é uma profecia/ de chamadas e um desplume/ de sílabas queimadas:/ cinzas sem sentido./ A palavra do homem/ é filha da morte.” O cinza é aqui não apenas o indizível da linguagem, mas o resto, o que sobrou, o fragmento, e, para adequar este poema a este trabalho, o esquecimento deste sujeito que já não fala mais. Só resta a letra, o ponto e suas cinzas, seu rastro, mas esse rastro é, acima de tudo, descomprometido. É a palavra com todas as suas artimanhas, a imagem com toda sua carga ficcional.

Nessas obras “somente nos deparamos com a ambiguidade e obscuridade: o desconsolo de um trabalho de luto que nunca acaba”.¹⁹ As pessoas ausentes, presentificadas na fotografia e nos textos surgem como “um lampejo melancólico na memória dos outros, uma imagem desidentificada que se pôde identificar através de vestígios”.²⁰ Assim como as obras analisadas por Melendi em “Água e memória”,

O que une esses seres é quase uma heresia; o desejo de uma vida que os precipite na aniquilação sem restos, sem um corpo para enterrar. A ausência do corpo adia o luto e deixa sempre um espaço

¹⁸ BECKETT. *O inominável*, p. 85.

¹⁹ MELENDI. *Água e memória: histórias de espectros*, p. 105.

²⁰ MELENDI. *Água e memória: histórias de espectros*, p. 108.

para as dúvidas, alimenta a esperança de que os desaparecidos continuariam a viver em algum lugar, perdidos, amnésicos.²¹

Esse cadáver é como um espectro, que seria a sombra que restou do vivo, sua decomposição. E esse espectro, como afirma Derrida em *Espectros de Marx*, “é também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se acredita ver e que é projetado sobre uma tela imaginária, aí onde não há nada para se ver”.²² A partir daí lembramos que as memórias do arquivo são obras de arte que trabalham nossa memória, nossa razão e nossa imaginação.

A memória armazena todas as formas que os sentidos trouxeram e as grava, como um bom escrivão, para que estejam disponíveis quando forem buscados pela fantasia ou razão. Seu objetivo é o mesmo que o da fantasia.²³

A ideia trazida por esse estudo de memória nas obras de Rennó contribui para uma nova reflexão das artes pensando nos limites entre verdade e ficção, e a ética que a ampla literatura contemporânea apresenta quando lidando com a apresentação figurada e retratando uma ausência. A memória, assim como a palavra, não é confiável.

A verdade é que Rennó desidentifica criminosos e vítimas. Tira de ambos o tempo, o espaço. Apresenta fotografias sem legendas, textos sem nomes, que poderiam dizer respeito a qualquer lugar, a qualquer época. Uma lembrança que é identificada como um exercício de catarse ou *déjà vu*. O esquecimento é proporcionado por uma dúvida e abertura das fotos e textos. O silêncio do sujeito é apenas mais uma contribuição para esse reconhecimento, que pode ser ele, que pode ser você. Dessa forma Rennó trabalha também a subjetividade de qualquer historicidade, colocando tanto a fotografia quanto a linguagem verbal em lugar incerto, ambíguo. Sugerido pelo próprio título da obra, o arquivo universaliza uma provável singularidade, aproximando mais suas séries de uma memória coletiva ao mesmo tempo que individual. O silêncio e o apagamento servem para atestar ainda mais o esquecimento, que se lembrado, é seu ou de todos nós. Depende de nossos referentes, se coletivos ou particulares.

²¹ MELENDI. Água e memória: histórias de espectros, p. 112.

²² DERRIDA. *Espectros de Marx*: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional, p. 138.

²³ BURTON. *A anatomia da melancolia*, p. 52.

E entre farrapos de memórias e silêncio indigente, nos lembramos do nosso esquecimento.

Este artigo foi desenvolvido a partir de um trabalho apresentado no Congresso Internacional Crimes, Delitos e Transgressões (UFMG, 2012) intitulado "Crime contra uma letra: a negação do ser nas obras de Rosângela Rennó". Nessa abordagem, contudo, lido com noções de memória e esquecimento ressaltadas pela estratégia de desidentificação.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem: arqueologia do juramento*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BURTON, Robert. A anatomia da melancolia: primeira partição - causas da melancolia. In: _____. *A anatomia da melancolia*. Curitiba: Editora UFPR, 2011. v. 2.
- CASTRO, Deborah. Crime contra uma letra: a negação do ser nas obras de Rosângela Rennó. In: CONGRESSO INTERNACIONAL CRIMES, DELITOS E TRANSGRESSÕES, 2012, Belo Horizonte. *Anais do colóquio internacional crimes, delitos e transgressões*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2013. p. 141-147.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do mal, mal de arquivo. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n. 66, p. 22-30, dez. 2000. Disponível em: <<http://goo.gl/rZaJLz>>. Acesso em: 29 set. 2014.
- MELENDI, Maria Angélica. Água e memória: histórias de espectros. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 101-115.
- PAZ, Octavio. *Conversar*. Tradução de Antônio Moura. Disponível em: <<http://goo.gl/GPf0x>>. Acesso em: 20 fev. 2013.
- POE, Edgar Allan. O homem das multidões. In: POE, Edgar Allan; MENDES, Oscar. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, c2001. 1022 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSENFELD, Denis Lerrer. *Retratos do mal*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

A leitura cosmogônica da imagem em *O cavalo de Turim*, de Béla Tarr: uma política do esquecimento

Marco Túlio Ulhôa

Em Turim, no dia 3 de janeiro de 1889, Friedrich Nietzsche deixa a residência no número 6 da Via Carlo Alberto, talvez para dar um passeio, talvez para ir até o correio para recolher sua correspondência. Não longe dele, ou realmente bastante longe dele, um cocheiro tem problemas com seu cavalo teimoso. Apesar de sua premência, o cavalo resolve empacar, o que faz que o cocheiro – Giuseppe? Carlo? Ettore? – perca a paciência e comece a chicoteá-lo. Nietzsche avança até a multidão e põe um fim ao brutal espetáculo do cocheiro, que está espumando de raiva. O forte e bigodudo Nietzsche repentinamente pula na carroça e abraça o pescoço do cavalo soluçando. Seu vizinho o leva para casa, onde ele fica deitado por dois dias, imóvel e silencioso, em um divã até que finalmente murmura suas últimas palavras: "Mutter, ich bin dumm." ("Mãe, eu sou um idiota.") Ele vive ainda por 10 anos, meigo e demente, sob os cuidados de sua mãe e irmãs. Do cavalo... nada sabemos. O cavalo de Turim.

Tais palavras compõem a epígrafe de *O cavalo de Turim*, filme do cineasta húngaro Béla Tarr, cujo argumento é de coautoria com o escritor László Krasznahorkai.¹ O texto é narrado em *off* na tela negra. Na sequência, surge a imagem de um cavalo puxando uma carroça e seu cocheiro, em meio a um intenso vendaval. A tomada é longa. A câmera se desloca entre a perspectiva frontal e a lateral da carroça, configurando um extenso plano-sequência. Nota-se que na introdução, a alusão aos possíveis nomes do cocheiro: Giuseppe, Carlo e Ettore; juntamente a conclusão: "do cavalo... nada sabemos"; expõem uma margem de esquecimento daqueles que compõem a cena descrita. De Nietzsche, porém, tudo sabemos. Sendo assim, a contraposição entre a epígrafe e o plano seguinte, propõe resgatar a história de tais personagens, geralmente, obliterados das descrições do fato ocorrido em Turim.

¹ O escritor húngaro László Krasznahorkai colabora com a obra de Béla Tarr desde o filme *Danação* (Kárhozat) de 1988. Os filmes, *Satantango* (Sátántangó) de 1994, e *Harmonias de Werckmeister* (Werckmeister Harmóniák) de 2000, são adaptações de romances de sua autoria.

Inicia-se o filme que, em um contexto histórico diferente da epígrafe, retrata a vida de um homem e sua filha, camponeses húngaros habitantes de uma casa isolada que dispõem de um único cavalo como instrumento de trabalho. Em meio ao terrível vendaval que varre a região, pai e filha são impedidos de procederem nas suas atividades no campo. Dessa forma, o foco da narrativa recai sob a rotina dos afazeres domésticos, ressaltando o quadro psicológico de um contexto amplamente afetado pelo estado de exceção imposto pela natureza.

O mito cristão e a origem do tempo

Fragmentado em seis dias, referentes aos sete que compõem a metáfora da *Gênesis*, o enredo de *O cavalo de Turim* arquiteta sua semelhante metáfora explorando a criação do mundo como o contraponto referencial do *Apocalipse*. Ambas, metáforas que compõem a cosmogonia do cristianismo, baseadas nas bíblias hebraica e cristã. A inversão da narrativa da gênese é uma desconstrução que leva ao apocalipse. Assim como a criação do mundo se dá em seis dias, tendo o sétimo como o dia sabático – referente ao descanso divino, o fim dos tempos acontece no terminar do sexto dia, propondo o porvir de uma espécie de “descanso final”. Processo que se encerra na cena onde vemos pai e filha sentados à mesa, enquanto a luminosidade se esvai, finalizando a história e simbolizando a extinção da luz criadora.

Ao apropriar-se da mitologia cristã, a obra abre precedentes para a análise do aspecto cultural do tempo e das suas significações políticas e ontológicas. A historiografia ocidental está pautada pela razão e a cronologia linear que, mesmo em coexistência com aspectos religiosos, se mantém através do discurso da ciência. Para Walter Benjamin, o historicismo culmina na história universal: “O seu método é aditivo: oferece a massa dos fatos acumulados para preencher o tempo vazio e homogêneo.”² Perspectiva que propõe um nexos de causalidade histórica, muitas vezes, confundida com as diversas interpretações das metáforas cristãs e do conteúdo bíblico.

² BENJAMIN. *O anjo da história*, p. 19.

O *Livro do Apocalipse*,³ atribuído à autoria do apóstolo João, seria composto por um conteúdo ditado por Jesus Cristo e revelado através de anjos (origem do anjo da história),⁴ fazendo de João, não o seu autor, mas o seu escriba. Para muitos, o equívoco da leitura linear do tempo na mitologia cristã estaria na interpretação errada do termo grego *apokálypsis*, que significa “revelação”, e não “fim do mundo”. Haveria então no *Livro do Apocalipse*, ou *Livro da revelação*, um caráter renovador da experiência mundana. Algo que tem origem nas etapas do *Juízo Final*: o retorno do Messias; o período milenarista; e o julgamento dos homens por Deus que, posteriormente, instaurará o seu reinado livre do mal. Essa fissura no tempo por onde entraria o Messias revela o que Benjamin chama: *tempo messiânico*. Um conceito calcado na tradição teológica como contraponto à temporalidade acumulativa.

O historicismo limitou-se a estabelecer umnexo casual entre vários momentos da história. Mas um fato, por ser causa do outro, não se transforma por isso em fato histórico. Tornou-se nisso postumamente, em circunstâncias que podem estar a milênios de distância dele. O historiador que partir dessa ideia desafia os acontecimentos pelos dedos como um rosário. Apreende a constelação em que a sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época anterior. Com isso, ele fundamenta um conceito de presente como “Agora” (*Jetztzeit*), um tempo no qual se incrustam estilhaços do messiânico.⁵

³ Em *Genealogia da moral*, Nietzsche aponta o *Apocalipse* de João como: “a mais selvagem das invectivas que a vingança tem na consciência. (Não se subestime, aliás, a profunda coerência do instinto cristão, quando associou precisamente esse livro do ódio ao nome do apóstolo do amor; o mesmo ao qual atribuiu aquele evangelho amoroso-altruísta –: há alguma verdade nisso, não obstante o muito de falsificação literária requerido para esse fim.)” NIETZSCHE. *Genealogia da moral*: uma polêmica, p. 40.

⁴ Walter Benjamin, em *O anjo da história*, refere-se à alegoria do anjo mensageiro da história que sopra o vendaval do progresso: “Há um quadro de Klee intitulado *Angelus novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhes lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas o paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.” BENJAMIN. *O anjo da história*, p. 14.

⁵ BENJAMIN. *O anjo da história*, p. 20.

Tal conceito ajuda a especificar os diferentes *tipos de história* catalogados pelo filósofo. Benjamin fala de uma *história natural* enquanto cosmogonia, e de uma *história do mundo* enquanto escala de fenômenos. Em meio a esses termos, haveria ainda a *história divina*, feita por complexos de ações unívocas e que, considerada do seu ponto de vista, a história natural é: história da criação; a história do mundo é: revelação.⁶ De acordo com Benjamin: "A história natural não chega até o homem, nem tampouco a história do mundo, que só conhece o indivíduo; o homem não é nem fenômeno, nem efeito, mas criatura."⁷ Eis que o homem visto como ser inseparável da natureza é, essencialmente, distinto de sua representação através do logos teocrático. A partir de mitos e conceitos com projeções cosmogônicas e universais, é que a figura humana, em diversas culturas, almeja tocar a história natural. Um exemplo é a própria relação que o *tempo messiânico* estabelece com o "agora" como paradigma de sua linguagem. Como amalgama de temporalidades, o mundo messiânico é para Benjamin: "o mundo de uma atualidade plena e integral. Só nele existe uma história universal."⁸

No filme, o vendaval é um dos indícios metafísicos do recolhimento da natureza. No primeiro dia, como parte da rotina de trabalho, pai e filha despertam e se preparam para os afazeres diários. Posteriormente, dirigem-se ao estábulo a fim de tomar o cavalo para a labuta. Porém, este, assim que preparado, nega-se a partir mesmo chicoteado. No decorrer dos demais dias, o animal procrastina-se e recusa a se alimentar. Da mesma forma que há essa primeira abstenção misteriosa do cavalo, ao anoitecer do mesmo dia, o pai, ao deitar-se, questiona a filha se ela também deixara de ouvir o ruído dos cupins que, segundo ele, nunca pararam de ranger em seus 58 anos. De acordo com a *Gênesis*, no primeiro dia Deus cria a luz e, no sexto, dá vida às criaturas vivas. Em seguida, dá origem ao homem; sua imagem e semelhança; para que este, ainda só e sob a *ordem divina*,⁹ as nomeie e tenha autoridade sobre elas. Perante

⁶ BENJAMIN. *O anjo da história*, p. 29.

⁷ BENJAMIN. *O anjo da história*, p. 30.

⁸ BENJAMIN. *O anjo da história*, p. 180.

⁹ Em *O animal que logo sou*, Jaques Derrida refere-se à ordem divina que concede nominar e ter autoridade sob as criaturas vivas, como fundamento da *solidão* do homem: "Deus deixa Isch completamente só, seguramente, e isso é ao mesmo tempo sua soberania e sua solidão, a liberdade de nomear os animais. Todavia, tudo parece se passar como se ele, Deus, quisesse ao mesmo tempo

tal passagem, Jacques Derrida pontua que o homem está “depois” do animal. Esse depois da “sequência, da consequência ou da perseguição, não se dá no tempo, não é temporal: ele é a gênese mesmo do tempo”.¹⁰ O fundamento da cronologia que abrange toda a natureza estaria intimamente ligado ao próprio devir humano. Nesse caráter da gênese temporal, está o traço político do mito, que contrapõe natureza e humanidade, no âmbito de uma relação hierárquica baseada em ideias como: mensurar; denotar; nominar; dominar; etc.

No que toca à significação invertida da *Gênesis* em *O cavalo de Turim*, o primeiro dia da narrativa demarca o início da reclusão da natureza e, o sexto, a extinção completa da luz. Uma forma da obra se apropriar criticamente da cosmogonia cristã e de sua relação com a teogonia pagã, além de questionar o principal fundamento de todo tempo mitológico: a fragmentação do tempo. Algo que remete diretamente ao aspecto arcaico da natureza e do tempo que, anteriores aos valores clássicos, eram baseados na contiguidade entre os deuses, a natureza e os homens. Com o nascimento do homem como o sujeito a-natural que investiga o tempo, destaca-se o princípio da ideia de *redenção*, incutida na alteridade ocidental.

A relação que o filme estabelece entre a *Gênesis* e os elementos da narrativa acentuam outras evidências do recolhimento da *physis*. No quinto dia, o lampião se apaga e não mais se acende. Para Benjamin: “A lâmpada eterna é uma imagem da autêntica existência histórica. É a imagem da humanidade redimida – da chama que será acendida no dia do Juízo Final e se alimenta de tudo aquilo que um dia aconteceu entre os homens.”¹¹ Fato que considera o findar da luz criadora da história como o aniquilamento de uma experiência autêntica de remissão. Não só, dos

vigiar, velar, guardar seu direito de olhar sobre os nomes que iriam ressoar – mas também abandonar-se à curiosidade, e mesmo deixar-se surpreender e ultrapassar pela novidade radical do que iria acontecer, pelo evento irreversível, bem-vindo ou não, de uma nomeação – pela qual aliás Isch, Isch completamente só, Isch ainda sem mulher, ia ganhar ascendência sobre os animais. Começar a vê-los e a nomeá-los sem deixar-se ver e nomear por eles.” DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 38. Para Nietzsche, a origem da oposição entre “bom” e “ruim” estaria pautada pelo direito senhorial de dar nomes: “O direito senhorial de dar nomes vai tão longe, que nos permitiríamos conceber da própria origem da linguagem como expressão de poder dos senhores: eles dizem “isto é isto”, marcam cada coisa e acontecimento com um som, como que apropriando-se assim das coisas.” NIETZSCHE. *Genealogia da moral: uma polêmica*, p. 17.

¹⁰ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 38.

¹¹ BENJAMIN. *O anjo da história*, p. 185.

personagens em seu abatimento moral, como também do cavalo, que está em co-presença na catástrofe temporal.

O mito cristão nada mais é do que parte do ensejo humano em transferir para a teologia a responsabilidade pela palavra de ordem que fundamenta o progresso. Derrida fala do assujeitamento do animal como princípio da técnica. Fator de uma historicidade pautada pela "autoaprensão do homem ou do *Dasein* humano em relação ao vivente e à vida animal".¹² Na ruptura entre homem e natureza, justifica-se o caráter de uma relação que é o próprio fundamento da noção de *consciência*. Para Nietzsche, a ascensão do ideal de *homem "livre"* perpassa pelo domínio sobre si, ao qual, lhe é dado automaticamente o domínio sobre as circunstâncias, a natureza e todas as criaturas. A pobreza de vontade dos animais justificaria o instinto dominante do homem que, privilegiado pelo conhecimento de sua própria liberdade e destino, estaria apto a reger e mensurar os valores universais.¹³ Por isso, o gesto simbólico do cavalo em se abster. Haveria na negação de seu caráter instrumental a representação de uma forma autônoma de consciência.

No filme, a questão da *instrumentalidade* é fundamental a partir do dessecamento das ações e da insistência no gesto. É demasiada a atenção que a linguagem cinematográfica confere aos objetos a fim de destacar as minúcias de suas respectivas funções como: a roda da carroça; o lampião que ilumina a casa; o prato que serve a comida etc. Para Jacques Rancière, os elementos evidenciam o desdobramento do materialismo dos filmes de Béla Tarr. Eles operam a forma como as coisas e os objetos aderem aos personagens. Algo do aspecto formal do cineasta, ao construir movimentos que põe os corpos em relação dentro do espaço. De acordo com Rancière, não são os indivíduos que habitam os lugares e se servem das coisas, as coisas vêm primeiro e os penetram, motivo pelo qual a câmera adota o estilo de amplos movimentos que abarcam todo o ambiente e os personagens.¹⁴

Da mesma forma, a atenção ao processo dos protagonistas se vestirem para os afazeres diários revela um traço fundamental da própria ideia de humanidade – como considera, também, a expulsão de Adão e

¹² DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 50.

¹³ NIETZSCHE. *Genealogia da moral: uma polêmica*, p. 45.

¹⁴ RANCIÈRE. *Béla Tarr: Después de final*, p. 33.

Eva do paraíso via pecado original. Derrida observa em que amplitude o vestir-se compõe a esfera daquilo que faz parte do “próprio” do homem:

[...] o próprio dos animais, e aquilo que os distingue em última instância do homem, é estarem nus sem o saber. Logo, o fato de não estarem nus, de não terem o saber de sua nudez, a consciência do bem e do mal, em suma. Assim, nus sem o saber, os animais não estariam, em verdade, nus. Eles não estariam nus porque eles são nus. Em princípio, excetuando-se o homem, nenhum animal jamais imaginou se vestir. O vestuário seria próprio do homem, um dos “próprios” do homem. O “vestir-se” seria inseparável do “próprio do homem”, mesmo que se fale ao menos do que da palavra ou da razão, do *logos*, da história, do rir, do luto, da sepultura, do dom etc.¹⁵

Ao dizer que não há nudez na natureza, o filósofo afirma que o vestuário responde a uma técnica, na qual teríamos então de pensar como um mesmo tema: o pudor e a técnica. Derrida ressalta ainda o esquecimento da violência em torno dos animais. Violência que poderia ser “comparada aos piores genocídios”.¹⁶ Na esfera animal não haveria testemunho, surgira aí a ideia do homem como um *animal autobiográfico*. Só poderíamos falar em *história* perante a ruptura entre homem e natureza, onde nasce “a borda de uma subjetividade antropocêntrica que, autobiograficamente, se conta ou se deixa contar uma história, a história de sua vida – que ela chama a *História*.”¹⁷

É essa autorreferencialidade do homem que compõe seu *corpus* político. A sua vontade intrínseca de atravessar as diferentes formas de história referidas por Benjamin. Na história universal: enquanto fruto supremo da evolução; e na história messiânica: como narrativa de sua autossalvação. Para Nietzsche, o movimento de redenção tem origem em uma demasiada espiritualização de “preeminência política”.¹⁸ Lógica de uma antinatureza depositada na ideia de sofrimento como espectro da salvação. Para Derrida, a autobiografia, a escritura de si do vivente, como memória ou arquivo, seria um “movimento imunitário”.¹⁹ A natureza, mais do que aquilo que está sob a jurisprudência do homem, seria

¹⁵ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 17.

¹⁶ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 54.

¹⁷ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 60.

¹⁸ NIETZSCHE. *Genealogia da moral: uma polêmica*, p. 21.

¹⁹ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 87.

aquilo que o ameaça. Pois, se ultrapassada a teologia e as mitologias do progresso, homem e natureza comporiam apenas o múltiplo. Nesse espaço da multiplicidade onde a história não é, nem espera por remissão, nem unicamente acumulativa, é que poderíamos traçar uma crítica ao historicismo. Pois, como ressalta Benjamin: "A ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso."²⁰ Nesse sentido, a tensão entre homem e natureza é a própria crise da história. O mito como fundador do tempo é aquele que também pressupõe o lugar daqueles que estarão, ou não, em seus anais.

O traço teológico-político do esquecimento

O conceito de *animal autobiográfico* revela, não só questões em torno do historicismo, como também da relação entre a memória e o esquecimento como dispositivos políticos. O argumento de *O cavalo de Turim* é dedicado à memória metafórica de personagens anônimos da história de Nietzsche. Algo que considera aquilo que Benjamin atribuiu à história universal como a narrativa dos vencedores. Sendo assim, o traço teológico-político da obra apresenta as especificidades da representação do homem e do animal em relação à apreensão do tempo e dos seus respectivos lugares na memória cultural. A catástrofe histórica e a influência da natureza na problematização da esfera humana são as questões principais do filme e, ao mesmo tempo, ecos de temas recorrentes nas obras de Béla Tarr. O contexto de uma Hungria onde impera a miséria e o mau tempo serve, constantemente, como aparato simbólico de uma sociedade fortemente marcada pela era comunista. Rancière divide a trajetória do cineasta em duas fases, cuja primeira apresenta filmes de temáticas sociais, e a segunda, obras metafísicas e formalistas.²¹ Uma passagem do social ao cósmico que destaca uma moral afásica à iminência do apocalipse. Essências de um profundo derrotismo histórico.

Nos filmes de Béla Tarr, a chuva; a neblina; o barro; o vento; a ruína material e a desocupação mental são projeções do mundo exterior

²⁰ BENJAMIN. *O anjo da história*, p. 17.

²¹ RANCIÈRE. *Béla Tarr: Después de final*, p. 10.

que, segundo Rancière, penetram os indivíduos e invade o próprio ser.²² A “chuva interior”, ou o “barro da corrupção” são algumas das figuras de linguagem adotadas pelo filósofo, para referir-se a uma espécie de “presença do mal” que desdobra o pessimismo da segunda fase do cineasta. Uma presença fáustica do demônio, que instaura a lei da repetição da qual os personagens procuram constantemente escapar.²³

Em um dos momentos do filme, um homem bate à porta a fim de comprar um pouco de aguardente. Ele começa a relatar a natureza de acontecimentos sombrios que espreitam a região devido à ação dos ventos. Eventos que não se tratariam do resultado da ação inocente do homem, mas seriam parte de seu julgamento, um julgamento sobre si mesmo, no qual, certamente, “Deus está envolvido”. Ele destaca o fato dos homens adquirirem tudo de maneira encoberta e furtiva, como parte do desejo traiçoeiro de poder que anseia pelo desaparecimento de um dos lados do embate, onde seria extirpada a excelência, a grandiosidade e a nobreza. De forma que agora os vencedores regem a Terra, e não existe canto algum onde alguém pode esconder-se deles. Segundo o homem: “Porque o céu já é deles, e todos os nossos sonhos. Deles é o momento, a natureza, o silêncio infinito. Até a imortalidade é deles”. Para ele, o fato da nobreza ter assimilado erroneamente a ideia de não haver nem Deus e nem santos; nem bem e nem mal; era algo há ser compreendido desde o princípio, mas que se assim fosse, eles também não existiriam ou perpetuariam como eternos perdedores.

Na densa fala do personagem, emerge uma crítica às diversas formas de poder, potencialmente, contestadas pela obra. Tanto a uma espécie de hipocrisia de esquerda, quanto a uma teleologia do progresso. A denúncia se generaliza, acentuando a impossibilidade de se lavar as mãos em meio ao cataclismo. Características de um pessimismo histórico no qual o homem, enquanto animal autorreferencial por excelência, estaria, por isso, sujeito também ao esquecimento, à arbitrariedade e aos percalços do tempo. Por dar este tipo de projeção simbólica aos personagens, o filme é pautado por mecanismos de observação da memória cultural do contexto ao qual Béla Tarr pretende retratar. Ao expor o traço

²² RANCIÈRE. *Béla Tarr*: Después de final, p. 34.

²³ RANCIÈRE. *Béla Tarr*: Después de final, p. 36.

teológico-político da conformação da memória, a obra toca o que Aleida Assmann caracteriza como uma das formas de uso da memória funcional: a *legitimação*.

Legitimação é o anseio prioritário da memória política ou oficial. A aliança entre dominação e memória, característica para esse caso, manifesta-se positivamente no surgimento de formas elaboradas do saber histórico, sobretudo na forma de genealogias, já que o poder dominante tem necessidade de explicitar sua própria origem. Esse desiderato é atendido em particular pela recordação genealógica. Essa memória legitimadora da dominação tem, ao lado de uma face retrospectiva, também outra, prospectiva. Os dominadores usurpam não apenas o passado, mas também o futuro; querem ser lembrados e, para isso, erigem memoriais em homenagem a seus feitos. Tomam providências para que seus feitos sejam narados, decantados, eternizados e arquivados em monumentos.²⁴

Não só como sujeitos de um discurso de legitimação política, mas como espectros à imanência da ação divina, os personagens são capazes de manterem ativas as lembranças de um passado que ameaça o presente. Tais figuras tencionam as diferentes formas de apreensão da história no âmbito político e religioso, cujo *status* simbólico é semelhante àquilo que, Maria Angélica Melendi associa aos seus estudos sobre esculturas como representações de uma memória da barbárie nas artes plásticas. Para a pesquisadora, tais objetos alcançam uma projeção espectral como formas de denúncia que, apesar de serem marcos do memorável, os ocultam, os escamoteiam, os subvertem: "Metonímias – precisas ou imprecisas, perduráveis ou efêmeras –, elas nos envolvem numa trama na qual atuam como detonadores de histórias, de perguntas sem resposta, de advertências, de ameaças."²⁵ No filme, entrecruzam-se estas diferentes formas de acesso a perspectiva histórica, na qual, não só o aspecto fantasmagórico dos personagens, como também a ideia de *redenção*, tem um papel fundamental na forma simulada de posse do presente. Para Assmann:

O presente surge nessas histórias como um tempo não redimido, que cabe superar com a ajuda da recordação. A diferença consiste

²⁴ ASSMANN. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural, p. 151.

²⁵ MELENDI. *Água e memória: histórias de espectros*, p. 101.

em que as histórias de redenção religiosa se voltam para um futuro não histórico, ao passo que as histórias políticas de legitimação pretendem que a salvação se realize no tempo histórico.²⁶

Por também ser uma proposta de recapitulação do destino do cavalo, a questão do testemunho animal é algo que assombra ainda mais o curso das imagens em *O cavalo de Turim*. O princípio teológico da gênese temporal manteria os elos históricos que agregam o homem e o animal ao mesmo destino. Porém, esse mesmo princípio os afastaria em diferentes formas de sensibilidade na esfera da representação e da conformação da memória. Na impossibilidade de se estabelecer uma representação adequada à apreensão sensível da perspectiva do cavalo, o filme aborda uma experiência irrepresentável, via o que Rancière chama: “o impoder da arte”.²⁷ Impoder que formula o aparato crítico da obra, pois enquanto trama humana, a natureza se revela em seu aspecto tangencial, perpassando o enredo e o impregnando de sua presença. Para Rancière, não há uma língua própria do testemunho. O irrepresentável repousa “na impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria. Mas essa identidade de princípio do próprio e do impróprio é a marca mesma do regime estético da arte.”²⁸ Basta comparar o filme às especificidades²⁹ da representação do animal em *A grande testemunha*,³⁰ de Robert Bresson. Na história do burro Balthazar, a cumplicidade tem um papel ainda mais central na narrativa. Do seu nascimento até a sua morte, o asno acompanha a trama humana em diversas instâncias morais. Porém, é uma relação dialética entre a linguagem e a experiência do espectador, que cria o julgamento entre os homens e o burro. Rancière diz que as imagens de *A grande testemunha* são “operações”, que podem estabelecer uma “relação entre o todo e as partes, entre uma

²⁶ ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 184.

²⁷ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 120.

²⁸ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 136.

²⁹ Jacques Rancière traça uma linha de pensamento que distingue o cinema de Béla Tarr e Robert Bresson. Uma linha que revela duas formas específicas de se abordar a imagem. Para o filósofo os filmes de Béla Tarr são um combinação de cristais de tempo onde se concentram uma pressão cósmica, imagens-tempo que evidenciam a duração composta pela situação e os personagens, diferentemente dos “fragmentos de natureza” que Bresson pretendia extrair dos seus modelos para combiná-los na montagem. RANCIÈRE. *Béla Tarr: Después de final*, p. 40.

³⁰ O nome do filme *A Grande Testemunha*, de 1966, é uma tradução indireta do título original: *Au hasard Balthazar*.

visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las.”³¹

O olhar do animal para nós humanos é uma experiência pautada pelo fenômeno, na medida em que, o que está em jogo é o “olhar de volta” da nossa carga existencial. Algo que revela a nudez e a nossa pretensa consciência de si. É na impossibilidade de uma representação adequada da perspectiva animal, que almejamos alguma forma de linguagem. Na sua intimidade, o animal que nos vê nu, segundo Derrida, assinala sua “instituível singularidade”,³² para além de uma zoopoética que possa encarná-lo em figura de gênero. A subjetividade animal é sempre específica e inteligível. A nudez é uma experiência humana e, por isso, a escrita artística é sempre uma forma antropocêntrica. Para Derrida, a afabulação é “um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação. Sempre um discurso do homem; sobre o homem; efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem, e no homem.”³³

Algo curioso dessa relação está, justamente, em uma das leituras do ocorrido que envolveu Nietzsche em Turim. Consta que ao ver o cavalo sendo espancado, ao interpor-se entre o cocheiro e o animal, Nietzsche repetia, inconscientemente, a cena descrita no sonho de Raskólnikov,³⁴ quando ele ainda criança, se enlaça e beija a carcaça ensanguentada de uma égua brutalizada por um bando de bêbados. Seria esta, a última homenagem de Nietzsche à ficção de Dostoiévski, escritor pelo qual o filósofo nutria uma grande admiração.

Aquele que parodiou *Ecce homo* tenta nos reensinar a rir premeditando soltar de alguma maneira todos seus animais na filosofia. A rir e a chorar, pois, como vocês o sabem, ele foi suficientemente louco para chorar junto a um animal, sob o olhar ou contra a face de um cavalo. Por vezes, creio vê-lo tomar esse cavalo por testemunha, e sobretudo, para tomá-lo como testemunha de sua compaixão, pegar sua cabeça entre as mãos.³⁵

³¹ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 11.

³² DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 27.

³³ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 70.

³⁴ Rodion Románovitch Raskólnikov é o protagonista do romance *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, publicado originalmente em 1866.

³⁵ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 67.

A separação entre o homem e a natureza já estaria tão impregnada na nossa subjetividade que olhamos para os demais viventes por via de uma representação binária entre o humano e o inumano. O animal existiria na latência; no esquecimento; na figura espectral daquele que vem depois. Por isso, no olhar animal estaria o “limite abissal do humano”, momento no qual, segundo Derrida, nós somos o “próprio apocalipse”.³⁶

Em *O cavalo de Turim*, ambos os viventes representam uma desconfortante ambiguidade. Uma projeção espectral que “entrelaça memória e história à ficção, ética à estética, esquecimento à lembrança.”³⁷ Pressupostos de uma forma teológico-política do esquecimento que elimina qualquer espaço de redenção, seja nos meandros do materialismo histórico, ou da história religiosa. Política e religião se confundem a partir de um mesmo detonador que questiona a importância da recordação, para além de como a história se articula, ou apenas nos remete à fidedignidade de um fato. Recordar é, em certa medida, ressignificar. Eis o papel central do poder atribuído às imagens.

A leitura cosmogônica da imagem

A proposta de referir-se ao potencial das imagens de *O cavalo de Turim* como evidências sensíveis de uma revelação cosmogônica requer o auxílio de conceitos da fotografia e do cinema, a fim de ampliar a leitura das metáforas contidas na obra. Uma das chaves dessa questão refere-se diretamente ao conceito de *repetição*, e a sua presença fundamental no filme como evidência formal e do discurso moral em torno dos personagens.

O segundo dia da trama legitima a narrativa, ao colocar no espaço da repetição das atividades do primeiro dia as demarcações de uma rotina doméstica que perpetuará até o final do filme. No primeiro dia, a câmera adormece no mesmo eixo de enquadramento que começa o segundo, afirmando, didaticamente, o continuar da história sob o mesmo ponto referencial. O tom descritivo da repetição das ações propõe, através do realismo do registro, a percepção dos mínimos detalhes das tarefas dos personagens. À exemplo dos ofícios da filha que vão, desde trocar as roupas do pai – este, afligido por uma paralisia no braço direito –; a buscar

³⁶ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 31.

³⁷ MELENDI. *Água e memória: histórias de espectros*, p. 107.

a água no poço; cozinhar; ou preparar o cavalo. Para Giorgio Agamben, a *eterna repetição* é “a chave secreta de uma *apokatastasis*, a infinita recapitulação de uma existência.”³⁸ Haveria no gesto repetitivo, mais íntimo e cotidiano, a condensação de toda uma carga ontológica.

Agamben considera que a fotografia é, de algum modo, o lugar do juízo universal: “ela representa o mundo assim como aparece no último dia, no Dia da Cólera”. Não que elas demonstrem algo grave, mas existe algo registrado que “é citado para comparecer no Dia do Juízo.”³⁹ Para Agamben, as fotos contêm um inconfundível indício histórico, apresentam uma “natureza escatológica do gesto”, que em nada diminui a historicidade e a singularidade do evento fotografado. Graças ao “poder especial do gesto, tal indício remete agora a outro tempo, mais atual e mais urgente do que qualquer tempo cronológico.”⁴⁰ Uma perspectiva intimamente ligada às concepções de Benjamin sobre o *tempo messiânico*, em que as fotos apresentariam uma forte relação com a atualidade integral do *agora*; momento no qual a história é “experienciada”. Análise semelhante à maneira como Susan Sontag considera a fotografia uma interpretação do real e, ao mesmo tempo, um vestígio; uma visão retroativa da experiência: “algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou máscara mortuária.”⁴¹ Para Sontag, as fotos são uma aquisição e extensão do tema retratado, que fornecem “formas simuladas de posse: do passado, do presente e até do futuro”.⁴²

Tais análises sobre a fotografia são semelhantes à forma como podemos abordar as imagens no cinema. Há no âmbito da fotografia uma relação com o real cuja ficção cinematográfica alcança de outra forma. Para além do fato de, no cinema, toda ficção ser o documentário daquilo que encena, é próprio das imagens serem a evidência de sua própria

³⁸ Agamben refere-se ao termo *apokatastasis* baseado nos escritos de Walter Benjamin a propósito da obra de Julien Green, na qual descreve: “ele representa seus personagens em um gesto carregado de destino, que os fixa na irrevogabilidade de um além infernal. Creio que o inferno, que aqui está em jogo, seja um inferno pagão, e não cristão. No Hades, as sombras dos mortos repetem ao infinito o mesmo gesto: Issião faz sua roda girar, as Danaídes procuram inutilmente carregar água em um tonel furado. Não se trata, porém, de uma punição; as sombras pagãs não são dos condenados. A eterna repetição é aqui chave secreta de uma *apokatastasis*, da infinita recapitulação de uma existência.” AGAMBEN. *Profanações*, p. 28.

³⁹ AGAMBEN. *Profanações*, p. 27.

⁴⁰ AGAMBEN. *Profanações*, p. 28.

⁴¹ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 170.

⁴² SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 183.

ambiguidade. Em *O cavalo de Turim* há, na duração e no plano-sequência, um caráter realista do registro. Em contraponto, existe o *traveling* como artifício de estetização da imagem. Apenas duas, das várias convenções do naturalismo da linguagem cinematográfica, capazes de demonstrar a qualidade ambígua das imagens e borrar limites entre o real e o ficcional. Para Rancière: “A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito.”⁴³ Porém, o interesse da análise não é ater-se unicamente ao aspecto real ou ficcional da imagem cinematográfica, mas sim, revelá-la como uma forma interpretativa capaz de articular diferentes temporalidades que apresenta mais do que uma evidência empírica. Segundo Sontag, possuir o mundo na forma de imagens é “reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real.”⁴⁴

Para Rancière, o cinema de Béla Tarr se apodera de artifícios do real, a fim de variar o próprio interior das imagens. O seu intuito é fazer dos acontecimentos e das afecções do mundo exterior: “momentos sensíveis”; “recortes de duração”. Um “momento singular de coexistência entre os corpos reunidos onde circulam os afetos surgidos de uma preensão cosmológica”.⁴⁵ É a partir da duração que diversos elementos ingresam na composição de um microcosmos do contínuo.

Ao buscar a relação que Agamben estabelece entre a imagem e a epistemologia histórica de Benjamin, a ideia é investigar o discurso crítico da obra *O cavalo de Turim*. Na apropriação simbólica do capítulo da vida de Nietzsche, Béla Tarr dá vida a imagens que reverenciam a relação espectral entre o homem e o tempo. Imagens, que ao serem atravessadas pela retórica cristã, revelam a potência de significação e de afeto daquilo que lhe é associada. No caso, uma denúncia teológico-política do ensejo humano de ocupar o lugar referencial na cosmo-narrativa. Algo que tem origem no interstício entre o homem e a natureza.

A obra delata o lugar da animalidade assujeitada enquanto testemunha paradigmática do drama humano. O animal é o ponto de evidência sensível das diversas formas humanas de apreensão do tempo.

⁴³ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 14.

⁴⁴ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 180.

⁴⁵ RANCIÈRE. *Béla Tarr: Después de final*, p. 40.

O que revela o espaço de ambos os viventes no campo representação e da conformação da memória cultural. Em meio à história universal, a qual cabe apenas aos vencedores o ato de contá-la, revela-se a natureza fantasmagórica de personagens escamoteados da história oficial e sujeitos ao vendaval do progresso: o homem como fruto da cultura e, por isso, do esquecimento; o animal como ser sem autorreferencialidade e, por isso, sujeito ao irrepresentável. Algo que configura uma forma política do esquecimento. Porém, as imagens na sua qualidade autorreferencial; enquanto espelho de sua própria ambiguidade; têm a capacidade de por à prova aquilo que lhes é destinada. Para além da impossibilidade de se resgatar uma narrativa perdida no tempo, é que através das imagens, tais espectros ganham lastro crítico ao simbolizar a arbitrariedade a qual foram submetidos. O homem como denúncia da miséria e do autoritarismo, e o animal como espelho da nudez do homem.

Como uma crítica ontológica, Béla Tarr projeta sua obra politicamente, ao eliminar qualquer espaço de transcendência ou redenção. O ethos niilista de uma obra se converte em uma arqueologia teológica, a fim de projetar a natureza catastrófica da relação entre o homem e a história, cuja promessa comunista é apenas uma de suas variantes. Porém, a sua aposta se dá na imagem cinematográfica, como aquilo que potencializa a narrativa ao infinito de recapitulações; ao “depois do final” que se refere Rancière. Uma latência do tempo que projeta, simbolicamente, aqueles que, mesmo esquecidos, permanecem conceitualmente vivos na eternização do cinema. Para Rancière, Béla Tarr construiu durante sua carreira uma “maneira absoluta de ver”, cujo intuito é estabelecer uma visão do mundo que se volta à criação de um mundo sensível autônomo.⁴⁶ Para o filósofo, é a potência deste mundo sensível que rompe a circularidade alienante com a força de linhas positivas que contrariam a lógica de uma estética destrutiva propondo algo mais no porvir.

Ao abordar o mito cristão, a imagem enquanto escrita pretende revivê-lo sob outra perspectiva fenomenológica. Ela também seria uma forma de interpretação e apropriação desta temática. Daria precedentes para uma abordagem da referida evidência sensível do Juízo Final. Pois, uma imagem em sua eloquência aquisitiva é sempre uma forma de escrita

⁴⁶ RANCIÈRE. *Béla Tarr: Después de final*, p. 67.

apokatastasica. Ela é sempre autorreferencial e autocrítica. Há sempre nela uma natureza escatológica. É justamente por ser um documento de cultura – a chave de leitura de uma atualidade integral – que esta tem sua alteridade engendrada por uma forma simulada de posse cosmogônica. Posse que também revela a barbárie à qual o filme pretende denunciar, e da qual, ele mesmo é um vestígio. Nessa disposição das imagens de projetarem-se como evidência, ou como vidência; como uma familiaridade rearticulação de temporalidades de órbita histórica; é que estão suas capacidades que transtornam a percepção empírica do tempo e da memória. A chave de uma leitura cosmogônica do mundo retratado. A projeção de um resgate histórico e, ao mesmo tempo, de uma invenção de novos significados, pois como ressalta Joan Fontcuberta: “Vivemos em um mundo de imagens que precedem a realidade.”⁴⁷ Assim como preveem as possibilidades narrativas de uma dada civilização, em meio ao seu próprio ouropel de imagens.

Estudo apresentado no GT 2 – *Políticas e Análise do Cinema e do Audiovisual* do VI CONECO - Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação, na categoria pós-graduação. UERJ, Rio de Janeiro, outubro de 2013.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução e organização de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- A GRANDE testemunha. Direção: Robert Bresson. França; Suécia: Silver Screen, 1966. (95 min.). Tradução de: *Au hasard Balthazar*.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. São Paulo: GG Brasil, 2010.
- MELENDI, Maria Angélica. Água e memória: histórias de espectros. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: Rona: Editora FALE/UFMG, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- O CAVALO de Turim. Direção: Béla Tarr; Ágnes Hranitzky. Hungria; França; Alemanha; Suíça;

⁴⁷ FONTCUBERTA. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*, p. 48.

Estados Unidos: TT Filmműhely; VejaFilm; Zero Fiction Film, 2011. (146 min.), son., p&b. Tradução de: A torinói ló.

RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr: Después de final*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto e organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Proposta de uma leitura interdiscursiva das imagens no filme *A eternidade e um dia*, de Theo Angelopoulos

Italo Oscar Riccardi León

La recuperación de la memoria histórica también es esencial en el terreno cinematográfico [...] Desde estas premisas, regresando al filme de Angelopoulos, nos interesa priorizar el análisis sobre la crítica. El cine de Angelopoulos siempre ha sido un cine de la sensación, de la sugerencia; lo que dice (o le podemos hacer decir) está tanto en lo que vemos como en lo ausente. En La eternidad y un día, el tiempo es el factor esencial; Alexander no puede encontrar respuesta a su pregunta, ¿cuánto dura el mañana?, porque su tiempo – su pasado –, ese día feliz de 30 años antes, resulta irrecuperable; el discurso del filme fluye como un road-movie en que constata el tiempo perdido, las carencias de una vida dedicada a la actividad artística justificada por ese imaginar es mejor que saber. Francisco Javier Gómez Tarín

Apontamentos preliminares

Se a literatura, de um modo geral, pode ser entendida como estrutura de linguagem significativa da palavra na sua modalidade oral/escrita e portadora de sentidos múltiplos ou como dizia Bamberger “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”,¹ o cinema, considerado a *sétima arte*,² também pode ser compreendido como estrutura de linguagem significativa, mas da luz em movimento e da imagem visual que cintila e resplandece; uma linguagem transfigurada dos “feixes luminosos projetados”³ que projeta na tela histórias ou narrativas de mundos ficcionais instigantes, que estimulam nossa imaginação e percepção enriquecendo nossas experiências e conhecimento de mundo.

O cinema se constituiu em uma forma expressiva de linguagem que influenciou, sobremaneira, os rumos da produção cultural imagética contemporânea fazendo que, desde então, o homem não fosse mais o mesmo. Com a invenção do cinema, o ser humano passou a sonhar

¹ BAMBERGER. *Como incentivar o hábito de leitura*, p. 42.

² Designação dada pelo italiano Ricciotto Canudo no início do século XX e publicada no *Manifesto das sete artes* (1911). Este *Manifesto* faz também alusão a outras artes, entre elas: música (som), pintura (cor), escultura (volume), arquitetura (espaço), literatura (palavra) e coreografia (movimento); o cinema, segundo este autor, integraria os elementos das artes anteriores.

³ COSTA. *Cinema*, p. 1.

com sua imagem resgatada para a eternidade, provocando no espectador, como diz Capuzzo, “um envolvimento catártico durante a projeção de um filme; um trampolim para mergulhar no oceano da fantasia e do sonho”.⁴ Sendo linguagem, o cinema é constituído por imagens visuais produzidas em movimento que “fingem”⁵ a realidade e possuem uma capacidade extraordinária para narrar histórias e/ou adaptá-las de outras linguagens, como é o caso das adaptações literárias cinematográficas que instigam o receptor a ler e interpretar o mundo representado por elas possibilitando novos olhares, perspectivas ou simplesmente novas formas enriquecedoras de leitura.

Deste modo, o cinema produz e articula imagens significativas que originam uma narrativa multiforme, cuja capacidade inventiva tem a tendência de irromper os limites do tempo e do espaço da realidade humana existencial. Como linguagem, o cinema desenvolve um processo singular de comunicação audiovisual e de leitura. No cinema, os significados produzidos se configuram por meio da integração de elementos visuais e sonoros de diversa natureza, que se processam de forma paralela e produzem, no receptor, uma experiência unificada, diferentemente da linguagem do mundo das palavras como seria, por exemplo, o caso da literatura. O cinema se caracteriza por uma *linguagem verbo-icônica* – comunicação mediante palavras e imagens, que estimula a percepção visual e proporciona, segundo Abramovich, “a experiência do olhar”,⁶ de um olhar múltiplo que permite apreciar o entorno e observar as coisas do mundo por intermédio da visão, um dos sentidos.

Em se tratando de um filme, esta experiência encerra um ato intenso de descodificação e leitura verbo-icônica; isto é, não se trata apenas de um simples ato de ver e/ou olhar estático, senão de uma atividade bastante dinâmica, que implica ler e interpretar as mensagens audiovisuais proporcionadas pelo filme, envolvendo por completo os sentidos do receptor e estimulando-o a explorar e desvendar os diversos significados produzidos pela obra cinematográfica.

⁴ CAPUZZO. *Cinema: a aventura do sonho*, p. 14.

⁵ A ação de fingir denota *simular a realidade*, ou seja, *fazer de conta*, uma das dimensões do processo artístico narrativo. No caso do cinema, a projeção das imagens do filme na tela cria uma realidade narrativa criativa que Arlindo Machado chamou de “ilusão espetacular”. MACHADO. *A ilusão espetacular*.

⁶ ABRAMOVICH. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*, p. 23.

O cinema, além de desempenhar uma função catártica e penetrar as fronteiras do imaginário, possibilitou, também, que se pudessem estabelecer vínculos interdisciplinares com outras áreas como a filosofia, literatura, história, ciência, sociologia, educação, etc., permitindo reflexões enriquecedoras sobre a condição humana e seus valores, e também de conhecer e explorar aspectos significativos da vida, cultura e da tradição dos povos. Para Josef, é natural que o cinema se inscreva no total desenvolvimento da cultura e seja assumido como experiência exemplar e arte do comportamento.⁷

A ligação do cinema com a sociedade fez com que surgissem estreitas e significativas relações de caráter cultural. Alguns estudiosos abordam essa dimensão do cinema da perspectiva de um *cinema intercultural*, como o enfatiza Hudson:

A interculturalidade do cinema tenta traduzir em imagens a experiência de viver entre duas ou mais culturas e sociedades diferentes, que concebem novas formas de pensar e de conhecimento [...]. É um cinema compartilhado por pessoas que sofreram o deslocamento e que viveram modos híbridos e para quem a representação do cinema convencional – o cinema clássico – não é suficiente [...] Cinema multicultural, *mestizo*, pós-colonial, transnacional, híbrido, minoritário... muitas denominações para um gênero que se torna cada vez mais importante.⁸

E foi neste contexto aprazível de relações dialógicas interdiscursivas proposto pela disciplina intitulada Teoria da Literatura, Outras Artes e Mídias – Imagens da Memória e do Esquecimento (Representações Literárias e Visuais) que surgiu o interesse por desenvolver uma aproximação ao filme *A eternidade e um dia* (1998), do cineasta grego Theo Angelopoulos, obra cinematográfica consagrada com a Palma de Ouro de Cannes (1998), tendo como foco analisar as imagens enquanto representações do tempo e da memória⁹ e, ao mesmo tempo, propor uma leitura interdiscursiva instigante que as interprete e/ou ressignifique¹⁰ enquanto imagens representativas de um cinema de caráter intercultural¹¹ que possibilita outro ou novo olhar discursivo significativo.

⁷ JOSEF. *A máscara e o enigma*, p. 366.

⁸ HUDSON. O cinema intercultural na era da globalização, p. 45.

⁹ ASSMANN. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*; RANCIÈRE. *A partilha do sensível*: estética e política; ROJO; ROJO; RAVETTI. *Por uma crítica política da literatura*: três perspectivas latino-americanas.

¹¹ HUDSON. O cinema intercultural na era da globalização.

Ao esboçar estas linhas preliminares, *a priori*, percebe-se que as imagens cinematográficas, produzidas no filme e interpretadas como representações do tempo e da memória, nos levam a pensar nas “evidências sensíveis” assinaladas por Rancière ao se referir à “partilha do sensível”¹² no sentido de permitir “dar visibilidade àquilo que até então não se fazia aí visível”¹³ e, ao mesmo tempo, considerar o que Rojo diz quando afirma que “os processos de análise e processamento das imagens estão em um terreno de deslocamento determinado pelo espaço, tempo, estruturas simbólicas, bem como pela capacidade imaginativa de enunciadores e receptores específicos de cada obra em questão”.¹⁴

A eternidade e um dia – filme escolhido para analisar – insere-se, precisamente, em uma profunda dimensão vivencial humana, onde o passado e o presente se misturam, cabendo ao tempo e à memória um lugar de destaque, considerando que “imagens surgem na memória, sobretudo em regiões não alcançadas pelo processamento verbal”¹⁵ assim como o destaca Assmann, que enfatiza que a descrição da memória está também vinculada à tecnologia da mídia, uma percepção nada mais acertada para se referir ao filme do cineasta grego em questão e interpretá-lo como pretendemos fazer mais adiante.

Algumas notas sobre o cinema de Theo Angelopoulos

Theodoros era seu nome e morreu vítima de um nefasto atropelamento nas proximidades de Atenas, aos 76 anos, em 2012 – foi conhecido internacionalmente no círculo de cineastas como *o rosto do cinema grego* ou *o embaixador do cinema grego*, assim como outros cineastas gregos de prestígio que adquiriram projeção internacional como Costa-Gavras ou Nico Papatakis, porém, diferente de Angelopoulos, esses cineastas foram vistos como *cineastas emigrantes* por terem realizado suas produções fílmicas de forma assídua em outros países como a França e os Estados Unidos.

¹² RANCIÈRE. *A partilha do sensível: estética e política*, p. 15.

¹³ PALLAMIN. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière, p. 7.

¹⁴ ROJO; ROJO; RAVETTLI. *Por uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*, p. 100.

¹⁵ ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 237.

Ao se tratar de nomear um realizador grego que filmou na Grécia e falou poeticamente sobre a Grécia, mesmo que submetido às regras das coproduções que em certa medida confundem ou atrapalham a nacionalidade dos filmes, o nome de destaque é o de Theo Angelopoulos: um cineasta nada convencional que construiu a sua obra fazendo uma reflexão sobre temas extraídos da história grega contemporânea postos em articulação, direta ou indireta, com o legado da Grécia clássica e sua literatura. Para Rodríguez Serrano, quase todo o cinema de Angelopoulos, cada sequência, cada personagem, parece esconder em seu interior uma referência mais ou menos explícita à literatura grega.¹⁶

Estilisticamente, Angelopoulos foi um cultor do denominado *plano sequência*, o que fez com que fosse considerado pelos seus colegas cineastas um dos últimos grandes precursores deste plano; isto é, daquele plano longo e coreografado, acompanhado por uma “gramática” expressiva de linguagem que não foge, talvez, das influências de cineastas do Leste Europeu como, por exemplo, do russo Tarkovski ou do húngaro Miklos Jancsó, o que permite afirmar que o cinema de Angelopoulos sempre teve um aspecto mais “oriental” do que “ocidental”, algo assim como que exprimindo as fronteiras geográficas e culturais da Grécia, o que permite afirmar que o cinema de Angelopoulos, além de ser complexo e sugerir outra narrativa cinematográfica, se pode considerar perfeitamente como um *cinema intercultural* nos termos de Hudson¹⁷ e um cinema autoral, fronteiriço, poético, social e político. Significativas são as palavras de Rodríguez Serrano ao dizer:

Uno de los peligros que puede encerrar el estudio de un autor como Angelopoulos es, sin duda, la fascinación que provoca automáticamente su personal manera de entender el ejercicio de la puesta en escena. No resulta extraño que muchas de las críticas dirigidas hacia este singular director le acusen precisamente de formalista, de pomposo y alambicado generador de discursos huecos. Y es que la escritura de Angelopoulos tiene como uno de sus rasgos principales la capacidad de no dejar indiferente a nadie: atrapa o aburre, inquieta o molesta, pero siempre parece desafiar al espectador en lo que, sin duda, es uno de los trazos más auténticos e individuales

¹⁶ RODRÍGUEZ SERRANO. Dar palabra a los fantasmas: la figura del emigrante en la obra de Theo Angelopoulos, p. 96.

¹⁷ HUDSON. O cinema intercultural na era da globalização.

del cine europeo de las últimas décadas [...] Acusar al director de formalista es negar al mismo tiempo la validez de su palabra pronunciada, olvidar voluntariamente que en su filmografía hay un núcleo irreductible de compasión, de diálogo nada paternalista con el otro, el inmigrante, el sujeto condenado a vagar por tierras que no son la suya [...] las cintas de Angelopoulos son profundamente inútiles como herramientas de una lucha de clases de salón: la afilada exigencia en términos de puesta en escena de la que hablábamos antes las hace irremediablemente crípticas para un público no iniciado, por no hablar de la tonelada de referencias mitológicas, literarias o filosóficas que componen el entramado textual de cada uno de los títulos. Por el contrario, cuando somos atrapados en el interior de su filmografía, no es muy difícil intuir que toda la obra de Angelopoulos es una de las síntesis más perfectas entre la voluntad autoral y el encuentro con la problemática social. La suya es una búsqueda política y poética en la que conviven en perfecta armonía elementos biográficos, salvajes críticas contra la derecha y la izquierda, latidos de la herencia cultural europea, y sobre todo, un compromiso con la actualidad que difícilmente puede rastrearse en otros directores.¹⁸

Como cinema de autor, a produção cinematográfica de Theo Angelopoulos pode ser considerada uma realização de tipo *autoral ensaística*, ou seja, ela não se limita só a oferecer um testemunho, mas também se caracteriza por construir um pensamento e exigir de quem assiste um exercício metódico de leitura/interpretação de imagens expressivas e complexas que abrem caminhos subversivos no universo da elaboração da imagem cinematográfica, marcada por leituras pessoais, e não necessariamente comprometidas com as tendências culturais predominantes do momento.

Propondo uma leitura das imagens no filme *A eternidade e um dia*

Segundo Santaella e Nört, as imagens podem ser compreendidas como meios de expressão da cultura humana e como representações mentais e/ou visuais.¹⁹ Já para Octavio Paz, as imagens são produtos imaginários,

¹⁸ RODRÍGUEZ SERRANO. Dar palabra a los fantasmas: la figura del emigrante en la obra de Theo Angelopoulos, p. 95-96.

¹⁹ SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*: Cognição, semiótica, mídia, p. 13.

são cifras da condição humana.²⁰ Enquanto expressões criativas, as imagens inserem-se no multiforme universo do ver e do olhar suas múltiplas representações e manifestações culturais, abrangendo experiências sensíveis estéticas e aspectos simbólicos significativos.

Para Didi-Huberman, o paradoxo da imagem coloca-se na construção desse ver e na sua inelutável cisão. Na dialética visual, o que vemos oscila e “então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta”.²¹ O ato de ver abre um vazio inventível e mostra algo que nos escapa e provoca angústia. Didi-Huberman reconhece a necessidade de certo tipo de olhar, de tipo de obra e também certo tipo de discurso, percebendo uma possível eficácia simbólica da obra na categoria do invisível. Para o autor, há necessidade de uma nova postura no sentido de ultrapassar, em geral, as leituras conteudistas das obras de arte que precisam ser alteradas para que possa ser vivenciada uma abertura dialética que se estabelece na relação entre imagem e sujeito.

Para Huberman, ao contemplarmos uma obra de arte, nosso olhar é cindido por um mecanismo de aproximação e de afastamento, ou seja, há algo que nos olha naquilo que vemos.²² Nesse sentido, ao contemplarmos um objeto artístico, nós o capturamos com o nosso olhar, mas nesse mesmo ato de visão abre-se outra dimensão na qual nosso olhar nos é devolvido e agora é o objeto que nos captura.

O filme *A eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998), de Angelopoulos, é considerado uma obra-prima pela configuração da sua narrativa cinematográfica, e, na leitura das imagens que nos propomos, nada mais apropriado para nos aproximar e compreendê-lo do que levar em conta as considerações anteriores, cujo formato é marcado por longos *planos-sequência* que propiciam uma atmosfera onde se criam significados nem sempre inteligíveis, ou seja, na medida em que cada movimento é acompanhado de forma integral, a câmera minuciosa capta as pequenas ações em sua grandiosidade, sem nunca revelar sentidos unívocos e sempre ampliando um leque de interpretações.

²⁰ PAZ. *Signos em rotação*, p. 37-38.

²¹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 33.

²² DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*.

Com longos planos e reflexões sobre a infância, a passagem do tempo e a fronteira, características das obras de Angelopoulos, o filme percorre as memórias do escritor Alexandre ou Aléxandros – interpretado pelo ator Bruno Ganz, protagonista de *Asas do desejo*, 1987, filme dirigido por Wim Wenders – que, velho e doente, ao pressentir a proximidade da morte, se prepara para deixar a velha casa à beira-mar onde sempre viveu e tem, o que se poderia dizer, seu último “dia de liberdade” antes de se internar em um hospital, conforme tinha lhe dito o médico: “quando as dores se tornarem insuportáveis”.

Arrumando seus pertences, encontra as cartas de Anna (interpretada pela atriz Isabelle Renauld), a sua mulher falecida há muito tempo. Ao ler as cartas, descobre uma carta sobre um dia de verão vivido há trinta anos, fato que o leva a perceber o quanto ela o tinha amado e eles se amaram. A partir dessa descoberta, as recordações começam a retornar e proliferar, o que o faz evocar os anos perdidos com a dedicação à criação literária. Esta percepção faz com que o protagonista inicie uma reavaliação da sua vida e comece uma estranha viagem, onde o passado e o presente confundir-se-ão.

Grande parte das cenas se passa à beira-mar, limiar entre a terra e a água, marco na memória evolutiva humana, de peixe a réptil e quadrúpede, até a bipedia. Ao lado de seu cachorro, o protagonista Alexandre (Bruno Ganz) caminha entre o asfalto e o mar, dividindo seus pensamentos conosco. Ele tem apenas um dia antes de internar-se e morrer (implícito através de metáforas de viagem e despedida). Nestas horas que lhe restam, ele reconstrói cenas passadas de sua vida, a partir da voz de sua falecida esposa (Isabelle Renault), lendo-lhe cartas de amor. As cartas são apelos poéticos à atenção do esposo, sempre tão distante de todos, escrevendo poemas de fama internacional. Em suas reconstruções, experiências passadas misturam-se a fatos atuais, num tempo organizado pela memória sensorial não linear.

Alexandre passa a dirigir através das ruas da cidade de Thessalonika e de uma Grécia distante dos cartões postais. No seu caminho, Alexandre acaba encontrando um menino albanês (Achileas Skevis) que se perdeu da família e que vive da limpeza de carros; o garoto está tentando atravessar a fronteira para retornar à sua casa. Este jovem refugiado – cujo nome não

será conhecido – é um “filho” da guerra, um fugitivo das minas, provavelmente da desolação da Albânia e do seu abandono. Junto a outros meninos semelhantes, criam uma espécie de família, que unida tenta vencer a vida, a polícia, o frio, a fome e as *gangs* que vendem meninos como eles.

Comovido com o drama do menino, Alexandre se decide por ajudá-lo, mesmo que isso represente alguns riscos para sua vida. Em sua trajetória, inicia-se uma amizade marcada pelo compartilhamento de sensações, de experiências ligadas a uma espécie de processo de construção de identidade, ao passo que vão observando e vivenciando situações que refletem a crueza das diferenças étnicas na Europa. O menino pode funcionar como uma espécie de “catalisador” das vivências e desejos do escritor, como o filho que ele não teve, o poema *não acabado*, a infância que ressurge somente na memória esmaecida de um encontro de família.

Algumas sequências são especialmente comoventes, como a do monte onde estão várias pessoas tentando atravessar a fronteira do país, e conseqüentemente do desconhecido, e a do ônibus, onde em poucos minutos uma infinidade de ideias é articulada, por exemplo, um casal discute, um manifestante dorme abraçado a uma bandeira vermelha (poderia representar, talvez, a decadência do comunismo?), um grupo de músicos se apresenta e o poeta aparece em busca de mais palavras para sua poesia da existência.

Para Fernandes, *A eternidade e um dia* trata do tempo, de transições, memória e ausências, há personagens atravessando fronteiras pessoais, sociais e políticas, em ritos de passagem contemporâneos e eternos.²³ Nascimentos, mortes, casamentos, prisão, exílio, viagens para o exterior ou de volta ao país de origem. *A eternidade e um dia* é um filme sobre a persistência da memória e dos laços eternos que nos ligam a pessoas queridas e importantes. Segundo Corrêa, a narrativa fílmica:

flagra essa necessidade humana de se apegar a instantes e de desejá-los ardentemente. Muitos dizem que a felicidade está nos átomos, nos poucos minutos, que são realidade por pouquíssimo tempo e lembrança para uma vida inteira e, quiçá, até depois dela (as lembranças se vão conosco quando a vida fenece?). O título do filme, portanto, faz todo o sentido, e a história caminha docemente

²³ FERNANDES. *A eternidade e um dia*: memórias de uma tela em carne e letra, p. 115-116.

pelos interstícios mnemônicos, sempre amparada por uma trilha sonora incidental de alta pregnância.²⁴

Pela sua abordagem e concepção como obra cinematográfica, ao nos aproximar das imagens do filme *A eternidade e um dia* de Angelopoulos, também podemos ter como referência a obra de Assmann, autora que nos fala dos modos de recordação e alguns tipos de memória²⁵ que pela concepção do filme se encontram presentes e se podem referenciar como assim também sobre as metáforas da memória, principalmente no que se refere às imagens da eternidade que ocorrem num tempo tri-dimensional transgredindo conceitos tradicionais de tempo, e cuja estrutura não-linear da obra reflete essa memória com associações simbólicas, por exemplo, *casa/corpo/identidade; espelho/janela e/ou ônibus/tempo* e o constante atravessar de fronteiras num abismo político geográfico, entre vida e morte, arte e cotidiano, futuro e passado, infância e velhice, exilado no estrangeiro, prisioneiro em terra natal etc.

No filme não se alude a um tempo linear progressivo, nem de volta a um estado de unidade primordial; não confirma nem apaga as construções sociais do tempo e do espaço sobre o corpo. No filme, o futuro não repete nem se afasta do passado, mas segue “trabalhando retroativamente através” dele, transformando-o ao repeti-lo; portanto, podemos dizer que a “memória habitada” (funcional) e a “memória inabitada”²⁶ se entrecruzam e dão sentido à narrativa imagética no filme. O protagonista Alexandre não repete nem lembra seu passado. Ele atua através dele, desmontando cena por cena desta *vida-filme*, transformando sua percepção de si e do mundo, imersos então em uma noção temporal bem mais ampla, recuperando memórias perdidas e transformando as reações repetitivas em consciência quanto às resistências e seu poder.

Por meio de palavras suas, de sua esposa, de um poeta “passado” ou de pessoas totalmente desconhecidas, Alexandre paira sobre este abismo inter-humano e espacialmente projetado. Janelas, portas, varandas, escadas, corredores, longas ruas entre casas e lojas, a zona gelada e proibida ao redor da fronteira “socialista”: representações do vazio, do

²⁴ CORRÊA. *A eternidade e um dia*: sobre o tempo e as perdas. Impressões de um cinéfilo, p. 2.

²⁵ ASSMANN. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural, p. 146-147.

²⁶ ASSMANN. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural, p. 146.

perigoso limite entre os seres, entre diferentes sensações e momentos vividos, entre o compreensível e o misterioso, tensão provocada pela apreensão da narrativa fílmica assim como se fosse o enigma de uma *memória habitada* que “estabelece uma ponte entre passado, presente e futuro” e “procede de modo seletivo, à medida que recorda uma coisa e esquece outra”, e uma *memória inabitada* que “interessa-se por tudo; tudo é igualmente importante”.²⁷

Ao final, o protagonista Alexandre vira-se de costas para a câmera, de frente para o mar, como nós espectadores diante da tela, como você leitor diante deste texto. Ao eco de seu nome cada vez mais distante, Alexandre torna-se espectador e nos torna protagonistas. Talvez seja a morte da própria projeção, quando voltamos da tela para nós mesmos, atravessando a difícil e tênue fronteira entre a arte e o cotidiano. Alexandre nos transporta para o limiar exato entre a fonte e as infinitas formas de vê-la e interpretá-la, entre a vida e a morte, passado e futuro, visível e invisível, no abismo que reside em cada fina tela de sentidos que nos divide do outro no outro e do outro em nós mesmos.

A circularidade temporal empreendida por Alexandre vai e volta e permite o desdobramento de sua personalidade, mas nunca o entendimento completo. O filme começa num ponto e termina no mesmo. Assim como a névoa que permeia boa parte da história, essa personalidade nos é mostrada sem contornos nítidos, sem uma tentativa de fazer com que a conheçamos profundamente. Portanto, não se trata de um filme político, no sentido amplo da palavra. Trata-se de um compêndio existencial elaborado com vistas a atingir um grau de lirismo único, em que o sentimento aflore sem parecer rasgado ou panfletário, em que a poesia, palavra-chave do filme, seja construída lentamente diante dos personagens e de nossos olhos. Essa é a busca de Alexandre, um escritor conflito.

Ao final de tudo, Alexandre e todos nós nos poderíamos perguntar: “Quanto tempo dura o amanhã?”.

²⁷ ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 146.

À guisa de epílogo...

A cena transcrita a seguir corresponde ao final do filme, cujo roteiro foi escrito e está disponível em espanhol. Faz parte da análise intitulada “La eternidad y un día. Cuando la dimensión trascendente del hombre toca a Dios”, realizada por Pedro Sánchez Rodríguez.

Escena 7. La eternidad

(Aléxandros en el interior de la casa vacía. La cámara recorre la estancia vacía. Voz en *off* de Anna)

Off: Te escribo desde el mar una y otra vez. Te escribo, te hablo. Cuando regreses a aquel día, acuérdate. Lo miré con todos los ojos. Lo acaricié con todas las manos. Aquí estoy y te espero temblando. Concédeme este día.

(El balcón se abre y la cámara avanza hacia el exterior. Cánticos de una fiesta. En el balcón la madre mueve una cuna. Más allá, en la arena, todos cantan, alineados frente al mar. Anna se gira)

Anna: *¡Aléxandros! ¡Aléxandros!*

(Avanza hacia la casa. La cámara va descendiendo y entra en plano de espaldas Aléxandros)

Aléxandros: *¡Anna! Anna ¿Bailas? Sé que lo evitas. Pero hoy es mi día.*

(Bailan, el resto se aproxima a ellos y bailan también. La cámara se aproxima a ellos con el mar y el cielo al fondo)

Aléxandros: *Anna, no iré al hospital. No iré. No iré. Quiero proyectos para el mañana. El desconocido responderá con la misma música. Siempre habrá alguien para venderme palabras. Mañana. ¿Qué es el mañana? Un día te pregunté: “¿Cuánto dura el mañana?” Y me respondiste.*

Anna: *La eternidad y un día.*

Aléxandros: *No te he oído. ¿Qué has dicho? (Ella se separa de él)*

Anna: (En fuera de campo) *¡La eternidad y un día!*

(Queda solo Aléxandros con el mar al fondo)

Aléxandros: *¡Anna! Anna. Mi paso a la otra orilla esta noche. Te he recuperado con palabras. Estás aquí. Todo es verdad y espera de la verdad. De la verdad.*

(Se dirige hacia la playa. Queda de espaldas frente al mar. La cámara se va aproximando hasta que le enfoca en plano medio con todo el fondo ocupado exclusivamente por las aguas. Recita unas palabras)

Cumbrecita mía.

Forastero.

Yo.

iLas mil!

iCumbrecita mía!

iForastero!

iYo!

iLas mil!

iCumbrecita mía!

Cumbrecita mía.

(Oímos la voz en off de Anna, cada vez más lejana)

Off: *iAléxandros! iAléxandros! iAléxandros!*

(Corte a negro y créditos con la música)²⁸

Referências

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1989.
- A ETERNIDADE e um dia. Direção: Theo Angelopoulos. Grécia: Greek Film Center, 1998. 1 DVD (132 min.), son., color, legendado. Tradução de: Mia aioniotita kai mia mera.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe (Coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BAMBERGER, Richard. *Como incentivar o hábito de leitura*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANUDO, Ricciotto. Manifiesto de las siete artes. In: ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993. p. 14-18.
- CAPUZZO, Heitor. *Cinema: a aventura do sonho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.
- CORRÊA, Patrick. *A eternidade e um dia: sobre o tempo e as perdas*. Impressões de um cinéfilo. Disponível em: <<http://goo.gl/HLhMZf>>. Acesso em: 07 abr. 2013.
- COSTA, Sandra. Cinema. *Não*, Porto Alegre, n. 57, ago. 1998. Disponível em: <<http://goo.gl/Oq4W9p>>. Acesso em: 05 abr. 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FERNANDES, Ciane. *A eternidade e um dia: memórias de uma tela em carne e letra*. Disponível em: <<http://goo.gl/Oo9TgV>>. Acesso em: 15 maio 2013.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *La eternidad y un día: recuperación de la memoria*. Disponível em: <<http://apolo.uji.es/fjgt/dia.PDF>>. Acesso em: 20 maio 2013.
- JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/EDUEL, 2006.
- HUDSON, Moura. O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson
- ²⁸SÁNCHEZ RODRÍGUEZ. La eternidad y un día: cuando la dimensión trascendente del hombre toca a Dios, p. 5.

- (Org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010. p. 43-66.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 2010.
- PAIVA, Aparecida et al. *Literatura: Saberes em movimento*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2007.
- PALMA, Glória Maria (Org.). *Literatura e cinema: a demanda do Santo Graal & Matrix Eurico, o presbítero & A máscara do Zorro*. Bauru-SP: EDUSC, 2004.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PALLAMIN, Vera. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 12., USP, segundo semestre de 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/LsmcrI>>. Acesso em: 27 maio 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. *Para uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.
- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón. Dar palabra a los fantasmas: la figura del emigrante en la obra de Theo Angelopoulos. *Quaderns de Cine*, Espanha, n. 6, 2011, Universidade de Alicante. Disponível em: <<http://goo.gl/LSbXPs>>. Acesso em: 10 jun. 2013.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Pedro. La eternidad y un día: cuando la dimensión trascendente del hombre toca a Dios. In: _____. *La vida es bella: catálogo sobre cuestiones de escatología en el cine contemporáneo (1990-2005)*. *Ágora RIAL: Espacios de Estudio, Formación y Diálogo Interdisciplinar*. Disponível em: <<http://goo.gl/OOLVsj>>. Acesso em: 15 jun. 2013.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavras e imagens: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Um olhar a cada dia: odisseia contemporânea

Márcia Mendonça

Introdução

O objetivo deste texto é a análise do filme *Um olhar a cada dia* (1995), do cineasta grego Theo Angelopoulos, sob a perspectiva da imagem e da memória. Angelopoulos retoma a *Odisseia*, de Homero, trazendo a trajetória de Ulisses para a contemporaneidade, situando-a no conflito na primeira metade dos anos de 1990 do século XX, na região dos Bálcãs. A *Odisseia* é um dos principais poemas épicos da Grécia Antiga atribuídos a Homero. O poema relata o regresso do protagonista, Odisseu ou Ulisses, a Ítaca, sua terra natal, após a Guerra de Tróia.

Em *Um olhar a cada dia*, a Odisseia funciona como referência principal. Várias outras são utilizadas pelo cineasta, como o mito de Orfeu, frases de Platão, fragmentos de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, versos dos poetas T. S. Elliot e Rainer Maria Rilke, o cinema dos irmãos Manakis, além de sua própria obra. Angelopoulos realizou 15 longas metragens, entre eles *Paisagem na neblina*, *Um olhar a cada dia*, *A poeira do tempo*, *A eternidade e um dia*, *Viagem a Cítera*, obras marcadas pela história, pela memória e pelo tempo, envolvendo temáticas de forte dimensão dramática, ética e humanista.

A viagem como olhar e como problema

Le regard d'Ulisses, título original do filme, tem como protagonista A., um cineasta grego que partiu para o exílio nos EUA, lá permanecendo por 35 anos. Sua viagem de retorno começa na cidade grega de Florina, um

lugar que guarda vestígios de seu passado. O movimento apresentado é, sobretudo, interior, existencial. A viagem como tema discursivo e esquema narrativo. A viagem como olhar e resolução de um problema – ou possível resposta para uma questão.

E o que atravessa o filme de Angelopoulos? Seria possível o reencontro de um olhar primeiro e transcendente? De um olhar que ultrapassasse as imagens contemporâneas e que permitisse ir além, algo como recuperar nossa capacidade de enxergar o invisível. Não por acaso o filme tem como epígrafe a belíssima frase de Platão, “Se a alma quer se reconhecer/ Deve-se olhar dentro de uma alma”.

Mas de que alma fala Angelopoulos? A resposta é abrangente. Ele fala sobre a alma de cada indivíduo e também sobre a alma cósmica, coletiva, do mundo. É a partir deste contexto/movimento que o filme se desenvolve: olhar-se internamente, estabelecer uma relação de alteridade com o mundo. Na obra *Ulisses*, de James Joyce, o tempo cronológico é fragmentado e o périplo do herói é reduzido à dimensão de um único dia.

As primeiras imagens que surgem na tela apresentam os registros feitos pelos irmãos Manakis, em 1905, intitulados *Tecelãs na aldeia*, filmados na Grécia. Os irmãos Manakis são os precursores do cinema nos Bálcãs. Uma voz em *off* questiona: “Mas é verdade? É o primeiro olhar? O primeiro filme?”. O caminho que este olhar percorrerá é o da viagem, o da Odisseia.

A busca pelos três rolos de filme dos cineastas – jamais revelados até então – transforma-se no pretexto que conduz A. em sua viagem existencial ao próprio passado, em meio aos conflitos de um presente dilacerado. Sua busca pelas primeiras imagens se traduz em um desejo impossível de se recuperar o passado em um presente marcado por conflitos. O caráter cíclico de sua viagem é assimilado desde o início: “no meu fim está meu começo”. O movimento não se traduz a partir de um passado percorrido, em um tempo contínuo, mas como outro movimento, em que buscar-se é fator determinante. Isso em um tempo marcado pela descontinuidade e pela memória.

Como assinala o próprio Theo Angelopoulos:

Não acho que exista passado. Tudo é presente. Tudo volta e volta e volta, queiramos ou não. Falo muito do retorno do pai e sei por quê: meu pai participou da Guerra Civil, foi preso, acreditamos que ele tivesse morrido e acabou voltando. E, para mim, continua voltando e voltando. Há dois filmes que são autobiográficos: *Viagem à Cítara* e este (*Um olhar a cada dia*). O meu cinema é memória, de certa forma. É a minha leitura daquele período, não a atual, mas a primeira, a fresca, daquele tempo.¹

O recurso à metalinguagem está presente no filme. Ao voltar para Florina, para a exibição de seu novo filme, A. (ou Angelopoulos) é rejeitado por parte das pessoas da cidade, que boicotam seu trabalho. Enquanto caminha pelas ruas, são exibidas imagens de espectadores que tentam assistir ao filme. A tela é invadida por inúmeros guarda-chuvas, em imagens com forte dimensão onírica. O passado e as lembranças tomam o personagem, e sua viagem, que tem início pela Grécia, continua pela Macedônia, Bulgária, Romênia e ex-Iugoslávia, até chegar a Sarajevo.

Trata-se, acima de tudo, da busca de uma Grécia das origens do pensamento ocidental e da aposta na razão humana. Mas o personagem, ao longo da sua trajetória, está também se perguntando o que o Ocidente fez desta razão e, mais ainda, o que cada um de nós está fazendo da nossa consciência, sensibilidade e razão.

Na primeira fronteira com a Albânia vê-se *travellings* pelas margens das estradas. São figuras humanas, estáticas, mudas, "albaneses ilegais refugiados", segundo o taxista que conduz A. no início dessa intensa e emblemática viagem. Uma senhora que quer reencontrar a irmã, que não a vê há quatro décadas, solicita ajuda ao cineasta. O taxista deixa a mulher numa praça, que se tornou irreconhecível para ela, numa alusão feita por Angelopoulos à impossibilidade de se recuperar o passado, a não ser enquanto memória.

Em um dado momento o motorista afirma: "A Grécia está morrendo, como povo, nós morremos. Fechou-se um ciclo. Milhares de anos entre ruínas e estátuas... Agora morremos. Se a Grécia deve morrer, que seja rápido! A agonia é longa e ruidosa".

¹ ANGELOPOULOS. Angelopoulos filma para "adocicar o tempo", p. 7.

As figuras estáticas, albaneses ou gregos, remetem, de forma análoga, ao texto de Aleida Assmann sobre Odisseu.

No décimo primeiro canto da Odisseia, descreve-se a descida ao submundo que obrigatoriamente integra o programa de viagem do herói épico [...] Os mortos que Odisseu encontrou são mudos; com a língua perderam também a recordação. Para poder comunicar-se com eles, Odisseu precisa primeiro restituir-lhes as duas coisas [...] o ritual necromante de Odisseu leva-nos ao centro de um outro campo imagético da recordação, a saber: a (aparente) revificação.²

Tempo e memória: os dois lados de uma medalha

Um dos mais belos momentos do filme é quando A. recorda-se da mãe, e sua memória se desloca como se fosse o presente. Na tela, em longo plano-sequência, vê-se o “reencontro” dele com a mãe, o pai e os parentes, em diálogos que rememoram os eventos do pós-guerra, “vividos” em um único espaço: a sala de estar da casa da família, um belo “retrato na parede”. Diversas temporalidades são usadas pelo cineasta. Não há tempo linear. Como assinala Tarkovski,

A história não é ainda o Tempo; nem o é, tampouco, a evolução. Ambos são consequências. O tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana [...] O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o tempo, a memória também não pudesse existir [...] Em geral, as recordações são muito caras às pessoas. Não se deve ao acaso o fato de estarem sempre envolvidas por um colorido poético. As mais belas lembranças são as da infância [...].³

As duas grandes guerras mundiais, o fim da URSS e do comunismo na Europa Oriental estão citados no filme. É quase impossível não se sensibilizar diante da retirada da estátua de Lênin em Bucareste, vendo-a ser arrastada por sobre as águas do rio Danúbio. Igualmente, é impossível não se sensibilizar diante das atrocidades da guerra do Kosovo, uma das mais violentas do século XX, também rememorada pelo protagonista.

A viagem pelos Balcãs é marcada ainda pelo reencontro com um amigo, pela lembrança de eventos como Maio de 1968, por ídolos

² ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 185.

³ TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*, p. 64, 61.

diversos como Che Guevara, cineastas como Orson Welles – que, ao lado do japonês Kenji Mizoguchi, foram suas referências básicas –, além de Carl Dreyer, Sergei Eisenstein e do músico Charles Mingus, entre outros. Ulisses ou A. está mergulhado em recordações. Recordação que, segundo Assmann, “[...] não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências”.⁴ Entra em cena a necessidade de se tentar traduzir o vivido por meio de metáforas.

Ainda segundo Assmann,

O fenômeno da memória é resistente à descrição mais direta e incide em processos metafóricos. As imagens desempenham o papel de figuras de pensamento, modelos que demarcam os campos conceituais e orientam as teorias [...]. A questão das imagens da memória torna-se, assim, ao mesmo tempo, uma questão sobre os diferentes modelos de memória, seus respectivos contextos históricos, necessidades culturais e padrões interpretativos [...]⁵

A viagem tem seu ponto final em Sarajevo, onde estão os três rolos de filme. Não por acaso a narrativa é conduzida para esse cenário de barbárie e de morte. É lá que Ulisses ou A. vai encontrar os filmes perdidos, guardados com enorme zelo por Ivo Levi, diretor da cinemateca da cidade, um colecionador de imagens desaparecidas, e que, surpreso com a trajetória do protagonista, dirige-se a ele com uma questão no mínimo inquietante, para a qual ele próprio arrisca responder: “Vir de tão longe em busca de algo que se acredita estar perdido? Você deve ter muita fé ou é desespero”.

É em Sarajevo que Ulisses ou A. procura recuperar a inocência de seu olhar. Revelar os filmes é trazer à tona o seu próprio olhar que, há muito, está desaparecido. É igualmente em Sarajevo que ele se depara com a face sinistra da morte, dos assassinatos, das práticas fascistas e nazistas, inimagináveis diante do projeto de modernidade pensado no século XX. É lá, também, que ele se joga de maneira trágica diante da possibilidade de viver um novo amor com a mulher que fica conhecendo e que desperta nele esse tipo de sentimento. Em um gravador, versos do poeta Rainer Maria Rilke podem ser ouvidos: “Vivo minha vida em

⁴ ASSMANN. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural, p. 166.

⁵ ASSMANN. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural, p. 162.

círculos cada vez maiores, girando bem acima das coisas. Talvez este último círculo eu jamais chegue a terminar. Contudo, eu quero tentar.”⁶

Metáforas da memória

A neblina (outra metáfora para memória?) também está presente no filme. Se ela é sedutora, também é perigosa. Quando o trabalho parece estar concluído, A. passeia ao lado da família de Levi, numa Sarajevo em guerra, marcada por forte neblina, mas que, em momentos de “trégua”, pode-se ver uma encenação de *Romeu e Julieta* feita por um grupo de jovens, de diferentes etnias (croatas, sérvios, judeus) em praça pública. Diversidade étnica presente também nos filmes dos irmãos Manakis, que registraram imagens dos diferentes povos dos Bálcãs.

Essas cenas apontam para um posicionamento de Theo Angelopoulos frente à delicada questão da impossibilidade (?) de se reunir, sob o mesmo território, essas etnias. Exatamente nesse momento de “trégua”, no passeio que A. faz com a família de Levi, com sua filha (seu primeiro amor?) e outras duas crianças, netos de Levi, próximo ao rio, em meio a forte neblina, é que ocorre a tragédia final. Toda a família é executada, sob o olhar atônito e incrédulo de Ulisses. Não se vê nada nesse momento, apenas a tela branca, sob o “efeito da neblina”. Ouvem-se somente os barulhos dos tiros e o desespero das vítimas. É como se todos, incluindo os espectadores, tivessem perdido a capacidade de “olhar”; como se tivessem perdido a crença no ser humano e a própria capacidade de se comover.

Sarajevo somos nós mesmos, infelizmente. Por isso mesmo, lá se joga de maneira trágica e impiedosa o nosso destino. Para redescobrir o amor e declinar o verbo amar é preciso chegar a Sarajevo, atravessar os escombros da cidade quase absolutamente negligenciada pelo mundo e olhar de perto o exercício da violência gratuita. Em se atravessando talvez os escombros da cidade massacrada, com o olhar de Ulisses – que, além de sofrer com a dor dos outros, se sente responsável também por esse cenário –, pode-se talvez encontrar o amor que se perdeu através da imagem do sonho, do

⁶ RILKE citado por SOARES. “Zeus choveu no caminho”: a viagem do/no olhar em um olhar a cada dia, de Theo Angelopoulos, p. 271.

desejo e do cinema [...] É possível esboçar uma leitura de tudo isso evocando a problemática da relação do sujeito ao Outro.⁷

De volta à cinemateca, A. assiste aos filmes. A imagem que se vê é da tela branca que parece apontar para o limite do visível, da busca por um olhar desaparecido, como diz o próprio personagem: “Fiz uma longa viagem... esse tempo todo esperando por aquele olhar”. De forma trágica, poética e emocionada, Ulisses se dirige para a câmera e para os espectadores, que somos todos nós, para narrar sua Odisseia.

Quando eu voltar, será nas vestes de um outro homem. Com o nome de um outro homem. Minha vinda será inesperada. Se você olhar para mim incrédula e disser: ‘Você não é ele’, eu lhe falarei sobre o limoeiro em seu jardim, a janela que deixa entrar o luar e, então, sinais do corpo, sinais do amor. E, enquanto subimos, trêmulos, ao velho quarto, eu lhe falarei sobre a viagem a noite toda e todas as noites seguintes, entre um abraço e outro, entre palavras de amor, toda a aventura humana, a história que nunca termina.⁸

Por outro lado, se não há a possibilidade desse reencontro, há o impulso incontrolável de sempre empreender tal busca; desejo que, se o presente nega, a memória estimula. O que seria a vida sem a memória? O que seria a memória sem a neblina? O que seríamos todos nós sem a dimensão do (im)possível? Não seria a vida/viagem uma mistura de amor e neblina?

Angelopoulos, ao lidar com sua história pessoal e também com a forte herança cultural da Grécia, recusa-se a distinguir passado e presente. Memória, tempo e neblina estão num mesmo patamar. Ou, melhor dizendo, apontam para a relação dialética entre história, memória e tempo da narrativa.

⁷ BIRMAN. A aposta quase impossível, p. 132.

⁸ SOARES. “Zeus choveu no caminho”: a viagem do/no olhar em um olhar a cada dia, de Theo Angelopoulos, p. 273

Memória como registro e testemunho

Um olhar a cada dia é uma obra cinematográfica atravessada pela memória, pela tessitura mítica da Grécia, berço da civilização ocidental, pelo seu enorme legado artístico, histórico, cultural e também pela história contemporânea. Ao fazer a analogia entre o olhar imaginário do cinema, das primeiras imagens e o da realidade vigente, o mundo do personagem de Angelopoulos não está mais no cosmos da Antiguidade clássica, mundo finito e fechado que se opõe em todos os pontos ao universo infinito e aberto da modernidade. Daí fazer sentido a questão: este filme, uma obra cinematográfica de ficção, não seria também um tipo de registro, um testemunho sobre a modernidade e seus conflitos?

Theo Angelopoulos conduz o espectador a uma viagem por meio da memória colocada em movimento. Viagem na qual as leituras e releituras dos eventos são postos no primeiro plano da narrativa. Traz à tona uma discussão sobre a história e a memória, ao lançar todos na trágica problemática que assolou a Europa na década de 1990, num mundo dito globalizado no qual vigoram (e tantos tentam não enxergar) a exclusão, as guerras e os massacres. Este filme/viagem/história/memória/testemunho guarda ecos do passado e estilhaços do presente. Ecos do importante legado grego ao Ocidente, mas também os estilhaços da razão. Como em nossas origens culturais, o filme guarda um outro olhar, originário, o das primeiras imagens, que permanecem.

Memória e imaginação

O filme permite que se faça, igualmente, um paralelo com algumas questões colocadas pelo historiador Paul Ricoeur, em especial as que envolvem a memória fenomenológica. É ela que se interessa por uma memória singular, que constitui a trajetória de uma identidade pessoal ou de um grupo, ou seja, “a minha/nossa memória”, as “minhas/nossas lembranças” e as “minhas/nossas experiências vividas”.

A longa reflexão a seguir, formulada pelo professor e historiador José Carlos Reis, esclarece e problematiza vários aspectos da produção historiográfica de Paul Ricoeur, especialmente a intrincada relação entre memória e imaginação. Aspectos fundamentais para se pensar a viagem empreendida por Ulisses ou A.

O 'lembrar-se' fenomenológico é retrospectivo, reflexivo, e significa duas coisas: receber uma imagem do meu passado, espontaneamente; procurar uma imagem do meu passado para 'fazer algo' com ela. A memória fenomenológica é, por um lado, representação e cognição, e por outro, exercício e pragmatismo. Contudo, a memória é ameaçada pela imaginação, que é contígua a ela: 'lembrar é imaginar, imaginar é lembrar'. O evento lembrado é representado como uma imagem visual ou auditiva tanto na lembrança quanto na imaginação. Se a memória é um tipo de pintura na alma, a imaginação também [...] Pode-se afastar a imaginação da memória? Para Ricoeur, afastá-las é impossível, pois a imagem da memória se mistura ao 'fantasma' da imaginação. A memória não se separa, mas se distingue da 'imaginação'. Há memória quando o tempo passa e nos lembramos das impressões deixadas durante a sua passagem. Na memória tem-se a experiência real do tempo: antes/depois, movimento/mudança, sucessão/distância temporal.⁹

A imaginação, para Ricoeur, "não é sempre inimiga da memória e, juntas, podem realizar um resgate mais pleno da experiência passada". O passado, segundo ele, "é virtual e só pode ser percebido por imagens [...] uma memória-imaginação produz 'reconhecimento', isto é, sabemos que atingimos algo que se passou, que nos implica como agentes, pacientes ou testemunhos".¹⁰ Todos os rastros, segundo o historiador, "estão no presente". "Nenhum deles exprime ausência, muito menos anterioridade. Então, é preciso dotar o rastro de uma dimensão semiótica, com um valor de signo, e considerar o rastro como um efeito-signo, signo da ação do sinete sobre a impressão."¹¹

Conclusão

Um olhar a cada dia pode ser visto como um resgate da experiência passada, da memória. Mas a trajetória de A. envolve também um misto de imaginação e de testemunho. Imaginação do personagem/diretor, mas também testemunho do diretor/autor e de tantos quantos não tiveram voz. O filme reúne, assim, através de imagens e sons, de memória e de

⁹ REIS. *O desafio historiográfico*, p. 32, 33.

¹⁰ RICOEUR citado por REIS. *O desafio historiográfico*, p. 34.

¹¹ REIS. *O desafio historiográfico*, p. 34, 35.

imaginação, o passado e o presente. E quem sabe até uma pontinha de futuro. Afinal, todo registro, como os rolos de filmes dos irmãos Manakis, podem, algum dia, ser encontrados e vistos. O sonho talvez possa ser assistir ao filme de Angelopoulos em tempos melhores. Ainda não foi possível. A. ou Angelopoulos morreu em 2012, em uma Atenas mergulhada no caos. Mas, quem sabe, no fim pode estar também o começo?

Referências

ANGELOPOULOS, Theo. Angelopoulos filma para “adocicar o tempo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 maio 1995. Ilustrada, p. 7. Entrevista concedida a Amir Labaki.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe (Coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BIRMAN, Joel. A aposta quase impossível. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro, n. 7, p. 123-140, set./out. 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

LAGE, Celina Figueiredo. *Para ver a Odisseia: entre a literatura, as artes plásticas e o cinema*. 2004. 192 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

REIS, José Carlos. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOARES, Leonardo Francisco. “Zeus choveu no caminho”: a viagem do/no olhar em um olhar a cada dia, de Theo Angelopoulos. *Letras & Letras, Uberlândia*, v. 27, n. 2, p. 261-276, jul./dez. 2011.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

UM OLHAR a cada dia. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Mundial Filmes, 1995.

A fotografia digital e a “revolta dos 20 centavos”

Erick Leite

Quantas pessoas que se quiseram suicidar, se contentaram em rasgar a própria fotografia? Jules Renard

Introdução

A primeira parte do trabalho visa contextualizar o momento vivido pelas manifestações urbanas no Brasil por ter seu registro como objeto de análise.

A segunda parte traça um olhar crítico sobre os estudos da fotografia presentes em autores como Roland Barthes, que tomava a fotografia como registro do real preexistente. Presos ao recorte do real, tais estudos colocavam a fotografia em uma relação automatizada do ato fotográfico, sendo o fotógrafo um simples operador da câmera. Segundo Rouillé,¹ a imagem fotográfica, longamente percebida apenas como no “isso foi” de Barthes, ou no culto do “instante decisivo” de Cartier-Bresson, ficou encarcerada numa camisa-de-força teórica.

A terceira parte subdivide-se em duas outras partes, a primeira apresenta uma análise a partir da noção de que ao olharmos uma fotografia, o que vemos é a visão do fotógrafo a partir de um “olho único, imóvel e abstrato” por detrás da câmara obscura.² A segunda coloca em cheque a veracidade da fotografia a partir de estudos do fotógrafo Juan Fontcuberta.

A quarta parte discute os estudos sobre o real e como a fotografia fabrica e produz realidades. Aqui nos interessaremos também em discutir sobre a fotografia digital e sobre o que Rouillé chama de fotografia-documento e fotografia-expressão.

¹ ROUILLÉ. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*.

² MACHADO. *A Ilusão Especular*, p. 67.

A última parte retoma o estudo da fotografia a partir da era digital e o contexto das redes sociais virtuais. Denominarei tais fotografias de *fotografias instantâneas*, visto que as mesmas possuem um curto período de tempo entre o fato acontecido, o clique fotográfico, a difusão da imagem e o uso da imagem não só como registro, mas como material para escrever, em tempo real, o processo histórico que está sendo vivido nas ruas do Brasil. As fotografias, que agora são postadas por um número imenso de anônimos, são utilizadas por outros inúmeros espectadores ativos que tentam, a partir da inclusão de legendas, textos e narrações, direcionar politicamente o olhar de outras pessoas e convencê-las sobre o “real” do momento histórico que está sendo vivido no país.

O contexto histórico

Os protestos dos insatisfeitos com o transporte público brasileiro foram iniciados no ano de 2012, em Natal, Rio Grande do Norte, nos meses de Agosto e Setembro e foi denominada informalmente de *Revolta do Busão*. Os manifestantes pediam a redução do valor da passagem. Em Março de 2013, outra manifestação pedia redução do valor pago pelo transporte público em Porto Alegre. Mais tarde, em Maio, após as passagens subirem de R\$2,70 para R\$3,00 em Goiânia, várias pessoas também aderiram à ideia das manifestações e quatro ônibus foram apedrejados e queimados. As insatisfações ganhavam corpo e no dia dois de Junho, São Paulo entrou no cenário das manifestações. O aumento de vinte centavos na passagem de ônibus que já era cara foi o estopim para convocar as pessoas para protestar. A truculência da polícia de São Paulo para reprimir o protesto marcou o dia e fez com que outras cidades do Brasil, em solidariedade à cidade paulista, aderissem ao movimento.

Com poucos dias, as manifestações que cobravam o barateamento do transporte público começaram a ser mais exigentes. O altíssimo nível de corrupção do país, a impunidade e os privilégios dos políticos foram temas que ecoavam nas multidões em todas as capitais do Brasil, ganhando também apoio das cidades do interior. Junto às manifestações, a repressão policial ganhava destaque, acelerando assim uma escalada da violência.

As pessoas passaram a fechar o trânsito e marchar com cartazes pedindo reforma política. A onda de violência assumiu a mídia televisiva, que dava destaque aos “atos de vandalismo”. Bombas de gás lacrimogênio e balas de borracha protagonizavam como armas de repressão. Em um só dia, o número de manifestantes que estavam nas ruas do Brasil chegou a um número superior a um milhão de pessoas, sendo que somente em Belo Horizonte, a adesão ao movimento foi de cento e vinte e cinco mil.

Partidários de esquerda e direita tentavam colocar seus pontos de vista a respeito do movimento e uma onda de suspeitas tomou as redes sociais. Possibilidade de golpe de governo pela direita conservadora e até mesmo por militares foi cogitada. Políticos e lideranças oportunistas tentavam ganhar destaque com o movimento, aproveitando da população mal informada, usando-a como massa de manobra. A revolta teve suas primeiras vítimas: algumas pessoas morreram nas manifestações.

Foi em meio a toda essa nebulosa situação do Brasil que as fotografias e registros videográficos passaram a atuar como protagonistas nos direcionamentos políticos do país. A manipulação da mídia tradicional descontentava os manifestantes e muitos voluntários formaram equipes de cobertura independente e se comunicavam entre si pelo Brasil e fora dele. Várias fotos e vídeos eram enviados instantaneamente durante os protestos para as redes sociais e milhares de pessoas acompanhavam a situação das ruas através do *facebook*, *twitter*, *instagram* e outros.

A fotografia e o rastro de real

A fotografia foi amplamente estudada por teóricos como sendo registro da existência prévia das coisas. Para Barthes, em seu livro *Câmara Clara*, por exemplo, a fotografia é a marca direta da coisa sem mediação. Esse tipo de estudo sobre a fotografia faz referência à teoria da indicialidade de Peirce.

Um índice é um signo que perderia imediatamente o caráter que faz dele um signo se seu objeto fosse suprimido, mas não perderia este caráter se não tivesse um interpretante. Exemplo: um molde com um buraco de bala dentro como signo de um tiro; pois sem

o tiro não haveria furo; mas há um furo aí, quer alguém tenha a ideia de atribuí-lo a um tiro ou não.³

Segundo Rouillé, Barthes não vê o trabalho fotográfico e não percebe que a imagem fotográfica é uma construção e crê que ela seja um registro. O autor, crítico contundente de Barthes, vai além e afirma que a fotografia não é a verdade, mas um regime de verdade. Ela é índice, mas não apenas um índice. Ele critica a ideia de que há um ser que existe e que a fotografia apenas registra esse ser. O resumo da fotografia como o “isso foi” de Barthes é amplamente refutado por André Rouillé. Para ele, o ser fotográfico é resultado “de um procedimento, de uma visão, de uma técnica, de uma estética e de uma ideologia”.

Rouillé afirma que Barthes “limita-se ao mundo das coisas concretas e reduz a realidade a um dado registrável”.⁴ Para ele, não é o objeto que está na imagem, mas o objeto traduzido por um olhar, uma técnica, uma estética. O autor afirma que o seu “desacordo com Barthes não é uma mera oposição, é uma diferença filosófica total sobre a maneira como pensamos as imagens”.⁵

As reflexões de Rouillé vieram em um tempo que a fotografia como documento vem sendo questionada, pois segundo o autor, há uma crescente desconfiança em relação às imagens e à própria realidade. Além do que, a fotografia precisou ser repensada a partir do momento em que foi consolidada como prática artística.

Apesar do deslocamento provocado por Rouillé nos estudos sobre a fotografia, é pertinente questionar qual é a relação que esta mantém com o real. E essa é uma pergunta que tentará ser respondida ao longo do texto.

O fotógrafo construtor e a fotografia que mente

Já se sabe que a “monocultura do índice peirciano” é redutora, segundo Rouillé, por privilegiar o dispositivo em detrimento das imagens e dos seus operadores. Para Kossoy, a imagem fotográfica é resultado de um processo de criação/construção do fotógrafo.

³ PEIRCE. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, § 2.304.

⁴ ROUILLÉ. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*, p. 196.

⁵ A afirmação de Rouillé foi retirada de uma entrevista que o autor concedeu à professora Susan Dobal, intitulada de Foto-evento: entrevista com André Rouillé.

[...] existe sempre uma *motivação* interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a *criação* de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este *seleciona o assunto* em função de uma determinada *finalidade/intencionalidade*. Essa motivação influirá decisivamente na *concepção e construção* da imagem final.⁶

A escolha do filtro, da lente, as configurações de ISO, obturador e íris, assim como o enquadramento estabelecem uma hierarquia de valores que dizem respeito à ideologia e ética do fotógrafo. O autor da foto é capaz de dizer como ele quer contar determinada foto. Segundo Machado, o fotógrafo é sempre presença não indiferente no espaço dos acontecimentos, já que “a liberdade para fotografar só se dará por força de um pacto explícito ou implícito entre enunciadores e enunciados”.⁷

Burke, em um capítulo sobre fotografias e retratos,⁸ cita um exemplo da montagem feita por G. Rejlander de um moleque de rua tremendo de frio. Ele conta que o fotógrafo pagou um garoto para posar de modelo, vestindo-o como menino de rua e sujando-o com fuligem. Os trabalhos de Fontcuberta vão de encontro ao que se pode discutir sobre o trabalho de Rejlander. Tais propostas contestam a veracidade da própria fotografia. Em um de seus trabalhos, Fontcuberta registra a imagem de um astronauta e credita a foto como sendo tirada de um cosmonauta soviético, Ivan Istochnikov, que teria pilotado a nave Soyuz 2 e, durante as operações da expedição da Soyuz 3, o piloto teria desaparecido. As fotos eram criações de Fontcuberta, que relatou que sua intenção não era a de enganar, “mas fornecer ferramentas para coibir fraudes”. Em depoimento, o autor dizia que se ele, com recursos limitados, fora capaz de criar isso, não poderia sequer imaginar do que seriam capazes as grandes agências de fotografia.

Em *O beijo de Judas*, Juan Fontcuberta empreende um projeto que visa derrubar a crença da câmera que não mente. Discordando daqueles que acreditam que a fotografia é uma cópia fiel da realidade, ele afirma que “toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a

⁶ KOSSOY. *Realidades e ficções na trama fotográfica*, p. 27.

⁷ MACHADO. *A fotografia sob o impacto da eletrônica*, p. 106.

⁸ BURKE. *Testemunha ocular: história e imagem*.

fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa”.⁹

A fotografia digital e em qual real se entra

Peter Burke, no texto “Testemunha Ocular: imagem e história”, discorre que a fotografia pode ser utilizada como forma de auxílio à história, que segundo George Francis “é a melhor forma possível de retratar nossas terras, prédios e maneiras de viver”.¹⁰ A fotografia era tratada com absoluto realismo e existia a ideia convicta de que a “fotografia nunca mente”. O autor afirma que com o surgimento da fotografia, o senso de conhecimento histórico foi alterado. O registro fotográfico passou a servir como prova, evidência de fatos. O autor cita ainda Paul Valéry:

[...] nossos critérios de veracidade histórica passaram a incluir a pergunta: “Poderia tal e tal fato, como foi narrado, ter sido fotografado? Há muito tempo os jornais utilizavam fotografias como evidência de autenticidade. Da mesma forma que imagens de televisão, essas fotografias constituem-se numa contribuição poderosa ao que o crítico Roland Barthes (1915-1980) chamou o “efeito de realidade”. No caso de antigas fotografias de cidade, por exemplo, especialmente quando elas são ampliadas para reencher a parede, o espectador pode experimentar uma vívida sensação de que ele/ela poderia entrar na fotografia e caminhar por aquelas ruas.¹¹

Existia a ideia de que os objetos deixavam vestígios na chapa fotográfica quando ela era exposta à luz, argumento suficiente para que, na época, classificassem a fotografia como o “lápiz da natureza”. Tal ideia de fidelidade e captura da realidade foi sustentada durante muito tempo, porém, com advento da fotografia digital, uma mudança considerável no pensamento sobre a fotografia foi suscitada.

Seligman-Silva afirma que “a multiplicação quantitativa de imagens pode ser explicada não só pela facilidade técnica, mas também por uma necessidade quase que patológica do indivíduo contemporâneo de registrar tudo em imagens”.¹² A facilidade de manipulação das fotografias,

⁹ FONTCUBERTA. *El beso de Judas: fotografía y Verdad*, p. 13.

¹⁰ BURKE. *Testemunha ocular: história e imagem*, p. 25.

¹¹ BURKE. *Testemunha ocular: história e imagem*, p. 26.

¹² SELIGMANN-SILVA. *Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina*, p. 312.

que não passavam mais pelo processo químico de revelação, mas caíam direto no computador, tendo a possibilidade de ser editada por softwares modernos, começou a trazer um questionamento sobre a fidelidade da imagem a seu referente.

Ainda segundo Seligman-Silva, “ocorre um abalo nesta passagem da fotografia analógica para a digital. Um abalo na credibilidade das imagens. As imagens deixam de testemunhar e atestar, ou quando o fazem ganham caráter mais performático”.¹³ Ou isto ocorreu, ou o isto foi assim, da fotografia analógica, é posto em questão pela inscrição digitalizada. Contemporaneamente, o excesso de presença das imagens nos faz indagar se o irrepresentável existe. Este estaria impregnado pela impossibilidade de representação sensível adequada à sua ideia, ou ainda por “um esquema de inteligibilidade equivalente à sua potência sensível”.¹⁴

André Rouillé, entendendo o paradigma da fotografia digital e sua relação com o documento, faz uma divisão da fotografia em fotografia-documento (FD) e fotografia-expressão (FE). Ele afirma que ao contrário da FD, a FE não busca uma relação direta com o referente. A fotografia seria, então, uma experiência da imagem em si, o que fortalece a dimensão poética da fotografia, valoriza a subjetividade do fotógrafo e traz a análise do outro para o diálogo do processo fotográfico. É com a FE que a fotografia deixa de ser um mero efeito do referente, passando a ser encarada como um processo que contribui no “fazer” da representação.

A contribuição de Rouillé vai de encontro às ideias de Kossoy e ambas são muito importantes para pensar na fotografia não apenas como prótese do olho, mas como um conjunto de procedimentos que, aliados à subjetividade do fotógrafo, tornam-se uma prática ativa e material da arte. Rouillé discute ainda que a questão de se saber “se fotografia é ou não arte” é ingênua. Para ele a prática e a imagem gerada da prática não podem ser distinguidas e essa questão torna-se uma indagação sem respostas. Rouillé propõe deter o debate entre as práticas fotográficas distintas: a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas. Para ele a arte dos fotógrafos está no campo da fotografia e é um processo artístico dos

¹³ SELIGMANN-SILVA. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina, p. 316.

¹⁴ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 120.

fotógrafos, já a fotografia dos artistas seria o uso da prática fotográfica pelos artistas em respostas às indagações que surgem nesse meio.

As divisões propostas por Rouillé nos levam a pensar em alguns pontos cruciais sobre a fotografia e principalmente a fotografia digital. O primeiro é que a mesma fotografia que serviu como documento pode ser a fotografia que amanhã ficará pendurada nas paredes de uma exposição e de um museu. Talvez isso torne um pouco mais complexo definir quais são as fotografias *arte do fotógrafo* e quais são as *fotografias dos artistas*. O segundo é que os veículos de comunicação ainda se utilizam da imagem fotográfica como documento comprobatório e a fotografia não perdeu, perante a sociedade, seu caráter documental de registro da realidade, o que mudou foi a forma como pensamos essa realidade. Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa, em seu livro *Um Falcão no Punho*, ao falar da escrita diz que “não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros”.¹⁵ Ao se deparar com os dizeres de Maria Gabriela Llansol, pensar na fotografia como um processo de escrita – com a luz, a técnica e a subjetividade do autor, e relacionar isso à proposta de Rouillé conciliando o documento e a expressão, fica fácil perceber a fotografia não como aparato de captura da realidade, mas como transformadora do real, como um processo de criação de um sempre novo real fotográfico.

As fotografias instantâneas e o uso da fotografia

É chamada de *fotografia instantânea* aquela fotografia que é difundida quase automaticamente ao momento do clique. Em tais fotografias, principalmente aquelas que visam registrar momentos de conflito social, como o caso da *Revolta dos 20 centavos*, muitas vezes os fotógrafos são anônimos, que não se interessam em fazer carreira com suas fotos, tampouco sair do anonimato. Mesmo tendo indissociavelmente a subjetividade do seu olhar, o fotógrafo tem como objetivo principal registrar e acompanhar o acontecimento e postar nas redes sociais, em tempo real, as imagens do conflito para que a população acompanhe virtualmente o que está acontecendo nas ruas (o mesmo é feito com as filmagens, mas deterei a análise às fotografias estáticas).

¹⁵ LLANSOL. *Um Falcão no Punho*, p. 55.

Uma vez na internet, as fotografias, muitas vezes sem direitos autorais pelo caráter anônimo, ganham status quase de um *papel em branco*, onde tudo pode e nada não é permitido. Se a problemática de autores como Seligman-Silva e Machado estava na manipulação interna da imagem, facilitada pela era digital, na fotografia instantânea e anônima esse problema se potencializa. As fotos, contextualizadas apenas no processo de levante urbano contra o sistema político do país, passaram a ser utilizadas como ferramenta de direcionamento do pensamento da massa por variados grupos de diferentes posições políticas. As fotografias, que tinham o único pretensão objetivo de registrar (sem a inocência de pensar serem as fotografias imparciais), começaram a ser utilizadas como argumento para a direita conservadora do país (oposição do atual governo) criticar a política do estado. Ao mesmo tempo a esquerda se dividia e hora utilizava-se das mesmas fotografias para reforçar seu ponto de vista sobre a permanência do governo federal tal como é, buscando uma ou outra reforma, hora clamava por mudanças ainda mais radicais. Houve momentos em que grupos ultrarradicais de direita utilizavam-se das imagens dos protestos para conclamar a população para a necessidade de um novo golpe militar.

Conforme já discutido, torna-se difícil considerar a fotografia como documento incontestável, a grande maioria da população viu-se perdida em uma nebulosa atmosfera política de indecisões. A cada dia as pessoas mudavam opiniões sobre emendas constitucionais, sobre reforma política e até mesmo sobre qual lado político apoiavam e sobre como se comportariam e qual opinião teriam sobre as manifestações. A confusão foi tamanha que as pessoas começaram a rechaçar qualquer bandeira partidária durante os protestos. O vetor inverteu-se e as fotografias começaram a atuar não apenas como modificadoras da realidade individual, mas contribuíram para mudar o caráter da própria manifestação.

Se por um lado as fotografias agiam como colaboradoras para os direcionamentos das manifestações ao exibir a truculência policial, a violência de manifestantes ao depredar patrimônio público e privado, entre outros, o uso que as pessoas faziam das fotos, adicionando textos a elas supriu uma forte necessidade da população em ter que se apoiar em alguma opinião devido às indecisões (ou desconhecimento) políticas que

enfrentavam. As fotografias eram, ao mesmo tempo, necessárias para a vivência virtual do movimento como também não se bastavam enquanto formadoras de opinião política sobre a própria manifestação.

Conclusão

Seligman-Silva afirma que o dispositivo fotográfico eletrônico canibaliza a própria memória, sendo que antes a fotografia era subordinada a ela. Para ele a sociedade está cada vez mais se tornando imagem da imagem. Segundo o autor, nosso corpo, “uma extensão de nossa memória e do inconsciente, está se tornando matéria plástica, sem possibilidade de inscrição do tempo, assim como nossas memórias se aproximam e são deglutidas pelas de nossos computadores”.¹⁶

A virtualização da experiência e o duplo jogo da fotografia de capturar o acontecimento e influenciar o mesmo faz com que se pense no estatuto do real e da própria memória. O presente trabalho permite uma continuidade mais ampla no debate sobre o real e pode contribuir para os estudos da psicanálise, que Miller vem revisitando de forma crítica a partir do texto *O simbólico, o imaginário e o real* de Lacan em uma visão contemporânea sobre o século XXI. Pensar a fotografia para além do documento e relacioná-la a esses estudos parece ser um caminho possível para continuar o presente trabalho.

Referências

- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografia y Verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MILLER, Jacques-Alain. O real no século XXI. Disponível em: <<http://goo.gl/kAvBvO>>. Acesso

¹⁶ SELIGMANN-SILVA. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina, p. 327.

em 10 out. 2014.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press, 1932-1958. v. 8.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos*. São Paulo, n. 86, p. 75-90, março 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/sd5rvd>>. Acesso em: 10 out. 2014.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. *Temas em Psicologia*. vol. 17, n. 2, p. 311-328, out. 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o real. In: _____. *História, Memória, Literatura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 371-386.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Das imagens do real ao real das imagens: a fotografia do pai em *Finisterra – paisagem e povoamento*, de Carlos de Oliveira

Rafael Souza de Oliveira

A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las. Maurice
Merleau-Ponty

Palimpsesto e arquivo: metáforas da memória e da escrita

A poética de Carlos de Oliveira, escritor português cuja obra atravessa quase todo o século passado, poderia ser descrita por meio de uma das mais consagradas metáforas da memória: o palimpsesto. Mas se o texto oliveiriano sempre suscitou essa imagem¹ como possibilidade de entender a insurgência da *récita* nas páginas do autor, *Finisterra – paisagem e povoamento*, seu último romance, leva ao extremo esse percurso de uma leitura atualizante ou, para usarmos a terminologia de um dos autores aqui convocados a dizerem sobre a obra de Oliveira, de uma leitura *refigurante*.²

Chamamos *récita* ao afã pela invasão, na página, da tradicionalidade, da historicidade poética; pela habitação, enfim, na voz oliveiriana, de uma multiplicidade de poetas e poemas cuja leitura o nosso autor incorpora em sua escrita, dotando-a de uma dimensão coral. Escrever, para Carlos de Oliveira, é ler e interpretar. No último livro, porém, mais do que uma leitura refigurante, é encontrada uma leitura crítica daquele que é o movimento poético-ideológico ao qual sua obra se vincula: o neo-realismo.³ Nessa crítica, a revisão histórica da(s) estética(s) marxista(s)

¹ Dentre os muitos textos que evocam a imagem do palimpsesto, cite-se, a título de exemplo, *Tatuagem e Palimpsesto*, de Manuel Gusmão.

² Os conceitos de *prefiguração*, *configuração* e *refiguração* são encontrados em *Tempo e Narrativa*, de Paul Ricoeur, sendo esta última vinculada ao trabalho do leitor, à temporalidade que excede o tempo configurado da narrativa para encontrar uma outra temporalidade, refigurante, ressignificante, do receptor.

³ Manter-se-á a grafia antiga de “neo-realismo”, à despeito do novo acordo ortográfico, por se entender,

é levada a cabo por meio de um gesto poético que, mais do que apresentar as principais teorias do “realismo” defendidas ao longo dos mais de quarenta anos do movimento neo-realista em Portugal, e presente nas diversas poéticas que suscitou, tende a denunciar sua ontologia reducionista e (por que não?) reacionária.

O que não significa que o próprio Carlos de Oliveira se imunize dos equívocos cometidos no entendimento tanto do termo “realismo”, quanto das teses marxianas sobre a determinação em última instância das superestruturas pela infraestrutura, e aponte nos outros as falhas do grupo. *Finisterra – paisagem e povoamento*, se faz alusão a textos de terceiros, o faz por meio de sua inevitável inclusão na própria poética oliveiriana, uma vez que o alvo da crítica presente no livro é a obra em si, os modos como Carlos de Oliveira foi lidando, ao longo dos anos, com o desejo de ver e dar a ver a situação ultrajante das classes mais pobres – nomeadamente o camponês da Gândara, terra em que fora viver ainda muito novo.

Sintoma dessa autocrítica é a revisitação de temas e formas poéticas nas páginas do último romance, tais como os desenhos infantis, a inscrição fóssil, a metáfora da chama e do incêndio, a temática do halo, todos esses, e outros, presentes em poemas anteriores do autor e que aqui invadem a narrativa, naquilo que poder-se-ia chamar “contaminação poética da prosa”. Mas, entre as obras revisitadas, como demonstra Rosa Maria Martelo,⁴ o primeiro romance do autor, *Casa na Duna*, de 1943, ocupa uma posição de destaque, estando, por assim dizer, numa posição de rima com o último. Isso porque, tal como um fonema que, num determinado verso, alude ao fonema de um verso anterior, *Finisterra* versa,⁵ isto é, retorna ao primeiro romance sem, no entanto, ater-se a ele, pois no poema, o verso que rima, especialmente em posição final, volta ao fonema anterior, mas aponta para sua superação, ao que a leitura pode prosseguir.

Dessa forma, poder-se-ia dizer que a temática básica, ou basilar de *Finisterra – paisagem e povoamento* é a mesma que estruturava *Casa na Duna*, ou seja, “a história da formação, esplendor e decadência de

assim como grande parte da crítica portuguesa contemporânea, que o termo assim escrito permite evidenciar a complexidade desse movimento em Portugal, tentando fugir do amálgama semântico a que o termo “realismo” parece suscitar como poética necessariamente indiciária.

⁴ MARTELO. Casas Destruídas: a revisitação de *Casa na Duna* em *Finisterra* de Carlos de Oliveira.

⁵ *Versus*, do latim, ‘retornar’.

uma quinta, fruto de determinado tipo de exploração agrária que a alteração dos sistemas econômicos de produção e organização arrasta para a ruína total”.⁶ O último romance volta ao primeiro naquilo que ele possui de esquematismo temático, mas nessa passagem do *agora* para o *antes* que retorna ao *agora* do texto, ou, melhor, nessa convulsão da cronologia que abre ao romance a possibilidade de uma outra temporalidade, a refiguração do primeiro não cumpre aquela “recapitulação das condições iniciais de um curso de ação em suas consequências finais” de que fala Paul Ricoeur quando trata da “repetição da história”.⁷ Nesse diálogo entre os dois romances não se lê apenas o fim no começo e o começo no fim, como suspende-se o modo de organização da temporalidade que permitia localizar os dois romances em momentos distintos.

Um flagrante dessa suspensão é a “Nota final” de *Finisterra*, que, além de ilustrar esse procedimento de abolição da cronologia, também demonstra que não é necessário aludir às relações entre a poética e a prosa oliveiriana – à noção de *verso* – para entender-se o trabalho de (auto)citação empreendido em *Finisterra*. O próprio autor ofertou uma imagem na “Nota Final” com a qual a poética palimpséstica dessa “narrativa do fim” se deixa ver. Essa imagem, assim como o palimpsesto, é uma daquelas “metáforas da memória” de que fala Aleida Assmann: o arquivo.⁸

Imitando um dos narradores desse livro (coincidência e necessidade), também o autor coligiu numa única pasta vários papéis dispersos: alguns, dactilografados; outros manuscritos e às vezes (quase) ilegíveis. Decifrou a letra emaranhada, reconstituiu lacunas, ordenou tudo pelas diferenças caligráficas, a cor da tinta, os caracteres (mais ou menos nítidos) da máquina: sinais de um trabalho intermitente. Em seguida, (clarificado o

⁶ DIONÍSIO citado por MARTELO. Casas Destruidas: a revisitação de *Casa na Duna* em *Finisterra* de Carlos de Oliveira, p. 252.

⁷ RICOEUR. A configuração do tempo na narrativa de ficção, p. 118.

⁸ A metáfora do *arquivo* está vinculada aos modos de edificação da memória e vincula-se à *biblioteca* como forma *cultural* de armazenamento, assim como o *templo* e o *cânone*, todos eles contrapostos aos modos individuais de rememoração. Por sua vez, o *arquivo* opõe-se ao *cânone*, assim como a *biblioteca* opõe-se ao *templo*, tanto pelo grau de valorização (nesses uma permanência pelo valor dentro da tradição, naqueles uma permanência por disponibilidade a ser significada) quanto pela extensão do armazenamento (nesses apenas o já consagrado, o canônico, e naqueles tudo o que poderá ser, algum dia, significado). O *arquivo* e a *biblioteca* são, assim, formas de armazenamento em expansão contínua, possibilitando o acesso, no futuro, ao saber sobre o passado e o presente; contrapostos ao *cânone* e ao *templo*, que cumprem, *a priori*, um critério totalizante (e censor) de verdade.

material), nova ordenação, cortes, e acabamentos necessários (aliás, muito breves).

Aqui está o romance (um dos romances) escrito e anunciado há anos, sem garantia de terem aparecido todos os papéis.⁹

A pasta que coligiu os papéis dispersos é uma espécie de arquivo em que o autor, imitando o personagem do *adulto* que busca nos arquivos da família os documentos que revelam as fases da “evolução” da quinta, encontra o material para a construção do romance que se tem em mãos. Esse arquivo seria o lugar em que os papéis dispersos (a obra oliveiriana?) estão à disposição de um leitor para refiguração e re-configuração num volume apenas, mas nunca o romance definitivo uma vez que não há a garantia de terem aparecido todos os papéis. Assim, *Finisterra* vem sendo escrito desde sempre e cada romance ou poema supostamente anterior a ele é uma fonte imagética (Paul Ricoeur diria simbólica) para sua edificação. Toda a obra é uma, ainda que necessariamente fragmentada (uma vez que sua totalidade dependeria do surgimento de todos os papéis) e o *antes* e o *depois* sucumbem diante de uma temporalidade baseada não mais na cronologia, mas na *duração*.¹⁰

Nessa “Nota”, caso leiamos na “pasta” uma imagem da memória que pretende apontar para uma compilação de recursos simbólicos necessários para a configuração da narrativa, Carlos de Oliveira aproxima o particular do coletivo: o palimpsesto do arquivo. Sua poética vincula, pois, a fala singular de uma memória individual ligada a um gesto de leitura (palimpsesto) ao canto coletivo de recursos simbólicos compartilhados (o arquivo), cumprindo, ou tentando cumprir o destino da poética neo-realista de comunhão entre o *pathos* individual e a história coletiva.

Finisterra: os regimes de *imagité*

Disse-se na seção anterior que *Finisterra – paisagem e povoamento* não cumpre apenas uma função de refiguração da obra de Carlos de Oliveira, mas uma função crítica, ou seja, não é apenas uma reescrita que, alterando frases, personagens, cenários, causas e consequências, contribui

⁹ OLIVEIRA. Obras de Carlos de Oliveira, p. 1155.

¹⁰ A noção de *duração* aqui utilizada é de origem bergsoniana e nos interessa por ser de fundamental importância nas considerações de Paul Ricoeur sobre a memória, da qual ainda trataremos. Resta aqui apenas indicar que para além de contrapor *tempo cronológico* a *duração*, devemos entender que essa duração é rugosa, dobrável e não lisa e fenomenológica. Falar-se-á sobre o assunto na última seção.

para uma reavaliação e revalorização de uma obra original; mas uma reescrita que na convocação dessa desvela suas determinações estético-políticas, suas condições de possibilidade.

No que concerne exclusivamente à crítica ao entendimento do termo "realismo" (ao qual virá se juntar a partícula morfológica da novidade "neo") pelos intelectuais portugueses do século XX, o modo, ou a metodologia da qual se valerá Carlos de Oliveira para demonstrar suas determinações estéticas é dando a cada uma, ou às principais correntes teórico-poéticas¹¹ do neo-realismo, uma figuração alegórica como "arte poética". Diante dessa afirmação, constata-se que há quatro "artes poéticas" presentes no livro, cada uma vinculada a um membro da família, a saber: pirogravuras (mãe), desenhos (criança), maquete (adulto) e fotografias (pai). Essas "artes" funcionam como *regimes de imagéité*, regimes particulares de articulação entre o visível e o dizível, ou seja, modos específicos de ordenação da "realidade", determinando a *partilha do sensível*.¹²

Tal noção está presente em *O destino das imagens*, em que Rancière esboça uma crítica da fotografia em sua relação com a literatura e a pintura do século XIX. Tal como a pintura holandesa dos interiores e a literatura realista francesa haviam recusado essa *Ut pictura poiesis* do *regime representativo das artes*, que submete o visível e o dizível à narração e contém tudo aquilo que destoa dos modos "normais" de organização do comum, a fotografia também será uma das técnicas que permitirão aos artistas "os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido".¹³ A fotografia, portanto, se insere num contexto de desestabilização das formas hierarquizadas de organizar o real da comunidade, que Rancière diagnostica como o início do *regime estético das artes*. Nessa passagem dos regimes da arte está

¹¹ Em Portugal, uma das especificidades do neo-realismo deve-se ao fato de não ter havido, dentro do grupo, grandes teóricos da "realidade", mas grandes artistas que procuraram dentro de suas obras incorporar um projeto político que fosse, por um lado, uma alternativa (talvez a única no momento) à política fascista de Salazar, e por outro uma reivindicação de melhorias da vida das classes mais pobres, historicamente negligenciadas pela governamentabilidade lusitana. Desse fato, António Pedro Pita retira a afirmação de que "é *como artistas* que os neo-realistas desenvolvem sua intervenção intelectual" (grifo do autor).

¹² RANCIÈRE. *A partilha do sensível: estética e política*.

¹³ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 20.

implícito a mudança nos *regimes de imagéité*, nos modos de articulação entre arte e “realidade”.

Dessas *imagéités*, interessa ao presente trabalho o modo como a fotografia do pai é entendida e quais são suas determinações internas, as exigências ontológicas a que serve e quais as consequências dessas para o esquema geral do livro e para o projeto político ao qual a escrita oliveiriana se vincula. Para saber qual política é essa e de qual teoria da “realidade” a fotografia do pai é alegoria, leia-se a nota que acompanha a segunda edição de *Casa na Duna*, aquele primeiro romance, o qual *Finisterra* revisita de forma mais acentuada:

Este romance tem o seu caminho. Que o percorra pela mão daqueles para quem o escrevi. Um camponês dos meus sítios disse-me, depois de o ler:

A nossa vida é assim mesmo. Mas muitas vezes não pensamos nisso. Se um ano de trabalho teve a virtude de obrigar um camponês a medir sua condição, não posso deixar de me sentir pago.¹⁴

Nessa nota, encontram-se tanto a ideia de finalidade do romance (“mão daqueles para quem o escrevi”) quanto a ideia de referencialidade (“a nossa vida é assim mesmo”) que dirigem uma das muitas concepções do “romance neo-realista”. Nessa concepção, nessa *imagéité*, o romance é um espelho da realidade que concorre, na sua forma de representar, para a desalienação do camponês, para que ele meça sua condição e tenha, portanto, condições de lutar pela insurgência da Revolução. O objetivo do romance é, pois, romper com a cisão interna na sociedade entre os que pensam e decidem e os que trabalham sem pensar, redefinindo a *partilha já dada do sensível*.¹⁵

Se o objetivo do “romancear” parece se manter em *Finisterra*, ainda que a ocorrência da Revolução deixe de ser entendida como

¹⁴ OLIVEIRA citado por MARTELO. Casas Destruidas: a revisitação de *Casa na Duna* em *Finisterra* de Carlos de Oliveira, p. 258.

¹⁵ Segundo Jacques Rancière, a ideia de que a arte tem um papel fundamental na luta por desestabilizar essa divisão social encontra-se nos primórdios da modernidade, ou melhor, nos primórdios do regime estético da arte: nas cartas de Schiller sobre a educação estética do homem e, ainda antes, no projeto iluminista de Kant. Essa destinação da arte é o que Rancière chama de *modernitarismo* e liga o neo-realismo às mais variadas correntes estéticas da modernidade, desde a poesia universal de Jena, passando pelos romances realistas do século XIX, até às vanguardas do século XX. Uma crítica do neo-realismo enquanto fenômeno estético-político não pode negligenciar que suas ideias centrais há muito vinham sendo desenvolvidas.

sentido histórico para alocar-se na categoria dubitativa da *possibilidade*, o mesmo não se pode dizer da noção de “realidade” que preside o modo de representação do primeiro romance. Sendo mantenedor da poética representativa, *Casa na Duna* busca a desestabilização da ordem do sensível, do modo de organização da comunidade, na figura do *reconhecimento*, oferecendo ao camponês sua vida tal qual é, mas refletida pela escrita do poeta (“mas muitas vezes não pensamos nisso”). Essa noção de realismo, indiciário de uma verdade que deve ser *re-produzida* para ser *re-conhecida*, reaparece no último romance por meio da fotografia do pai. No capítulo VI, dedicado a um embate entre a mãe e o pai sobre suas “poéticas”, lê-se:

O melhor é voltar atrás, ao começo de tudo. Há mil anos (ou mais), alguém repara atentamente numa garrafa cheia de água e descobre a primeira objetiva. Lá está a imagem da realidade, quando os raios solares passam através da água.¹⁶

No excerto acima, podem-se encontrar os principais exemplos do lugar de enunciação do pai, ou seja, desde a escolha vocabular (a “objetiva”) que define sua perspectiva objetivista até a afirmação categórica da apreensão da realidade (“lá está a imagem da realidade”), que o situa numa estética da *percepção*. Assim, a fotografia do pai assume uma posição bastante semelhante aos discursos indiciários sobre a fotografia presente em autores diversos como Roland Barthes, Andre Bazin, Cartier-Bresson, Philippe Dubois, entre outros.¹⁷ Também a encontramos em Susan Sontag, ainda que menos categórica que nos autores supracitados:¹⁸

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária.¹⁹

¹⁶ OLIVEIRA. Obras de Carlos de Oliveira, p. 1029.

¹⁷ Seguir-se-á as reflexões de André Ruillé, em seu *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*.

¹⁸ Menos categórica porque para Sontag o “mundo-imagem” torna-se cada vez mais próximo do “mundo real”, o que faz com que, caso leiamos nessa proximidade uma *ontologia do moderno e do contemporâneo*, imagem e realidade se confundam. Ainda que Sontag não desenvolva seu raciocínio sobre o que seria um “mundo de imagens reais”, acredita-se que sua sensibilidade fotográfica a afasta de uma leitura puramente indiciária da fotografia.

¹⁹ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 170.

A afirmação da fotografia como “máscara mortuária” parte de um entendimento da temporalidade como uma sucessão de instantes contínuos, fazendo com que a imagem formada na chapa fotográfica seja a imagem de um desses instantes, nunca repetível. Esse entendimento do tempo, consonante com a temporalidade presente na fala do pai (“o melhor é voltar atrás, ao começo de tudo”), por admitir um passado e um presente quantificáveis, transforma a fotografia numa imagem do luto, da perda, restando ao observador apenas a sensação da inelutável força do deus Cronos, engolindo seus filhos.

Mas essas afirmações do pai e de Sontag também comungam com uma abordagem indiciária da fotografia, aprisionando-a na categoria do *registro*. Assim, a foto é um modo mecânico de apreensão da realidade, de percepção de uma realidade pré-existente ao ato fotográfico que esse apenas evidencia. Sontag pode afirmar, portanto, que a fotografia é uma “aquisição” e o pai, citando seu compêndio, que “a imagem apresenta um ordenamento inverso do real, mas captou-lhe os elementos essenciais”.²⁰ Esse entendimento indiciário da fotografia, em tudo condizente com a abordagem científica e com o empirismo sensualista,²¹ permite que essa técnica seja, em *Finisterra*, uma alegoria do “realismo ingênuo” do qual aquela nota que acompanhava o primeiro romance, e o próprio primeiro romance, são exemplos.

Resta agora verificar de que modo essa fotografia paterna, no seu modo de falhar (ainda ver-se-á como), permite uma compreensão crítica do estatuto político dessa noção de “realismo”, assim como desvela as implicações das relações entre escrita e memória na *partilha do sensível*. É também em *Finisterra*, ao menos no que concerne à prosa oliveiriana, que se pode falar da passagem de uma dimensão poético-ideológica para uma dimensão estético-política do neo-realismo.

²⁰ OLIVEIRA. Obras de Carlos de Oliveira, p. 1029.

²¹ Uma das afirmações do pai contribui para essa afirmação: “Lentes para fixar o grão de areia, o astro. Trazê-los tal e qual para dentro de casa, observá-los tão de perto que desprendam por fim as normas maiores e menores da sua arquitetura” (OLIVEIRA. Obras de Carlos de Oliveira, p. 1030). Assim, a fotografia cumpre múltiplos papéis nesse texto, acumula em si múltiplos discursos, ou múltiplas discursividades: o cientificismo, a fenomenologia da percepção, o objetivismo, o empirismo sensualista. Todas essas discursividades serão contrapostas às outras “artes poéticas” que também abrigarão lugares de discursos específicos, contribuindo para o caráter dialético de *Finisterra – paisagem e povoamento*.

Das imagens do real ao real das imagens

Para que se entenda de que modo *Finisterra – paisagem e povoamento* configura-se sob uma perspectiva crítica do próprio neo-realismo enquanto fenômeno histórico, sem, contudo, deter-se nessa crítica como revisionismo, mas como leitura atualizante e propositiva de uma função artística da arte, é necessário entender de que modo as “artes poéticas” apresentadas no livro falham em suas disposições políticas e ao mesmo tempo viabilizam uma possibilidade de sua superação. Para isso, a noção de *imagéité* formulada por Jacques Rancière parece ser fundamental, pois permite entender não apenas de que modo é possível não descartar a noção de *realismo*, sem cair contudo numa lógica indiciária, mas também entender como as relações entre o visível, o dizível e a comunidade, ou seja, a *partilha do sensível*, está no centro das relações entre arte e política.

Se foi dito que a fotografia do pai falha, que é convocada para fracassar enquanto função política da arte, é porque nessa “arte” a presença dos camponeses é apenas sugerida, mas nunca realizada. Os camponeses não habitam a fotografia do pai, não têm visibilidade, porque, na sua disposição objetivista, espera a chegada daqueles, espera percebê-los para dar-lhes a forma do percebido.

Mesmo ordenada ao contrário (quer dizer, de pernas para o ar), a imagem repete (com grande semelhança) areia, gramíneas, céu, lagoa, nuvens. E outros elementos, se os houver. Homens, cavalos, bois, carneiros, aves (por exemplo). Serão também captados na lente rudimentar da garrafa de água, quando aparecerem. A imagem não é perfeita (escapam-lhe alguns pormenores), mas foi o ponto de partida. Cálculos, sonhos, tentativas. Até a invenção das lentes, à possibilidade de surpreender as coisas sem grande margem de erro. E (mais tarde ou mais cedo) os seus enigmas.²²

Como consta no excerto acima, para o personagem “pai”, os camponeses serão captados assim que surgirem diante de sua máquina fotográfica e toda a incorreção entre a imagem produzida e a realidade da qual é - supostamente - a cópia. Esta apresentar-se-ia como uma questão tecnológica do aprimoramento das lentes da objetiva que, num determinado momento da evolução, serão capazes de reproduzir fielmente

²² OLIVEIRA. Obras de Carlos de Oliveira, p. 1030.

a realidade e revelar aquilo que, no momento atual, é percebido como “enigma”. Que essa “não visibilidade” dos camponeses possa ser lida como falha ou fracasso no esquema configurante da narrativa, pois depreende-se do esquema configurado, ou seja, da necessidade dessa visibilidade para interromper uma das muitas catástrofes anunciadas no romance.

Tal como pressuposto pelo pai na passagem supracitada, há uma vigília engendrada pelo pai e pela mãe na esperança de ver o peregrino flamejante despontar no horizonte, o único que, por sua condição de “forma primordial de povoamento”, seria capaz de questionar a lei da propriedade privada e fazer sucumbir o direito de posse concedido aos pais. Questionar e fazer sucumbir a propriedade privada é, por sua vez, impedir que a terra passe das mãos da família para as mãos daqueles a quem essa a hipotecou, figura sem figura que desponta no livro apenas por meio dos personagens do executor e do técnico da hipoteca.²³ Nessa reivindicação da posse por parte dos camponeses reside o único modo de a família manter-se na localidade, pois essa reivindicação, abolindo toda a ideia de propriedade, não é territorializante, mas comunitária. Possuir a terra é, assim, despossuir a terra, mais uma das muitas construções dialéticas existentes em *Finisterra – paisagem e povoamento*.

Para se compreender o modo de relação entre a “realidade” e a fotografia do pai, recorrer-se-á ao vocabulário próprio ao pensamento fotográfico, mais especificamente às considerações de André Rouillé em seu *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Nesse livro, Rouillé propõe uma outra leitura do fotográfico, divergente dessa poética indiciária que acompanha grande parte do pensamento sobre a fotografia do século passado, passando por Barthes, Dubois, Cartier-Bresson e o pai do romance aqui focalizado.

Para Rouillé, a abordagem dos autores acima é influenciada pela semiótica peirciana, estando pautada por cinco reduções fundamentais do entendimento do fotografar:

1) O deslizamento do pensamento da *fotografia* para o *fotográfico*,

²³ Essa é mais uma das intertextualidades com *Casa na Duna*, primeiro romance de Carlos de Oliveira, pois a hipoteca surge durante todo o romance como um meio de comércio (às vezes desonesto) entre os proprietários, sendo um dos fatores que levam à ruína da família dos Paulo. Essa relação com a propriedade privada é também um dos muitos indícios que desautorizam uma leitura “pós-marxista” desse último livro de Carlos de Oliveira, assim como é sua referência que o mantém dentro do programa político que atravessa o neo-realismo português.

- ou seja, a supervalorização do dispositivo (singular e genérico) em detrimento dos operadores e das imagens (plurais e específicas);
- 2) Afirmação da indicialidade em detrimento da iconicidade, ou seja, o entendimento da fotografia como decalque direto do real, ideia já exposta mais acima no presente texto;
 - 3) Valorização do químico e não do óptico, ou seja, a valorização dos processos químicos de latência em detrimento dos posicionamentos dos objetos fotografados e sujeitos fotógrafos;
 - 4) Atenção demasiada ao suporte, ou seja, não uma relação entre corpos mas uma relação entre o dispositivo fotográfico e o corpo do mundo;
 - 5) Entendimento do tempo como sucessão de instantâneos, que, vinculado aos itens anteriores, transforma o fotografado no “isso foi” barthesiano.²⁴

Diante dessas reduções, Rouillé afirma que tais abordagens baseiam-se numa *miséria ontológica*, tentando apreender o *ser* do fotográfico, sua dimensão essencial, negligenciando a multiplicidade de práticas que o constitui. A fotografia, para esse autor, não é, pois, apenas o encontro da máquina fotográfica com o corpo do mundo, mas o encontro entre o corpo do fotógrafo e a carne do mundo,²⁵ mediado pelo dispositivo. Desse encontro entre corpo e carne, leia-se que a fotografia não é apenas *registro* de imagens, mas um *evento* atualizador das virtualidades da paisagem focalizada, entendendo o conceito de *virtual* como “aquilo que existe apenas em potência e não em ato”.²⁶

A imagem fotográfica mostra-se, então, perpassada por dois grandes modos, um afirmativo e outro interrogativo. O primeiro modo é o do “isso foi”, da “constatação da presença” física, o modo dos corpos, das coisas e dos estados de coisas: é o modo da matéria, da impressão. O segundo modo é o modo do “o que

²⁴ Como dito mais acima, está-se seguindo a leitura de Rouillé, mas uma leitura mais atenta do texto de Bazin e do “isso foi” barthesiano revela um matiz diferente das afirmações feitas pelo autor que aqui se segue. A leitura de *A Câmara Clara*, portanto, faz-se indispensável para o entendimento da fotografia como trabalho de memória, ainda que seu autor diga o contrário nas páginas de sua última monografia.

²⁵ Essa afirmação poderia, em algum sentido, explicar os motivos pelos quais o pai não sai de casa ao longo de toda a narrativa.

²⁶ ROUILLÉ. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, p. 200.

foi que aconteceu?”, o modo dos eventos fotográficos e extrafotográficos: é o modo dos incorporais, da escrita e da memória. Se, graças à impressão, a matéria constitui a base da fotografia, então a memória é o fundamento [...]. A impressão, o atestado, a aderência, o “isso foi” constituem o pedestal da fotografia, enquanto a memória é o fundamento. A impressão (a base espacial e material da fotografia) e o “isso foi” (sua base temporal) foram objeto de todas as preocupações teóricas ao longo das últimas décadas.²⁷

Rouillé pretende, portanto, matizar a importância da *impressão* para incluir no evento fotográfico a *memória*, fundamento do ato de fotografar. Dessa importância da memória como reguladora das relações entre os corpos conclui-se que o que se vê na fotografia, o que se configura como imagem é mais do que um “decalque” de uma realidade previamente dada, mas a criação de uma realidade fundada no trabalho de reconhecimento entre a subjetividade da memória e a objetividade do mundo, entre as formas sensíveis da memória e as formas conhecidas do mundo. Algo como a afirmação de Bergson citada por Rouillé, “toda percepção é já memória”,²⁸ e relida por Paul Ricoeur, “de muitos modos, conhecer é reconhecer”.²⁹

A fotografia, partindo de múltiplas temporalidades que se convulsionam numa imagem-tempo – a fotografia em si –, é a apresentação de uma forma singular de mundo constituída pelo encontro entre a imaginação do fotógrafo e a matéria informe do mundo. Conhecer é reconhecer, pois aquilo que se apresenta para a inteligibilidade é regulado pelos recursos simbólicos prefigurantes que mediatizam o entendimento e a percepção da realidade. Não entendemos aquilo que não repousa na memória, aquilo que não busca na memória uma ancoragem formal. Não percebemos aquilo cuja condição de existência não é definida pela capacidade mnemônica de *criar* realidades.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur se propõe a pensar a “sobrevivência das imagens”, a relação entre a lembrança e o esquecimento, ou seja, propõe-se a evidenciar as relações entre o arquivo/templo (História) e o palimpsesto (Memória) em sua relação com

²⁷ ROUILLÉ. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, p. 221.

²⁸ BERGSON citado por ROUILLÉ. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, p. 218.

²⁹ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 437.

essa força ambígua de destruição e preservação (Esquecimento). Pensar a sobrevivência das imagens é, pois, pensar, ao mesmo tempo, a dinâmica das possibilidades e impossibilidades do ato rememorativo, sendo justamente no capítulo destinado ao esquecimento que Ricoeur centra sua analítica dos lugares dessa sobrevivência.

[Q]uanto à questão da sobrevivência [das imagens], nós a encontramos pela primeira vez, já com Bergson, quando tratamos da distinção entre a lembrança e a imagem; postulamos, então, a existência de uma lembrança 'pura' como um estado virtual da representação do passado, anterior à sua vinda em imagem sob a forma mista de lembrança-imagem.³⁰

Essa *lembrança "pura"* de que fala Bergson é, para Ricoeur, uma espécie de "esquecimento de reserva", uma instância psíquica que acomoda as "impressões afecções" que se tornam disponíveis ao trabalho da rememoração, construindo imagens da memória, fantasmagorias, presenças de ausências percebidas por meio dessas. Desse modo, toda imagem da memória é uma atualização das imagens que sobrevivem nessa "lembrança pura", o que, na esteira das considerações bergsonianas sobre a percepção, permite a Ricoeur afirmar que

é possível conceder, para as lembranças que ainda não tiveram acesso, pela recordação, à luz da consciência, o mesmo tipo de existência que atribuímos às coisas que nos rodeiam quando não as percebemos.³¹

Restaria apenas analisar melhor o estatuto dessas imagens, sua dimensão formal, e o modo como, pelo projeto fenomenológico ao qual está vinculado, Paul Ricoeur mantém-se numa lógica indiciária, não mais entre a imagem e o mundo, mas entre a imagem de reserva e a imagem da memória. Essa disposição referencial entre a imagem gravada na lembrança "pura" e a imagem à qual temos acesso pelo trabalho da rememoração pode ser encontrada no resumo da obra de Bergson, à qual Ricoeur parece fazer coro:

Matéria e Memória inteiro deixa-se então resumir do seguinte modo no vocabulário da inscrição que a polissemia da noção de rastro desenvolve: a inscrição, no sentido psíquico do termo, nada mais é

³⁰ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 437.

³¹ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 447.

que a sobrevivência por si da imagem mnemônica contemporânea da experiência originária.³²

Teríamos, pois, acesso a *uma* imagem, entendendo o *uma* não como artigo indefinido mas como numeral, ou seja, teríamos acesso a *uma* imagem que recuperamos por um ato de memória. Ainda que essa leitura viabilize o conceito de *duração* bergsoniano – por ser no reconhecimento da *condição de passado* da imagem que a temporalidade da memória não é devir na *passagem*, mas na *duração* –, seria preciso buscar outras categorias que impedissem a “polissemia da noção de rastro” e ao mesmo tempo dessem conta de fazer frente a essa abordagem fenomenológica da memória, que lhe dessem a graça da imaginação e da fantasia.³³

Retornando ao texto de *Finisterra*, poderíamos dizer que o pai, no *regime de imagéité* que lhe é próprio, vinculando-se a uma lógica indiciária da fotografia, nunca fotografará os camponeses, pois para lhes ver (e dar a ver) é preciso criar as condições de sua existência, abrir-se ao outro no modo de ser desse, ainda que para isso precise fraturar seus próprios modos de cognoscibilidade. Ainda que o pai os espere, ainda que deseje a vinda daqueles que poderiam ao menos adiar a catástrofe da quinta, a ontologia com a qual comunga – de um mundo preexistente às formas de percepção e dado à representação imagética – não lhe permite buscar, no confronto entre as formas sensíveis da memória e as formas conhecidas do mundo, as formas conhecíveis de ser do camponês.³⁴ O pai, ao esperar a vinda do camponês, espera a vinda do *mesmo* e não o encontro com o *outro*.

³² RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 447.

³³ Essa parece ser a posição de Marc Augé quando diz, com Pontalis, que “es necesario pasar de la noción de huella a la noción de *trazo*, trazado secreto, inconsciente, reprimido: la represión no se ejerce sobre el acontecimiento, el recuerdo o la huella aislada como tales, sino sobre las conexiones entre recuerdos o entre huellas(...)” (AUGÉ. *Las formas del olvido*, p. 30-31). Assim, Augé conclui, ainda com Pontalis, que mais importante do que recordar é associar livremente, como faziam os surrealistas, viabilizando o surgimento de ligações diferentes das ligações previamente instituídas entre fatos e acontecimentos. Essas novas relações são frequentemente, segundo os autores, “relaciones peligrosas”.

³⁴ Nisto parece residir uma das diferenças fundamentais entre a fotografia do pai e a pirogravura da mãe: enquanto o pai não busca em si as formas pelas quais o camponês poderia ganhar visibilidade, confiando cegamente nas formas do percebido e não abrindo sua memória à habitação estrangeira, a mãe confia apenas nas suas impressões individuais, negando a forma compartilhada de uma experiência em conjunto, as formas da memória, pirogravando, portanto, apenas traços abstratos, os quais o camponês também não habita.

É na conexão entre coisas díspares, trabalho de decifração, rasura, organização e reescrita dos documentos presentes nessa pasta mnemônica (arquivo palimpséstico dos recursos simbólicos) que reside a possibilidade da *visibilidade* e *dizibilidade* do camponês. Mais do que captá-lo ou adquiri-lo, é necessário imaginá-lo, poetá-lo para que esse seja pensado e pensante, tome a palavra e interfira nos modos de organização da *partilha do sensível*. Aqui, o trabalho da memória excede a mera identificação subjetiva de um *eu* singular para alocar-se no ponto médio entre o corpo próprio e a carne do mundo, para doar uma metodologia de trabalho à escrita.

No último romance de Carlos de Oliveira, escrito sob a temporalidade da memória, ou seja, não a *cronologia*, mas a *duração*, o camponês habita a dobra dessa textura rugosa do tempo. É lá que a criança, a única a desenhar, com o próprio punho e de memória, a forma flamejante do peregrino, vai buscar o conhecimento de que não se trata de remeter a imagem a um real, nem o real a uma imagem, mas de afirmar a realidade real de cada forma imagética.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe (Coord). Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Tradução de Mercedes Tricas Preckler y Gemma Andujar. Barcelona: Gedisa, 1998.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MARTELO, Rosa Maria. Casas destruídas: a revisitação de *Casa na Duna em Finisterra* de Carlos de Oliveira. In: _____. *Línguas e Literaturas*, Porto, v. 17, 2000. p. 251-260.

OLIVEIRA, Carlos. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. A configuração do tempo na narrativa de ficção. In: _____. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v. 2.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constância Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Eu fui Lete: memória e esquecimento no contexto da experiência poética

Tai Nunes

Rubaiyat

*Volte em minha voz a métrica do persa
A recordar que o tempo é a diversa
Trama de sonhos ávidos que somos
E que o secreto Sonhador dispersa.*

*Volte a afirmar que é a cinza, o fogo,
A carne o pó, o rio a fugitiva
Imagem de tua vida e de minha vida
Que lentamente se nos vai de logo.*

*Volte a afirmar o árduo monumento
Que constrói a soberba é como o vento
Que passa, e que à luz inconcebível
De Quem perdura, um século é momento.*

*Volte a advertir que o rouxinol de ouro
Canta unicamente no sonoro
Ápice da noite e que os astros
Avaros não prodigam seu tesouro.*

*Volte a lua ao verso que tua mão
Escreve como torna no temporão
Azul a teu jardim. A mesma lua
Dêsse jardim há de buscar-te em vão.*

*Sejam sob a lua das ternas
Tardes teu humilde exemplo as cisternas,
Em cujo espelho de água se repetem
Umás poucas imagens eternas.*

*Que a lua do persa e os incertos
Ouros dos crepúsculos desertos
Voltem. Hoje é ontem. És os outros
Cujo rosto é o pó. És os mortos.*

Jorge Luis Borges. *Elogio da sombra; poemas.*

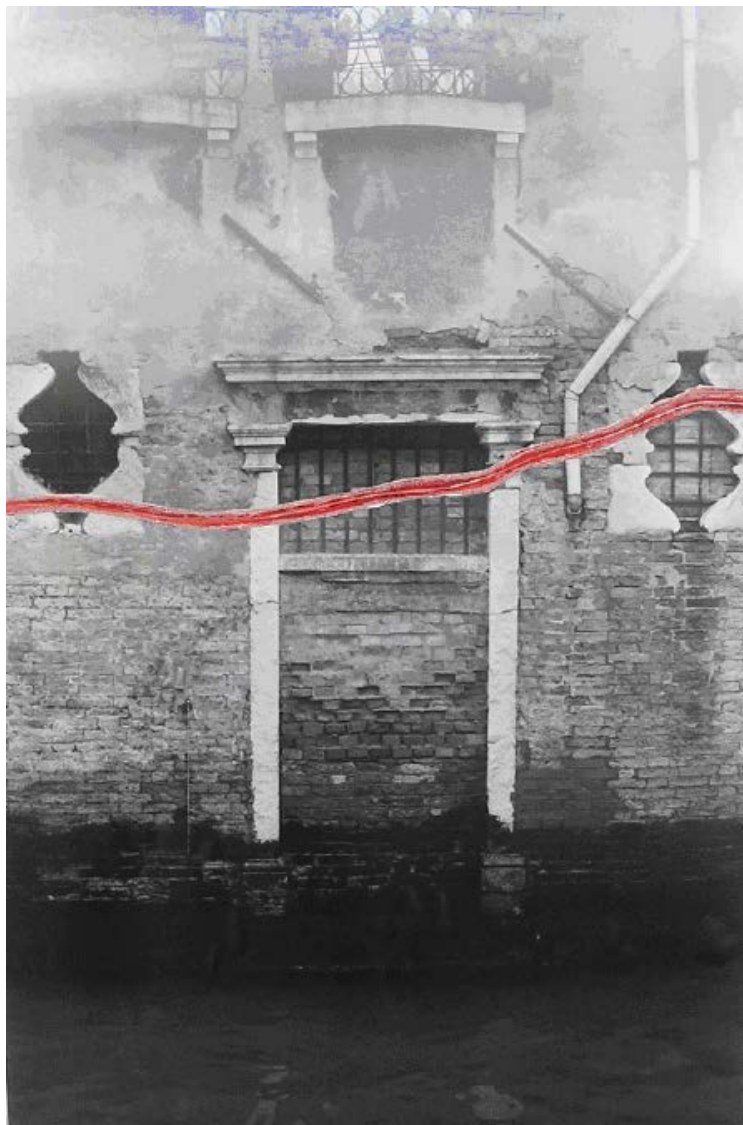


Figura 1 - Tai Nunes.
Eu fui Lete I, 2013.
Fotografia e pigmento
vermelho em goma
arábica, 90 x 60 cm.

Retornar é poder dizer sobre as impressões de uma viagem.

Nos últimos tempos encurtar distâncias, consideradas anteriormente como inalcançáveis, é um movimento possível graças à propulsão gerada por forças de trabalho e afeto. Esta dinâmica me foi revelada assim, de forma indissociável e interdependente, na mesma proporção em que vivenciá-las foi antes de tudo, aprendido. Talvez seja exatamente por isto que, escrever sobre uma delas perpassa a metáfora de uma escrita cuja ordenação precede de leituras escolhidas dentre vários textos de uma biblioteca.¹

Definido o roteiro, a transposição geográfica do espaço é uma experiência sentida no corpo tão intensamente quanto no espírito. O deslocamento não se dá apenas no campo físico e, nem de longe, as conquistas da nova paisagem estão desprovidas da bagagem que trazemos na memória. Tudo o que deixamos para trás momentaneamente não apenas se presentifica em cada experiência vivida em terras estranhas mas, de forma intensa, está potencializada no aprendizado que cada experiência carrega consigo.

De minhas memórias afetivas, a primeira imagem que emerge fala de meu encontro com as águas. Elas estavam por todos os lados: caíam do céu – eram de chuva e de neve – e encharcavam meu rosto descendo por meus cabelos. Elas estavam na terra e encharcavam os meus pés. Não foi preciso adentrar naquelas águas para me sentir tragada num mergulho ao avesso.

As águas daquele mundo que conhecia de forma intensa desde o primeiro contato estavam também no movimento dos canais, mantinham-se vivas no reflexo da luz do sol, no movimento ondulado de sua superfície rasgada pelos barcos, no silêncio calmo quando domadas pelas inúmeras pontes.

As águas daquele mundo cavaram labirintos na cidade nos quais viria a me perder por inúmeras vezes e em cujo percurso de pouco me valeram os mapas – antes e muito mais – aqueles caminhos foram registrados passo a passo pela exigente experiência de refazer constantemente suas rotas que, a cada volta, configuravam-se de novo numa espécie de origem cujos vestígios tornavam-se marcas sensíveis no corpo.

¹ Em *Teoria da viagem*, Michel Onfray argumenta sobre a relação entre uma viagem e uma biblioteca ONFRAY. *Teoria da viagem*: poética de uma geografia, p. 25.

Estive ali, em meio às águas, para vasculhar os registros de um tempo medieval, de uma imagem iluminada, de uma escrita árabe que, ironicamente nasciam nas últimas páginas daqueles poucos livros que toquei – aspirando cheiro da madeira antiga, na penumbra de uma sala consagrada à raridade – com delicadas luvas brancas de algodão.

As cores eram poucas, mas o dourado hipnotizava. As linhas traçadas como que através de agulhas finíssimas evocavam a arte de olhar o detalhe com lentes de aumento e testemunhavam, em cada traço, a maestria de um artista árabe anônimo que deslocou minha vaidosa pretensão estética a um estado de ser eternamente pergunta.

Minhas inquietações nutriam-se nas leituras dos textos de Anne-Marie Christin e em suas considerações sobre o *signo mudo*:

Existe no oriente, tanto na escrita quanto na imagem/pintura, uma noção diferenciada de narrativa: aquela na qual o vazio e a espacialidade entre as formas impõem ao leitor o exercício da contemplação como forma de entendimento. Esta possibilidade espacial, este vazio semântico é denominado *signo mudo* e sua manifestação seria essencial para constituir a poesia em plenitude.²

Este estado latente de questionamento poético esperou ansiosamente pelo encontro com aquele mundo. Tudo fazia sentido. Geograficamente, aquela ilha havia sido o centro da junção entre o oriente e o ocidente na Idade Média através de intenso movimento comercial.

Particularmente, esta possibilidade de pisar em terras que outrora foram de intensa confluência soava como acolhimento às constantes inquietações formuladas quanto a todo tipo de pensamento dicotômico, fundamentalmente ocidental que, nos últimos tempos, me tornava cada vez mais anacrônica e desinteressada: imersa numa vitrine de imagens, poucas imagens me interessavam, poucas leituras idem.

Movida por esta introspecção, projetei, desde o início, a busca por realizar registros fotográficos de duas naturezas: uma despreziosa relacionada às impressões encantadoras do lugar e minha inserção nele e outra, de caráter intencional, que dialogasse com espaços nos quais alguma forma deveria estar inserida e lá já não estivesse mais e que,

² CHRISTIN. *A imagem enformada pela escrita*, p. 63-105.

por sua ausência, se tornasse um tipo de eloquência do silêncio – um signo mudo.

Para confirmar a importância deste segundo propósito, retirei do armário minha máquina analógica e adquiri filmes em preto e branco, atravessei com eles um oceano e, faltando apenas cinco dias para o retorno, mesmo tendo procurado intensamente, ainda não havia realizado nenhum registro fotográfico que validasse minhas angústias.

Minha frustração era evidente.

Enquanto experiência poética, olhar em preto e branco a cidade foi se tornando possível na subversão do próprio olhar que, na busca pelo registro de algo significativo, acabou por perder sua soberania obrigado que esteve a se deslocar ora para o alto, ora para dentro, ora para baixo, debaixo, entre, sobre, enfim, além.

Neste processo, as primeiras imagens começaram a ser escolhidas e tornaram-se pouco a pouco um registro ainda invisível. A fotografia, lembrando Philippe Dubois,³ de todas as artes da imagem, é provavelmente aquela em que a representação está, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto e tanto mais distante. Está perto no sentido de que a emanção da luz no processo fotográfico cola a imagem diretamente no filme e, está distante, em função de que a revelação da imagem fotográfica demanda um tempo de espera para que se torne visível.

As imagens deste hipotético *vazio semântico visual*⁴ estiveram guardadas e esperaram por alguns meses até que fosse efetivado o meu encontro com elas e, finalmente, ao vê-las senti que Simônides estava ali, novamente, lembrando-me dos lugares da memória.

³ Sobre este argumento ver DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 311-313.

⁴ Expressão formulada pela autora.



Figura 2 -Tai Nunes.
Eu fui Lete II, 2013.
Fotografia e pigmento
vermelho em goma
arábica, 90 x 60 cm.

Segundo Platão, Simônides era um homem sábio e divino, um poeta que escreveu, em louvor a um boxeador grego chamado Scopas, um poema laudatório no qual dois terços dos versos foram dedicados aos dióscuros Castor e Pólux. Indignado pela falta de exclusividade, Scopas sugere a Simônides que cobre dos deuses mencionados os honorários relativos à autoria do poema. Esta história mítica,⁵ fundadora da *mnemotécnica* ou *arte da memória*, justifica-se na continuidade de sua narrativa.

Diz a fábula que, na festa do banquete em que apresenta seu poema a Scopas, Simônides é chamado a deixar a sala para conversar com dois jovens que o esperavam do lado de fora. Chegando lá não encontra ninguém à sua espera. Nesse momento o teto do salão desaba e apenas ele se salva, podendo, então, revelar, através de um sistema de lugares, a relação dos convidados mortos no banquete.

A arte da memória (*reter bem as ideias e as palavras*) prevalece assim, desde a Antiguidade, como reconhecido instrumento da prática de uma retórica virtuosa da qual também fazem parte outras quatro categorias: *inventio* (encontrar os argumentos verdadeiros ou plausíveis ao convencimento), *dispositio* (ordenar e distribuir os argumentos identificando os melhores lugares no discurso para sua atribuição), *elocutio* (encontrar frases e palavras apropriadas ao discurso) e *actio* (disciplinar e tornar agradáveis a voz, as expressões faciais e os gestos).⁶

Simônides conhece porque esteve lá. Pode dizer porque sabe do que está falando. Sua memória é confiável tanto quanto fosse capaz de congregar as categorias da retórica virtuosa. Esta coerência é mantenedora da relação entre o vivido e sua importância mnemônica possivelmente mensurada a partir do grau de intensidade, também na forma de assimilação e de transmissão de uma experiência.

Estes valores, alojados que estão na totalidade de um corpo que pensa, sente e vê, relacionam-se também ao contexto de uma linguagem capaz de expressar significativamente a própria experiência pois, um discurso, seja ele verbal ou visual não pode prescindir de um lugar: quem fala, fala para alguém, de alguma forma.

⁵ Sobre o mito de Simônides, narrado pelos retóricos Cícero e Quintiliano, ver WEINRICH. *Arte do lembrar – arte do esquecer* (Simônides, Temístocles), p. 29-31, bem como YEATS. *A arte da memória*, p. 17-19.

⁶ Sobre tal classificação das categorias retóricas e sua explicação, ver CHRISTIN. *La mémoire blanche*, p. 119.

Tocar e ver as fotografias reveladas trouxe à tona uma evidência decepcionante de que, a partir do momento em que o obturador foi disparado já não havia mais aquela ausência idealizada: havia uma constatação, um registro, uma transposição de espaços como se a imagem, agora uma foto, realizasse apenas, no processo de sua configuração, uma transmutação de sua materialidade manifestando sua existência em um novo suporte.

Algo do campo da linguagem já estava em movimento e sua principal inscrição pulsava no campo do visível. Como evidenciar o tão cobichado e hipotético *vazio semântico visual*, o signo mudo mediante a constatação do objeto fotográfico enquanto uma realidade fixada, imóvel? Como dizer honestamente sobre as impressões percebidas a fim de ser ouvida na mesma intensidade da compreensão com que tais imagens me chegaram ao espírito? Como manter a imagem viva em seu estado de latência e, fazendo uso da fotografia, ainda conter seu fundamento teológico, sua essência, sua aura?⁷

[...] tantas coisas.
Agora posso esquecê-las
Chego ao meu centro,
À minha Álgebra, meu código,
Ao meu espelho.
Logo saberei quem sou.⁸

E foi assim, com água nos olhos que percebi, aos poucos, que me tornara Lete.⁹

Se sou o rio, estar vivo consiste essencialmente em esquecer o que sou, quem sou e porque sou – porque sou o que passa. Se sou um rio, sou uma memória encarnada na transparência, sou uma memória reflexo das profundezas e superfícies reveladas pela luz.

⁷ Aura, segundo Walter Benjamin, é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. (BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica, p. 170.)

⁸ BORGES. *Elogio da sombra; poemas*, p. 62.

⁹ *Lete* é, sobretudo, segundo Harald Weinrich, “o nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos. Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. [...] Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim, são *liquidados*.” (WEINRICH. A linguagem do esquecimento, p. 24).

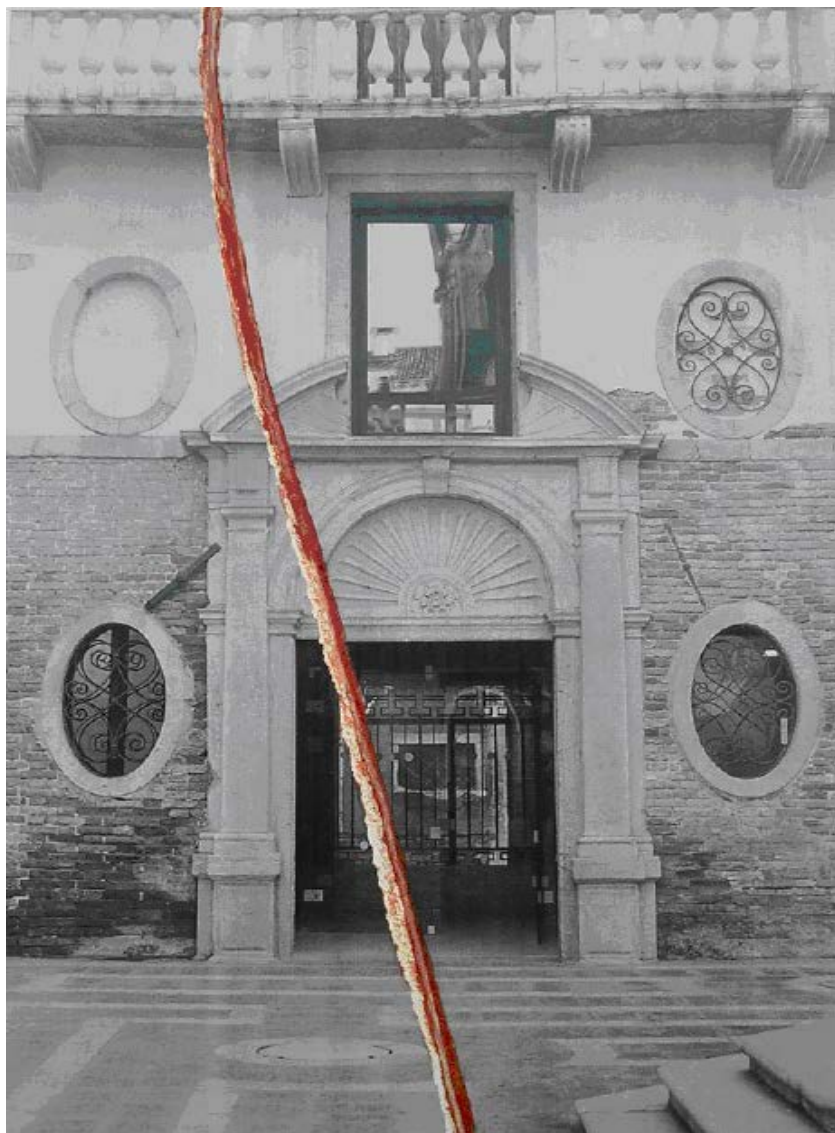


Figura 3 - Tai Nunes.
Eu fui Lete III, 2013.
Fotografia e pigmento
vermelho em goma
arábica, 90 x 60 cm.

Era preciso esquecer o que era dar forma, era preciso me esquecer do que era o domínio da forma, era preciso que, eu mesma, me tornasse disforme enquanto me tornava o que viria a ser. Como numa epifania, aceitei rasgar minhas fotografias, aceitei perder o que até então julgava ser o resultado de minhas mais afetuosas memórias. Eu mesma as violei, eu mesma as transformei numa incompletude permanente.

Por outro lado, perdoem-me por preservar intacta a completude de minha memória a ponto de compartilhar o que ela não é. Ninguém poderá ver como eu vi.

Me pergunto então se, enquanto artista, eu seria a morada deste momento indizível que é percebido quando algo é construído e subitamente torna-se passível de assumir novas formas. Desloquei espaço e tempo, mar e terra para pensar a ausência e o vazio e só encontrei o signo mudo quando fui capaz de me desprender do que pensei ser o resultado de minhas buscas.

Esquecer é também uma forma de recomeçar. Talvez a memória nunca esteja tão viva quando no momento do esquecimento. Lembro-me agora da professora Maria do Céu Diel em uma recente entrevista ao IEAT/UFMG, na qual relata tal proximidade a partir de uma passagem da obra de Dante que transcrevo, literalmente a seguir:

Há um episódio nesse livro muito bonito, que é a passagem de Francesca da Rimini, que se casou com o irmão de seu verdadeiro amor, Paolo Malatesta. Os dois então são assassinados pelo marido traído e vão para o Inferno, ao encontro de Virgílio e de Dante, e este último pergunta algo mais ou menos assim: mas vocês, que se amaram, como podem estar no inferno? O amor não deveria ser uma coisa a ser punida, porque O Deus do Amor, [não se pode falar o nome de Deus no inferno], gira o mundo e as estrelas? E ela responde: "Não há dor maior do que recordar o tempo feliz quando se está na miséria". Então Dante, autor e personagem, percebe que todos têm memória dos seus tempos de vida. Em outro círculo, o pai que lembra do filho pergunta a Dante se ele está vivo e como ele está. Então, qual é o Inferno? É uma câmara da memória que não é apagada. Quando Dante sai do inferno, lava-se no Rio Lete do esquecimento. Quando ele pode experimentar algo próximo da felicidade.¹⁰

¹⁰ Entrevista com Maria do Céu Diel, então professora residente do IEAT/UFMG. Ver trecho em DIEL. Do inferno da criação ao trabalho transdisciplinar, p. 8.

O momento da descoberta de que seria destruindo que estaria conseguindo manter acesa a vitalidade da ausência foi a presentificação viva, sensível, visceral de que assim estaria preservada a memória do que foi vivido bem como estaria manifesta e preservada a *aletheia*¹¹ da forma do que entendo ser a honestidade da arte.

Rasgadas, as fotografias¹² estavam agora perpassadas pelo mesmo rio que me constituía.

Éramos quatro mulheres e cada uma de nós buscava ali respostas desconhecidas para a hipótese de uma pergunta que pensávamos haver formulado antecipadamente. Jamais poderei dizer ter sido vítima de um convívio aleatório e descabido quanto aos objetivos vinculados a esta viagem de que sou o testemunho.

O que acabo de narrar encontra, por fim, nas imagens, um lugar.

Deixo aos vários porvires
(não a todos)
o meu jardim dos caminhos
que se bifurcam¹³

¹¹ Na língua grega, *aletheia*, 'verdade', assume posição central no pensamento filosófico grego. "O primeiro elemento dessa palavra, o *a-*, é sem dúvida um prefixo de negação (*alpha privativum*), o elemento seguinte, *-leth*, negado pelo *a-*, designa algo encoberto, oculto, 'latente' (essa palavra latina é aparentada com ela), de modo que a verdade do significado da palavra aparece – com Heidegger – como o não encoberto, não oculto, não 'latente'. Mas como esse elemento significativo *-leth-* negado pelo *a-* aparece também no nome *Lethe* dado ao mítico rio do esquecimento, podemos conceber também, da formação da palavra *aletheia*, a verdade como o 'inesquecido' ou 'inesquecível.'" (WEINRICH. A linguagem do esquecimento, p. 20-21).

¹² Ao todo foram realizadas dezessete fotografias, dentre as quais, as cinco que apresento aqui.

¹³ BORGES. O jardim dos caminhos que se bifurcam, p. 58.

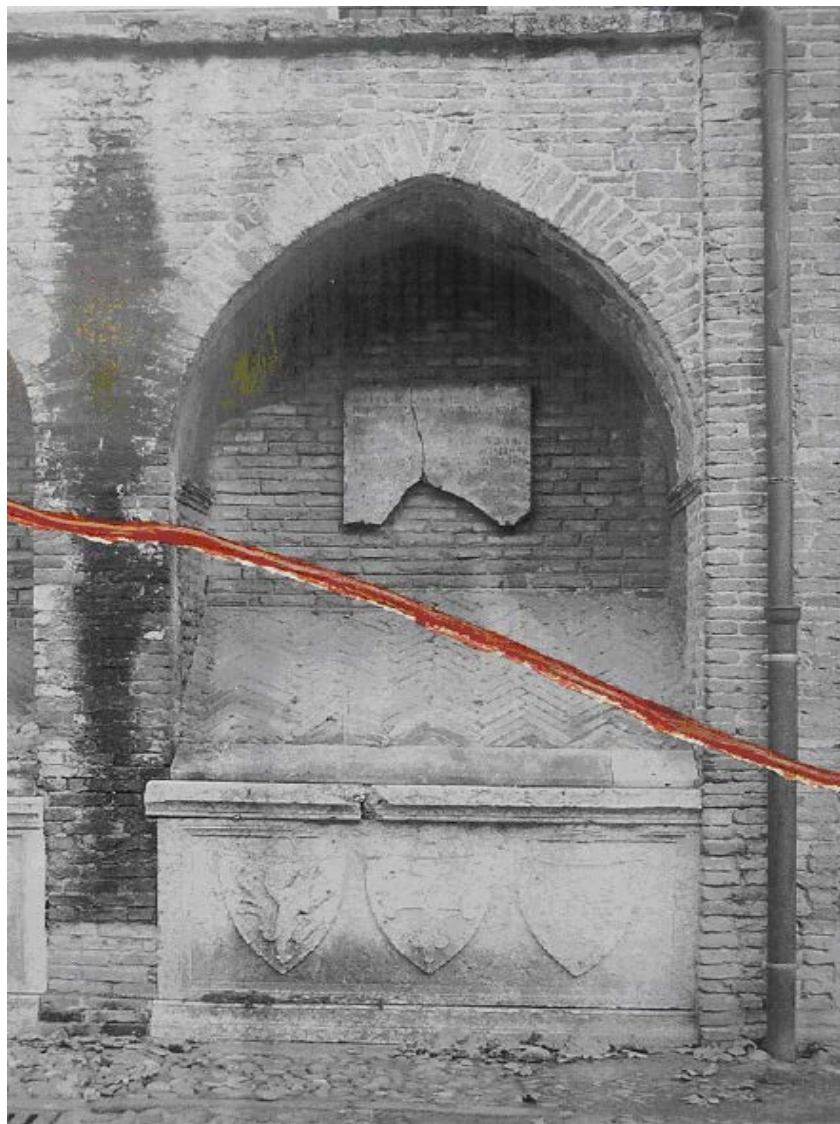


Figura 4 - Tai Nunes.
Eu fui Lete IV, 2013.
Fotografia e pigmento
vermelho em goma
arábica, 90 x 60 cm.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. O jardim dos caminhos que se bifurcam. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra; poemas*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. Porto Alegre: Globo, 1971.
- CHRISTIN, Anne-Marie. La mémoire blanche. In: _____. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabète*. Paris: Librairie Philosophique, 2000.
- CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- DIEL, Maria do Céu. Do inferno da criação ao trabalho transdisciplinar. Belo Horizonte: *Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares*, 2012. Entrevista concedida a Gustavo Augusto de Mendonça Almeida e Marcos Fábio Cardoso de Faria. Disponível em: <<http://goo.gl/HJfYok>>. Acesso em: 15 jun. 2013.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2001.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Tradução de Flávia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- WEINRICH, Harald. Arte do lembrar – arte do esquecer (Simônides, Temístocles). In: _____. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 29-33.
- WEINRICH, Harald. A linguagem do esquecimento. In: _____. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p.15-26.

Música, memória e esquecimento

Partitura sonoro-visual da memória e do esquecimento: uma possível leitura

Ana Alvarenga

Diante de uma vasta e rica bibliografia tecida como base para a disciplina intitulada *Imagens da Memória e do Esquecimento*, podemos perceber que a memória e o esquecimento são temas que interessaram pensadores de diversos períodos da história, desde a Arte Antiga até os dias de hoje. A leitura dos textos oferecidos nos levou a conhecer belas formulações acerca do tema e nos conduziu a uma verdadeira viagem no tempo, durante a qual foi possível encontrar poetas, filósofos, escritores e psicanalistas que se debruçaram sobre a questão. Ao final do trajeto, sentimos que as informações foram pouco a pouco se configurando na nossa própria memória de uma forma visual e sonora, como se pudéssemos ver e ouvir o resultado de toda esta rede de formulações tecida ao longo dos anos. Assim chegamos ao que denominamos partitura sonoro-visual da memória e do esquecimento.

Trata-se de uma ferramenta analítica que permite conjugar uma visão global com um detalhamento de seus componentes, deixando abertas as portas para múltiplas interpretações, bem como para o acréscimo de muitas outras formulações que nos escaparam. Aqui é preciso explicitar que trabalhamos sobre um recorte preciso dentro da bibliografia. Portanto, estamos conscientes de que o que apresentamos é apenas uma espécie de fatia delimitada de tempo e de um *corpus* teórico. Muito ainda se há a acrescentar sobre o que foi formulado antes, durante e depois do que aqui registramos. Mesmo assim, esperamos que esta forma de apresentação nos permita refletir sobre algumas das inúmeras sutilezas

da memória e do esquecimento, pois ela pode ajudar, com simplicidade e poder de síntese, a iluminar uma questão de registro e expressão de fenômenos complexos.

O texto que segue é apenas uma proposta de leitura, entre outras possíveis. Nossa escolha deliberada por fazê-la de forma horizontal e cronológica nos coloca na linha do tempo, sobre a qual podemos ver desfilarem as diferentes perspectivas de leituras da questão da memória e do esquecimento, através da literatura, filosofia, psicanálise e música, por meio de diversos pensadores. A leitura desta partitura permite, então, ver e ouvir o entrelaçamento das noções de memória e de esquecimento, bem como uma arquitetura dos sentidos em relação a essas duas noções.

Numa primeira parte, percorremos a linha do tempo, de forma apenas descritiva. Antes de procedermos a uma breve análise, tentaremos também fazer uma aproximação entre a bibliografia da disciplina e nosso projeto de doutorado. Focada na obra literária de Pascal Quignard (nascido em 1948), a pesquisa é sobre como o ser se torna músico, ao ser afetado pela sonoridade do mundo. Nos interessa saber como se dá a constituição dos afetos humanos e em que medida eles são incorporados ao ato da criação artística. Entendemos ser possível inserir as ideias de Quignard em nossa análise, por serem tão sugestivas em relação à noção de memória. Talvez possamos lançar uma hipótese ao perceber que, neste arco temporal percorrido, a forma de apreensão da memória tenha ido de uma escrita visual e espacial, desenvolvida pela arte mnemônica dos antigos, a uma escrita sonora da memória, sugerida pela reflexão de Quignard em torno da música.

Transportemo-nos para a linha do tempo de nossa partitura.

Podemos começar pelo período da arte antiga, situada entre os séculos 8 e 4 a.C. Quem nos leva a esse período é Harald Weinrich (nascido em 1927), em *Lete: arte e crítica do esquecimento*. O autor ressalta que a mnemotécnica dos antigos repousava inteiramente no princípio da sensorialização e que, por ser considerado superior e mais próximo da razão, o sentido da visão era tão privilegiado. Aqui se podem encarar os conteúdos da memória como imagens mnemônicas (*phantasmata*, *images*). Aleida Assmann (nascida em 1947) também nos conduz ao

mesmo período e, no texto “Imagem”,¹ afirma que desde a Antiguidade, as imagens e a escrita estão vinculadas à memória. A autora ressalta que se Platão (428-347 a.C.), mais tarde, se expressou sobre o nexo entre memória e escrita, a arte mnemônica romana reforçou o nexo entre memória e imagem. Essa arte desenvolveu uma escrita visual para a memória, constituída de imagens inscritas em lugares determinados e concebidos de maneira concreta (*loci*). A autora ressalta que essa escrita de imagens não é mais feita sobre pedra e papiro, mas diretamente na memória. Ganham destaque as imagens que afetam a imaginação e que detêm uma força de cunhar impressões. Surge, então, na mnemotécnica antiga, o conceito de *imagines agentes*: imagens de grande efeito que, por sua força impressiva, são inesquecíveis e podem ser utilizadas como suporte memorativo. O afeto (*affekt*) é mencionado na mnemotécnica romana como o principal apoio das recordações.

Em “Arte do lembrar – arte do esquecer”,² Weinrich nos remete à Grécia dos anos 500 a.C. e evoca o mito fundador da *arte da memória*, apontando o poeta Simônides de Ceos como o inventor da mnemotécnica. Ele tem boa memória visual que, em sua substância, é uma memória espacial (tópica). O artista de memória percebe em primeiro lugar uma constelação fixa de ‘lugares’ (grego, *topoi*, latim, *loci*) bem familiares. Nesses locais, ele testemunha em sequência ordenada os conteúdos isolados da memória, depois de primeiro os ter transformado em ‘imagens’ (grego, *phantasmata*, latim, *imagines*). Essa é a realização de sua ‘força de imaginação’ (grego, *phantasia*, latim, *imaginatio*). O artista da memória precisa repassar em pensamento a sequência de lugares e invocar em série as imagens da memória, visualizando uma paisagem da memória. Nela, tudo o que deve ser lembrado tem seu lugar determinado. No mesmo texto, Weinrich já aponta a arte mnemônica como capaz de vencer até o esquecimento, que está mais próximo da memória do que parece ao primeiro olhar. O autor resgata Temístocles, com seu interesse pela *arte do esquecimento*. Em sua memória, se prendia tudo o que alguma vez ouvira e vira. Homero também é citado por ter relatado, na *Odisséia*, que Ulisses fala do esquecimento e de suas múltiplas tentações ao longo de sua errância.

¹ ASSMANN. Imagem, p. 235-258.

² WEINRICH. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, p. 29-33.

Assmann também nos leva à Grécia, no mesmo período, em “Sobre as metáforas da recordação”.³ Sócrates (469-399 a.C.) emprega a imagem da tabuleta de cera para descrever o nexa entre recordação (imagem original) e percepção (retrato), que se pressupõe tanto na recordação quanto no reconhecimento confiáveis. A precisão ou confusão do conhecimento dependem da clareza da cunhagem feita na “medula da alma”. Sócrates compara a alma com um livro. Já para Platão, para resgatar o que passou e torná-lo presente requer-se uma força necromântica de revivificação, cujo símbolo é a faísca. Assim como a faísca que salta desencadeia o fogo, surge na alma a imagem originária da coisa. O fogo é símbolo de um conhecimento súbito e indisponível, que acende sobre o fundamento de uma recordação latente. A faísca faz clarear a memória esquecida. Aristóteles (384-322 a.C.) fala da metáfora do selo, empregada para designar a memória.

A experiência vivida, cuja existência se chama memória, é como uma pintura, porque o movimento em curso deixa para trás quase uma impressão da percepção da imagem, como se fosse selado com um anel.⁴

Chegando à Renascença (séculos XIV a XVI), constatamos mudanças. Em “Imagem”,⁵ Assmann observa que foram qualidades como legibilidade e transparência que fizeram da escrita o melhor *medium* da memória. Com a preferência pela escrita, privilegiou-se a função cognitiva da memória. Para Francis Bacon (1561-1626), a escrita era concebida como emanção do espírito e como meio de reativação espiritual. O autor rejeitava as imagens, não admitindo nelas a capacidade de conservar os originais de maneira estável, tampouco a de reproduzi-los de modo fiel.

Em “Sobre as metáforas da recordação”,⁶ Assmann chega a Thomas De Quincey (1785-1859), que comparou o cérebro humano a um palimpsesto, valioso pergaminho que se tornava a base de escritos diversos. Sobre ele, deposita-se uma escrita sobre a outra: “camadas inextinguíveis de ideias, imagens, sentimentos. Cada nova camada parece soterrar

³ ASSMANN. Sobre as metáforas da recordação, p. 161-192.

⁴ ARISTÓTELES citado por ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 164.

⁵ ASSMANN. Imagem, p. 235-259.

⁶ ASSMANN. Sobre as metáforas da recordação, p. 161-192.

sob si mesma todas as que a antecedem. Nenhuma delas foi extinta”.⁷ Segundo Assmann, o que fascina De Quincey é a perfeita recuperação do que se perdeu, daquilo que ficou tanto tempo adormecido. “Todas essas imagens podem recuperar força. Não estão mortas, mas adormecidas”.⁸ Para De Quincey, a memória é um refúgio de impressões imortais e incorruptíveis. Fundamentalmente, elas são inacessíveis ao ser humano; ele não pode controlá-las nem governá-las, mas elas estão inscritas em seu corpo. Assmann ressalta que essa noção de que há vestígios de recordações que sejam perduráveis, mas indisponíveis, antecipa a *mémoire involontaire* de Proust. Ela também está associada à representação de traços somáticos duradouros.

Uma nova dimensão é dada ao tema com a chegada da Psicanálise, notadamente com Sigmund Freud (1856-1939). Em “Sobre as metáforas da recordação”, Assmann assinala que ele se ocupou da oposição entre cunho efêmero e permanente, esse problema atinente à memória, relacionado à alternância entre presença e ausência. Freud se preocupou em pensar sobre de que maneira apresentar a simultaneidade das funções de preservar e apagar e como conciliar uma “capacidade ilimitada de apreensão” com a “conservação de traços duradouros”. Para isso, Freud reconstituiu o mecanismo psíquico no modelo de escrita do “bloco mágico”. A enigmática copresença do vestígio duradouro e da tabula rasa ocorreu-lhe quando atentou a essa ferramenta de escrita composta de três camadas: a superfície consiste em um papel de cera fino sobre o qual algo será escrito e sobrescrito; debaixo dele se encontra uma folha de celuloide que serve como ‘protetor contra estímulos’; e numa camada mais abaixo há uma tabuleta de cera que retém vestígios permanentes (inervações arraigadas), que sob condições favoráveis de luz permanecem visíveis como ranhuras finas.

Assmann relata que Freud comparou o trabalho do psicanalista com o trabalho do arqueólogo. O analista tira suas conclusões sobre o analisado a partir de fragmentos de recordações, associações e manifestações ativas. Com a metáfora do escavar, Freud salienta a participação

⁷ DE QUINCEY citado por ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 164.

⁸ DE QUINCEY citado por ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 164.

criativa da (re)construção no trabalho de recordação cumprido pela psicanálise, que reconstrói a partir do acréscimo e da montagem dos restos remanescentes. O arqueólogo da alma encontra os elementos essenciais preservados, “mesmo o que parece completamente esquecido ainda está disponível, está apenas soterrado”. A imagem da escavação arqueológica, tal como o palimpsesto, introduz na teoria da memória a categoria da profundidade. Com a profundidade associa-se um modelo espacial de memória, que vincula o espaço não com capacidade de armazenamento e ordenação, mas com inacessibilidade e indisponibilidade.

Em *Lete: arte e crítica do esquecimento*, Weinrich ressalta que Freud parte de uma “memória do corpo”, manifestando-se como uma doença cujos sintomas corporais, inconscientes para o espírito, preservam uma lembrança insuficientemente elaborada. Essa é a memória involuntária de Freud, relativa a algo que foi reprimido da vida por um esquecimento profundo e duradouro. Sua questão é saber como é que essa enfermidade, que no seu cerne psíquico é uma doença da memória, pode ser curada. A resposta de Freud é a psicanálise, um processo introduzido voluntariamente para ligar com a consciência o esquecido involuntariamente, retomado nos sonhos ou nos relatos do paciente. O objetivo é tornar novamente o involuntário submisso ao voluntário.

Weinrich evoca igualmente Marcel Proust (1871-1922), que diz que para um escritor a realidade só se forma na memória. Para a concepção de sua criação romanesca, Proust distingue entre uma memória voluntária e uma involuntária. Só esta última é aceita por ele como relevante para a sua poética romanesca, por ser a forma de memória que não é dirigida pela razão e pela vontade. Essa memória desiste de assegurar as lembranças contra o esquecimento. Ela se dá tempo, pode esperar muito até que certas lembranças retornem “espontaneamente”. Para Proust, os sentidos são os mensageiros dessa nova memória poética que transporta o personagem romanesco por amplas paisagens da lembrança, desencadeando-se em sua consciência uma inaudita sensação de felicidade, sinal seguro de que a lembrança venceu o tempo. Em Proust, deveríamos falar, como sugere Weinrich, em lugar de uma mnemotécnica, em uma “mnemopoética”, uma poesia da lembrança surgida das profundezas do esquecimento. Em relação aos sentidos, a velha arte da memória é

desarmada por Proust, para quem os olhos não são mais os mensageiros privilegiados da memória. Não é o sentido da visão, como sentido mais aguçado e mais inteligente, que deve em primeiro lugar indicar o caminho da memória. Proust convoca exatamente os outros sentidos menos aguçados para servirem à memória. Todos os sentidos até aqui desprezados pela arte da memória compensam sua eventual falha em agudeza com a durabilidade de suas impressões. Tudo isso em Proust converge naturalmente para uma “memória do corpo” que retorna bem longe no passado, no qual, sem que o espírito saiba, ficou guardado tudo aquilo que só pode ainda ser atingido pelos sentidos “inferiores”, particularmente corpóreos, porque estes continuam entrando fundo na natureza humana, mais do que o sentido da visão, demasiadamente intelectual. Esses sentidos ‘mais profundamente’ instalados são por isso também os sentidos mais poéticos.

A memória involuntária passa por baixo de um esquecimento longo e profundo, invocando aquilo que estava oculto nas profundezas de um esquecimento insondável, subindo dessas “camadas” e “depósitos” inferiores para a luz. Para esse jogo infalível entre lembrar e esquecer, Proust mostra que é preciso uma “dose exata de memória e esquecimento” para que uma pessoa tenha o dom da lembrança poética. Está exatamente no esquecimento prolongado, em cujo regaço uma experiência real pode amadurecer em sua essência poética, a fonte daquela mais valia poética que distingue um pedaço de vida quando atravessou o esquecimento e dele ressurgiu renovada e transformada. A mnemotécnica proustiana pode ser chamada de poética do esquecimento e, ao mesmo tempo, poética da lembrança, uma poética do lembrar surgida do fundo do esquecer.

Em “Sobre as metáforas da recordação”, Assmann ressalta que a *mémoire involontaire* de Proust também está associada à representação de traços somáticos duradouros. Próxima da metáfora da escavação de Freud, a memória em Proust também remete ao modelo da profundidade. Um estímulo pode produzir o contato com camadas escondidas da recordação. O narrador experimenta um momento de anamnese, uma apocatástase mística, um momento de suma, da presença plena, da restituição de coisas roubadas pelo tempo. Segundo Proust, as pessoas não procuram expô-las à luz, deixando seu passado carregado de negativos

fotográficos que permanecem sem uso, já que o entendimento delas não as “revela”. É preciso cumprir uma longa cadeia de tentativas até finalmente encontrar a palavra mágica certa, que içe a “âncora” do fundo da memória oculta e a ajuda a alçar-se até a superfície da consciência.

Em “Imagem”, Assmann relata que o predicado da condição imediata foi reclamado para as imagens por pesquisadores como Aby Warburg (1866-1929). Se a escrita havia sido interpretada como emanção do espírito (Bacon), entendeu-se a imagem como manifestação de um afeto ou do inconsciente. A *vis* (potência) das imagens, que remonta a seu potencial afecional incontrolável, faz desse *medium* da memória o suporte privilegiado do inconsciente cultural. Imagens surgem na memória em regiões não alcançadas pelo processamento verbal. A força memorativa imanente das imagens está no centro de suas pesquisas. Warburg perguntou-se pelas condições de surgimento e transmissão das imagens. Para esse fim, exigiu distanciar-se das formas de empatia subjetiva consciente e descer às profundezas do intrincamento instintivo do espírito humano com a matéria disposta em diversas camadas. Warburg constatou que os artistas da Renascença ressaltavam a força expressiva de suas imagens. Para ele, imagens eram como gestos fluidos que logravam não apenas fixar o potencial de afecção das ações que lhes eram subjacentes, mas também desencadeá-las uma vez mais. Nesta medida, as imagens são os media paradigmáticos da memória. A força impregnante das imagens continha sua reativação energética. Para o autor, as imagens estão mais próximas da força impregnante da memória e mais distantes da força interpretativa do entendimento.

Em “Sobre as metáforas da recordação”, Assmann afirma que Walter Benjamin (1892-1940) substituiu no século 20 a metáfora da escrita pela da fotografia. Para ele, a história é como um texto no qual se armazenam imagens como sobre uma chapa fotossensível. Somente o futuro possui os produtos químicos necessários para revelar essa imagem com toda a acuidade. Assmann fala em “foto-grafia”, “escrita de luz”, e sugere que também as imagens resultem de processos de escrita. No entanto, aqui não há mais quem escreva; em vez disso, o aparato técnico age como um *medium* através do qual o próprio real se inscreve.

Em "Imagem", Assmann cita Roland Barthes (1915-1980) para quem a química da fotoemulsão realiza um milagre que consiste em materializar a luz emitida por objetos. Barthes, em *A câmara clara*, fala da fotografia como uma ressurreição dos mortos. Para ele, a fotografia funciona não apenas como analogia da recordação, ela também se torna o *medium* mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como remanescente de um momento passado. A fotografia preserva desse momento do passado um vestígio do real com que o presente está ligado por contiguidade, por contato: "a fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm atingir-me, a mim, que estou aqui".⁹ Assmann cita também Susan Sontag (1933-2004), que diz que "uma fotografia não é apenas uma imagem (como a pintura o é), uma interpretação do real; ela é ao mesmo tempo um vestígio, um modelo direto do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária".¹⁰

Em "O esquecimento",¹¹ Paul Ricoeur (1913-2005) afirma que o esquecimento propõe, no plano existencial, uma espécie de perspectivação que a memória da profundidade vertical tenta exprimir. É o vínculo entre imagem e impressão que o esquecimento obriga a explorar mais profundamente. Para o autor, toda nossa problemática do rastro, desde a Antiguidade, é herdeira dessa noção antiga de impressão. O rastro psíquico, que é preferível chamar de impressão, no sentido de afecção, deixada em nós por um acontecimento marcante. O acesso se dá por experiências precisas que têm como modelo o reconhecimento das imagens do passado. A experiência-chave é a do reconhecimento, quando se considera a imagem presente como fiel à afecção primeira, ao choque do acontecimento. Constata-se uma persistência da impressão originária. Ricoeur cita Bergson que, em *Matéria e memória*, fala de um nascimento da lembrança desde o exato momento da impressão, de uma "reminiscência das imagens" no momento do reconhecimento. "É a esse tesouro do esquecimento que recorro quando tenho o prazer de me lembrar do que, certa vez, vi, ouvi, experimentei, aprendi, adquiri".¹² "Um acontecimento nos

⁹ BARTHES citado por ASSMANN. Imagem, p. 238.

¹⁰ SONTAG citada por ASSMANN. Sobre as metáforas da recordação, p. 169.

¹¹ RICOEUR. O esquecimento, p. 423-466.

¹² RICOEUR. O esquecimento, p. 427.

marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito”.¹³ Para Ricoeur, o próprio das afecções é sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância. Essas inscrições-afecções conteriam o segredo do enigma do rastro mnemônico: seriam o depositário da significação mais dissimulada, embora mais originária, do verbo ‘permanecer’, sinônimo de ‘durar’. A impressão-afecção permanece. E por permanecer, ela possibilita o reconhecimento. O esquecimento está associado à memória, tão estreitamente confundido com a memória, que pode ser considerado como uma de suas condições.

Uma imagem me acode ao espírito; e digo em meu coração: é ele sim, é ela sim. Reconheço-o, reconheço-a. Esse reconhecimento já se produz no decorrer da percepção: um ser esteve presente uma vez; ausentou-se; voltou.¹⁴

Para Ricoeur, o reconhecimento ajusta o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer e, de muitos modos, conhecer é reconhecer. O reconhecimento é o ato mnemônico por excelência. Para o autor, talvez aí esteja a verdade profunda da *anamnésis* grega: buscar, é esperar reencontrar. E reencontrar é reconhecer o que uma vez se aprendeu. Reconhecer uma lembrança é reencontrá-la. Cabe assim à experiência do reconhecimento remeter a um estado de latência da lembrança da impressão primeira, cuja imagem teve de se constituir ao mesmo tempo em que a afecção originária. A ideia de latência invoca a de inconsciente. Para Ricoeur, é possível conceder, para as lembranças que ainda não tiveram acesso, pela recordação, à luz da consciência, o mesmo tipo de existência que atribuímos às coisas que nos rodeiam quando não as percebemos.

Numa escala temporal, Ricoeur cita Deleuze (1925-1995): “existe aí como que uma posição fundamental do tempo, assim como o paradoxo mais profundo da memória: o passado é ‘contemporâneo’ do presente que ele foi. O passado nunca se constituiria, se não coexistisse com o presente do qual ele é o passado”. Deleuze acrescenta: “não apenas o passado coexiste com o presente que ele foi, mas é o passado inteiro, integral, todo nosso passado que coexiste com cada presente”.¹⁵ Sobre essa dimensão temporal, Marc Augé (nascido em 1935) afirma que a

¹³ RICOEUR. O esquecimento, p. 436.

¹⁴ RICOEUR. O esquecimento, p. 437.

¹⁵ DELEUZE citado por RICOEUR. O esquecimento, p. 442.

inscrição no tempo caracteriza o indivíduo, desde seu nascimento até sua morte. J. F. Lyotard diz que não há como pensar sem inscrever e que a condição mínima continua sendo inscrever. Para Augé, a recordação é uma impressão: a impressão que permanece na memória. Para ele, uma recordação é uma realidade escondida em nossa memória e que pode ressurgir intacta, em virtude de uma impressão tátil ou gustativa, a partir de uma palavra, de um acaso, de um fato insignificante. As recordações estão submetidas à contingência do acontecimento.

Em "Sobre as memórias da recordação", Assmann se insere na discussão e sugere uma distinção entre memória e recordação, a primeira surgindo como habilidade virtual e substrato orgânico, a segunda sendo um procedimento presente e imediato de fixação e evocação de conteúdos específicos. Para a autora, a escrita como metáfora da memória é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita. A presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da recordação, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências. Em "Imagem", Assmann afirma que a fotografia supera todos os demais media da memória: por seu caráter indexador, ela proporciona uma comprovação da existência de determinado passado. A autora cita o psiquiatra Ernst Simmel (1882-1947), que relaciona a fotografia com a autoinscrição de uma experiência traumática na matriz do inconsciente. Assmann cita também o psicoterapeuta William Brown (1777-1857), que comparou as marcas de lembrança latentes "a sucessivas impressões fotográficas sobre um filme cinematográfico".¹⁶ A autora convoca igualmente o escritor polonês Andrzej Szczypiorski (1928-2000), que fala das experiências muito escondidas no sótão da recordação. O que será armazenado no sótão fica despercebido, muitos anos em silêncio, sem uso. O sótão também é uma imagem para a memória latente. Ele tem o caráter de uma reminiscência, de uma memória de armazenamento que não fica iluminada por atribuição alguma de sentido, mas

¹⁶ BROWN citado por ASSMANN. Sobre as metáforas da recordação, p. 170.

que ainda não se extinguiu por completo em razão do esquecimento ou recalçamento. A memória mantém a forma do esquecimento, fica temporariamente inerte, até que seja resgatada ou reconstruída. Entre experiência e recordação, há um hiato em que o conteúdo da memória será deslocado, esquecido, obstruído, repotencializado ou reconstruído.

Antes de procedermos a uma breve análise, entremos rapidamente em Pascal Quignard para ver em que medida sua estética literária se nutre de uma reflexão em torno da memória. Acreditamos poder falar em uma escrita sonora da memória.

A primeira coisa que nos chama atenção no autor é seu apreço pela ontologia do ser. Quignard se interessa por como o ser é engendrado e como se dá sua inserção no mundo e a constituição de seus afetos. O autor propõe ao leitor uma volta ao ambiente uterino, onde o feto começa a ser afetado pela sonoridade do mundo. A cena originária é um ponto de partida para pensar sobre o devir do ser, como é construída sua relação com o mundo interno da mãe e com o mundo externo a ela. É dentro do ventre que a pessoa tem seus primeiros contatos com o mundo, num ambiente essencialmente líquido e sonoro. Nesse lugar, onde predominam os sons graves, nessa atmosfera de solidão, o ser experimenta suas primeiras sensações, o feto começa a ser afetado. Será que afetado seria deixar de ser feto, ganhar outra constituição? Não teria o som desde já uma função nesta primeira metamorfose, do estado fetal ao seguinte? Isto se faz numa situação em que o silêncio é soberano, a escuta é pura e absoluta, e tudo acontece concomitantemente com o processo de metamorfose do ser. A cada ponto da metamorfose corresponde uma determinada percepção sonora do mundo. Aqui ainda estamos no interior da mãe, cujos limites físicos servem de fronteira com o mundo de fora; fronteira essa que só é transposta pelos sons.

Imaterial, ele atravessa todas as barreiras. O som ignora a pele, não sabe o que é um limite: ele não é nem interno nem externo. O som toca (illico) o corpo, como se o corpo diante do som se apresentasse mais que nu: desprovido de pele.¹⁷

A separação com a mãe é marcada pelo encontro com uma caótica atmosfera acústica, e, nesta ruptura, a audição torna-se imediatamente

¹⁷ QUIGNARD. *La haine de la musique*, p. 107 e 110.

desprovida da mediação materna. Quignard aponta a cena originária como o momento da fonte geradora daquilo que, depois do nascimento, passará a constituir o que nomeamos música. “Toda percepção sonora é um reconhecimento, e a organização ou a especialização desse reconhecimento é a música.”¹⁸

A relação com a música se estabelece como o que Quignard chama de recomposição de território: compor música é recompor um território sonoro. Esse caminho de recomposição de um território sonoro nos parece coincidir com algo que poderíamos chamar de percepção de uma memória do corpo. É possível pensar em uma memória auditiva que se constitui de forma concomitante ao processo de afetação pelo qual passa o corpo humano desde seu nascimento. A constituição da escuta está diretamente associada à apreensão da sonoridade do mundo que, por sua vez, está ligada à constituição de uma memória físico-sonora. Nesta medida, escutar é como ser tocado à distância. Ao tocar o corpo, o som deixa nele uma marca, inscreve um tipo sublime de discurso, faz soar todo um conjunto de coisas indizíveis. Assim, o corpo segue seu caminho de metamorfoses múltiplas, comportando-se como uma espécie de sismógrafo da alma, através do qual uma memória pode ser lida. O som produz no corpo uma escrita que pode ser lida como memória. O corpo, enquanto sismógrafo, é um suporte sobre o qual são registrados os abalos (ou afetos) da alma, fruto do encontro do ser com o mundo. O mesmo corpo se comporta como um instrumento através do qual esses afetos (ou abalos) são expressados, exteriorizados. Esse trânsito dos afetos produz reflexos sobre o estado da alma.

Acreditamos ser possível pensar em uma escrita sonora da memória. Assim, o devir das notas não tem como ser desconectado do devir dos afetos e dos elementos que atuam no estado da alma, nos sentimentos. Tomar contato com o que se produz no corpo é uma forma de conhecimento, ao mesmo tempo, é uma forma de reconhecimento de uma música que se compõe, de percepção de uma memória que se instala. Se ao compor música se recompõe um território sonoro, pensar na música em Quignard é pensar na memória. A fonte da música está numa escuta absoluta dos sentimentos. E essa escuta é, ao mesmo tempo, uma escuta

¹⁸ QUIGNARD. *La leçon de musique*, p. 52.

da memória. Assim o autor fala que esta é uma forma de fazer nascer a emoção no ouvido humano e, finalmente, ouvir as paixões da alma. Para Quignard, a audição é uma obediência, a única experiência da ubiquidade.

A música penetra o interior do corpo e se ampara da alma. A presa da música é o corpo humano. A música é intrusão e captura do corpo. Ela mergulha na obediência aquele que ela tiraniza.¹⁹

Ao falar sobre a trama dos sentimentos, as perdas sofridas e sobre o próprio sofrimento, o autor nos coloca diante de toda uma arquitetura dos sentidos que começa a ser construída ainda no útero. Essa arquitetura dos sentidos está absolutamente ligada à arquitetura da memória físico-sonora.

Devemos considerar que esta partitura nos possibilitou fazer apenas um exercício analítico, sem nenhuma pretensão de chegar a grandes conclusões. Tal como foi feita, ela se apresenta com claras limitações. Além de abarcar um corpo pequeno de textos (dois de Weinrich, dois de Assmann e um de Ricoeur), ela não acolhe ideias de um número expressivo de autores. Por isso, estamos diante de um limitado ângulo de pontos de vista. Entretanto, se encarada como uma ferramenta analítica, podemos dizer que ela pode representar uma contribuição para trabalhos de pesquisa de maior fôlego. Assim, o que se espera com esse exercício é que ele aponte para a riqueza do valor didático que esta partitura pode ter, caso seja utilizada para representar um *corpus* mais expressivo de textos e autores.

Diante disso, ainda que saibamos que este trabalho tem um alcance limitado, podemos chegar a algumas relevantes constatações a partir do recorte efetuado. A começar pelo entrelaçamento entre as noções de memória e de esquecimento. Não se pode dizer que uma tenha vindo antes da outra. Elas parecem ter surgido juntas e ligadas, com funções relacionadas por certa oposição complementar.

Sobre nossa escolha de leitura numa escala temporal, cronológica e horizontal, ela parece bastante eficaz e conectada com a forma através da qual os próprios autores procedem em relação à constituição de seus textos. Há neles uma perceptível valorização de autores antigos, os quais

¹⁹ PLATÃO citado por QUIGNARD. *La haine de la musique*, p. 219.

são reverenciados e tomados como uma espécie de ponto de partida para uma análise que se desenrolará numa escala temporal.

Em relação à arquitetura dos sentidos, observamos que a visão era o sentido mais privilegiado por ser considerado superior e mais próximo da razão, mas foi progressivamente dando lugar à valorização dos outros sentidos, notadamente o da audição. Em Proust, observamos este movimento, justificado pelo autor por ver nos ditos “sentidos inferiores” a capacidade de entrar fundo na natureza humana, pela durabilidade das impressões captadas por eles e por constatar que, sendo esses sentidos mais profundamente instalados, eles são também os mais poéticos. O modelo de memória passa, com isso, a se tornar mais perspectívico. Das imagens mnemônicas associadas a uma memória visual, espacial, tópica, cujos conteúdos isolados são rememorados a partir de uma ordenação em sequência, passa-se a uma memória representada por camadas sobrepostas e inextinguíveis. De Quincey fala do palimpsesto como base para escritos diversos (de ideias, imagens, sentimentos), sendo a memória um refúgio de impressões imortais e incorruptíveis. Com Freud, volta-se a falar em memória espacial, mas desta vez considerando a espacialidade relacionada à noção de profundidade.

Entre os autores antigos, observamos que eles se relacionam à alma quando se remetem ao registro das impressões e dos afetos. Sócrates fala em uma cunhagem feita na medula da alma. Platão, por meio de sua metáfora da faísca, afirma que surge na alma a imagem originária da coisa. A leitura dessa partitura permite constatar que, progressivamente, o corpo é trazido à cena. Com De Quincey, Proust e Freud, já se fala nas impressões inscritas no corpo, não governáveis nem controláveis pelo ser humano. Aparece igualmente a noção de vestígios perduráveis, indisponíveis; noção associada à de traços somáticos duradouros.

Freud marca a descoberta de uma nova dimensão, a saber, o ponto de vista psicanalítico. Além de sua preocupação com pares de oposição tais como efemeridade/permanência, ausência/presença e apagamento/preservação, Freud traz para o campo da teoria a noção de inconsciente, de fragmentos de recordação e de trabalho de reconstrução do psicanalista a partir do manejo dos restos remanescentes. O que mais nos chama atenção é a inserção de um outro, o psicanalista, no processo de

elaboração das lembranças. Em Freud, constatamos uma convergência interessante: fala-se do corpo, mas o autor também usa a expressão “arqueólogo da alma” ao se referir ao psicanalista. Fala-se de um conhecimento em profundidade, interior, psíquico e pessoal, mas se conta com a participação de um profissional, que traz uma escuta capaz de trabalhar no manejo das reminiscências.

Autores como Benjamin, Barthes, Sontag e Assmann trazem à discussão a fotografia como *medium* da memória. Fala-se em fotografia (escrita da luz), em modelo direto do real, em indício seguro de um passado que não volta mais e em caráter indexador, que proporciona uma comprovação da existência de determinado passado.

Em relação ao esquecimento, uma função a ele relacionada pode ser localizada em Proust (função de amadurecer uma experiência real em sua essência poética), em Freud (esquecimento profundo e duradouro de algo reprimido que será retomado nos sonhos e nos relatos, como material que servirá de base para uma elaboração de sentidos) e em Ricoeur que afirma que o esquecimento obriga a explorar mais profundamente o vínculo entre imagem e impressão.

Com Ricoeur e Quignard, podemos dizer que, dentro do curto recorte que fizemos neste trabalho, fechamos nosso “arco dramático”. O primeiro traz a noção de reconhecimento. Considerada experiência-chave, o reconhecimento aponta para a persistência da impressão originária: afecção deixada em nós por um acontecimento marcante. Algo nos marcou, tocou e afetou. Para Ricoeur, o próprio das afecções é sobreviver, persistir, permanecer, durar. Falamos em “arco dramático” porque constatamos que os antigos já falavam do afeto como principal apoio das recordações. Se considerarmos o que propõe Deleuze, a saber, que o presente se torna contemporâneo do passado, como se estivéssemos diante da possibilidade de supressão do tempo, podemos unir o início de nossa partitura ao seu final, pois ao chegar em Quignard, voltamos aos afetos. Desta vez, com uma convidativa sugestão de escuta das paixões da alma.

De modo global, a sensação é que a leitura dessa partitura nos faz ouvir as vozes daqueles que colocaram sua arte a serviço da construção de uma história da memória e do esquecimento. Esperamos, numa

oportunidade vindoura, poder inserir um número maior e mais expressivo de formulações acerca do tema.

Referências

- ASSMANN, Aleida. Imagem. In: _____. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe (Coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011. p. 235-258.
- ASSMANN, Aleida. Sobre as metáforas da recordação. In: _____. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe (Coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011. p. 161-192.
- AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Tradução de Mercedes Tricas Preckler e Gemma Andújar. Barcelona: Gedisa, 1998.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira (Org.). *A modernidade de Baudelaire: textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho*. Tradução de Suelly Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1).
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris: PUF, 1966.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1914, (Obras completas, 10).
- MASSON, David (Org.). *The Collected Writings of Thomas de Quincey*. Edinburgh: A. and C. Black, 1889-1890. v. 10.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. 3. ed. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. v. 1.
- QUIGNARD, Pascal. *La haine de la musique*. Paris: Calmann-Lévy, 1996.
- QUIGNARD, Pascal. *La leçon de musique*. Paris: Hachette, 1987.
- QUIGNARD, Pascal. *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard, 1991.
- QUIGNARD, Pascal. *Boutès*. Paris: Galilée, 2008.
- RICOEUR, Paul. O esquecimento. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 423-466.
- WEINRICH, Harald. Arte do lembrar – arte do esquecer (Simônides, Temístocles). In: _____. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 29-33.

Herança das Musas: música, memória e esquecimento

Aline Azevedo

*Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
Por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo. Antonio Cícero. "Guardar"*

Introdução

Para falar sobre memória e música temos primeiro que abrir nossos ouvidos e nos tornar atentos ao som quase inaudível das Musas. É aí que começa uma relação de proximidades, trocas, sons e silêncios, esquecimentos e presenças. Assim percebemos que desde o início, desde sua origem, a música estava lá, bem próxima à memória: filhas de Mnemosine (Memória) e Zeus (Poder), as Musas ligavam-se às atividades artísticas, e eram também responsáveis por contar a história dos homens e dos deuses, por revelar verdades e tornar presente o que contavam, ou cantavam. "Também à mesma família etimológica pertence a palavra 'música' – o que concerne às Musas [...]".¹ A música era a forma pela qual a memória era preservada, ou melhor, presentificada, já que "nos tempos fundacionais, ouvir levava a ver, toda criação era precedida pelo dizer e pela nomeação daquilo que, por sua vez, ganhava existência quando chamado por seu próprio nome".²

É importante ressaltar as balizas que nos guiam nesse caminho, já que são muitas as possibilidades de interpretação e reflexão sobre os conceitos de memória e música. Aqui, quando falamos da música, estamos nos referindo principalmente à música da nossa tradição ocidental, aquela baseada no registro escrito, nas partituras. E estamos

¹ ROSÁRIO. O lugar mítico da memória, [s.p.].

² NUÑEZ. A Era das Musas: a música na poesia antiga, p. 233.

considerando primordial a sua realização sonora como possibilidade de sua completa existência.

A memória será trabalhada como alternâncias entre presença e ausência, tendo a temporalidade como fator essencial para sua manifestação, seja como recordação ou como esquecimento. Neste trabalho propomos uma breve reflexão sobre os caminhos que unem música e memória, percorrendo a sociedade grega ágrafa, o surgimento da escrita e sua tentativa de aprisionamento do som. Falaremos ainda sobre a performance musical como fator primordial de realização da memória na música e tentaremos, ainda que brevemente, trazer à discussão a questão da memória histórica trazida pela prática de música antiga.

É possível que esses tópicos – apesar da tentativa de separá-los para uma melhor compreensão do tema – apareçam e desapareçam durante todo o texto, como uma agulha que vai tecendo um bordado, sem obedecer a essa separação. Isso acontece exatamente pelas conexões tão próximas que música e memória traçam, sendo quase impossível desmembrar suas manifestações.

Memória sonora

A estreita relação entre música e memória pode ser percebida a partir de seu forte relacionamento com as Musas. Sendo totalmente baseada na oralidade, a antiga Grécia reconhecia o valor absoluto do *aedo*, poeta cantor responsável por rememorar os fatos passados, e assim garantir que a história daquelas pessoas não cairia no esquecimento. O poder da palavra e do canto firmava-se exatamente na sua capacidade de concretizar, rememorar, trazer para o presente, aquilo que era dito. Segundo Cláudia Cerqueira do Rosário,

O termo “recordar” é aqui fundamental. No contexto mítico, recordar significa resgatar um momento originário e torná-lo eterno em contraposição à nossa experiência ordinária do tempo como algo que passa, que escoia e que se perde. A recordação, como resgate do tempo, confere desta forma imortalidade àquilo que ordinariamente estaria perdido de modo irrecuperável sem esta re-atualização. Traz de novo a presença dos Deuses, os feitos exemplares que forjam os Heróis e que perseguimos ainda hoje

como modelos exemplares, nos coloca novamente em presença das tradições dos Antepassados que nos tornaram o que somos. Assim, como dissemos, o papel da memória não é apenas o de simples reconhecimento de conteúdos passados, mas um efetivo reviver que leva em si todo ou parte deste passado. É o de fazer aparecer novamente as coisas depois que desaparecem. É graças à faculdade de recordar que, de algum modo, escapamos da morte que aqui, mais que uma realidade física, deve ser entendida como a realidade simbólica que cria o antagonismo-chave com relação ao nosso tema: o esquecimento. O esquecimento é a impermanência, a mortalidade.³

A música então, enquanto arte das Musas,⁴ seria a própria possibilidade de manifestação da memória, já que através dela, os fatos poderiam sair do reino da morte, do esquecimento, e novamente reaparecer no reino daqueles que vivem: quando Zeus une-se a Mnemosine para gerar filhas que lhe garantirão a lembrança eterna de suas vitórias, não se trata apenas de reconhecer algo que já passou, mas de novamente torná-lo presente e vivo:

Elas (as Musas) e seu canto não são para representarem, identificarem e medirem as vitórias de Zeus. Elas e seu canto são a possibilidade dessas vitórias nunca deixarem de vigor concretamente. As musas e seu canto atualizam o próprio Zeus. São, portanto, mais do que a representação de Zeus e suas vitórias.⁵

Podemos pensar a música assim, como possibilidade de realização da memória, porque na sociedade grega ágrafa as lembranças ainda não haviam sido aprisionadas pela escrita. Estavam como fantasmas que surgiam e desapareciam, entravam e saíam do reino do esquecimento conforme eram cantadas ou não pelos poetas. Se hoje é difícil vislumbrar essa ligação essencial entre música e memória, é justamente porque o advento da escrita transformou de forma radical nossos sentidos e nossa percepção do mundo.

Em seu livro *Vozes plurais*, Adriana Cavarero faz um longo trajeto pela filosofia mostrando como o auditivo foi suprimido no Ocidente em função do visual. De acordo com a autora, pouca atenção é dada ao som

³ ROSÁRIO. O lugar mítico da memória, [s.p.].

⁴ JARDIM. *Música*: vigência do pensar poético, p. 144.

⁵ JARDIM. *Música*: vigência do pensar poético, p. 141.

quando todo o Ocidente volta-se para o visual: o que importa então é o significado da palavra, não sua especificidade sonora. Assim,

Capturando a *phoné* no sistema da significação, a filosofia não só torna inconcebível um primado da voz sobre a palavra como também não concede ao vocábulo nenhum valor que seja independente do semântico. Reduzida a significante acústico, a voz depende do significado. Longe de ser óbvia, essa dependência é fundamental. Ela aprisiona a voz num sistema complexo que subordina a esfera acústica à visual.⁶

Com base nos estudos de Eric Havelock sobre o advento da escrita na Grécia antiga, Cavarero localiza, na passagem da cultura grega oral para a escrita, um ponto essencial de imposição dos olhos sobre os ouvidos: "A tecnologia da escrita produz, de fato, uma específica estrutura mental, correspondente a um modelo de pensamento que deve sua matriz organizadora à esfera do olho em vez daquela do ouvido".⁷ Dessa forma, "ajudado pela função do olho e pelo silêncio que caracterizam a técnica da escrita, o filósofo tem tempo para refletir sobre a faculdade da visão e utilizar integralmente suas características. Afinal, os nomes escritos estão ali, diante dele: presentes, imóveis, permanentes".⁸ O mesmo não se poderia dizer da música, pura essência imaterial, movimento contínuo no tempo, impossível de ser capturada pelo ouvido. Ao contrário, parece que o ouvido é capturado por ela:

Os nossos ouvidos estão sempre abertos, mesmo quando dormimos. Em relação ao som estamos numa posição passiva. Eles podem nos atingir sem que possamos prevêê-los ou controlá-los: a audição nos entrega ao mundo e à sua contingência. A visão, por sua vez, sugere uma posição ativa do sujeito que não só pode abrir e fechar os olhos quando quiser, como também não é afetado pelos objetos de sua visão. Os objetos não o olham e, sobretudo, não o obrigam a olhar.⁹

Segundo Carlinda Nuñez, "a cultura do ouvir é superada pela cultura do ver e desemboca no prestígio quase absoluto da visualidade

⁶ CAVARERO. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal, p. 52.

⁷ CAVARERO. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal, p. 104.

⁸ CAVARERO. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal, p. 105.

⁹ CAVARERO. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal, p. 55.

à época Platônica”:¹⁰ um mundo com ouvidos tapados pelo maravilhamento do olhar jamais poderia confiar à música – esta arte de natureza tão volátil – a preciosidade da memória, tesouro supremo que permite mesmo que nos vejamos como parte de uma cultura, como filhos de uma determinada história, e ainda mais, que permite que nos reconheçamos mutuamente e até mesmo reconheçamos a nós próprios como indivíduos que somos.

É só a partir daí que a memória passa a ser aprisionada nos objetos. Esses passam a ser guardados, preservados, para que possam perpetuar a memória de um povo, de um país, ou uma memória particular, como nos álbuns de retratos que conservamos em nossas casas, ou objetos de pessoas queridas dos quais não conseguimos nos desfazer.

Mas em contrapartida, quantas vezes não é um som, ou um cheiro que nos remonta a um passado? Melodias cantadas na infância são belos anzóis que pescam nossas mais escondidas memórias e trazem à tona sentimentos, sorrisos, uma juventude esquecida.

É interessante observar que, mesmo com a prevalência da visão sobre os demais sentidos, e em consequência, a aceitação dos objetos como portadores mais fiéis da memória, alguns autores pensaram na memória a partir de outro ponto de vista. Harald Weinrich, escrevendo sobre a ideia de Proust sobre a memória, nos diz que para este, a visão não era o sentido mais importante, pois só trazia lembranças voluntárias, aquelas que eram dominadas pela razão.¹¹ Mais importante para Proust seriam as lembranças involuntárias, aquelas que precisavam de longo tempo de esquecimento para que um dia, não por vontade da razão, viessem à tona. Para ele, essas memórias seriam despertadas especialmente pelos outros sentidos: audição, olfato, paladar e tato.¹²

Com essa breve reflexão acerca da nossa relação com a memória e o som, podemos perceber que aprendemos com nossa sociedade ocidental a reconhecer no objeto físico um ponto de memória, e ao contrário, não aprendemos a despertar nossas lembranças pelos outros sentidos. Portanto, às vezes torna-se difícil pensar na música como possibilidade de realização da memória, quase não conseguimos conceber o tempo de

¹⁰ NUÑEZ. A Era das Musas: a música na poesia antiga, p. 237.

¹¹ WEINRICH. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, p. 208.

¹² WEINRICH. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, p. 209.

duração de uma peça como um espaço de memória. Só abrimos nossos ouvidos a essa possibilidade quando refletimos sobre a antiga Grécia, ou sobre tantos povos que ainda hoje baseiam toda a sua cultura e, conseqüentemente a transmissão desta, na oralidade.

Capturar o som

Sendo a música uma arte tão efêmera, dependente de sua performance temporal – seja ela real ou mental, como vimos acima – é natural que tenhamos prendê-la, ou melhor, fixá-la de alguma forma. A primeira oportunidade que temos de registrar a música diz respeito à escrita, que tenta trazer para a partitura as ideias musicais.

Mas será que podemos encarar a partitura musical como música? Halbwachs, ao escrever sobre a memória coletiva nos músicos, fala sobre a partitura como um suporte e da linguagem musical assim como qualquer outra, em que se pressupõe um acordo entre as partes que a falam.¹³ Assim se dá que,

Entre esses traços e esses pontos que atraem a vista, e sons que sensibilizam os ouvidos, não existe nenhuma relação natural. Esses pontos não representam os sons, já que não existe entre uns e outros nenhuma analogia, porém traduzem numa linguagem convencional uma série de comandos aos quais o músico deve obedecer, se quiser reproduzir as notas e sua seqüência com as nuances e no ritmo que convém.¹⁴

A partitura seria então, de acordo com o autor, um substituto material do cérebro,¹⁵ onde as informações ficariam registradas, permitindo que não seja necessário ao músico o registro na memória de todas as músicas que deve tocar em um concerto, por exemplo.

Voltamos então à pergunta primordial: a partitura seria a música? Ou pelo menos o seu registro, sua forma de preservação? Acreditamos que a partitura permite que a música aconteça, justamente por sua capacidade de reter os comandos aos quais se deve obedecer para fazer soar uma peça, mas reconhecemos novamente que só no tempo da performance a música manifesta-se de forma integral, tornando-se uma presença.

¹³ HALBWACHS. A memória coletiva dos músicos, p. 172.

¹⁴ HALBWACHS. A memória coletiva dos músicos, p. 164.

¹⁵ HALBWACHS. A memória coletiva dos músicos, p. 165.

Em seu texto “Sobre as metáforas da recordação”, Aleida Assmann nos mostra mais um fator que aproxima música e memória: o tempo, ou a temporalidade:¹⁶ “Memória e recordação, no entanto, são fenômenos que por princípio carregam em si uma dimensão temporal; praticamente não se pode concebê-los sem essa quarta dimensão do tempo.”¹⁷ Assim também, se torna difícil pensar a música sem essa quarta dimensão temporal, que é determinada justamente pela necessidade de sua interpretação – ou recordação temporal – para que possa existir.

Tempo musical – performance

A performance é um ponto espaço-temporal primordial no encontro entre música e memória. De acordo com Eduardo Seincman, “o texto de um dramaturgo, embora possa ser lido, entendido e apreciado, ainda não é uma peça de teatro, do mesmo modo que uma partitura ainda não é música, mas apenas um projeto. A música só existe, de fato, na performance”.¹⁸ Se concordamos com o autor e admitimos que, por ser uma arte essencialmente temporal, a música só é possível através da performance, entramos em acordo também com Antonio Jardim quando este nos diz que “a música carrega consigo a possibilidade de instauração de uma determinada espácio-temporalidade”,¹⁹ e que, justamente

¹⁶ Segundo Eliezer Pires da Silva e Geni Chaves Fernandes, “a temporalidade, diferente do tempo, trata do modo pelo qual o homem organiza suas experiências e precede, necessariamente, qualquer noção de tempo externo. O homem organiza suas experiências (vivências) atuais, as recordadas e as que constrói com a imaginação como passadas, presentes e futuras, sequenciando-as segundo antes e depois.” (SILVA; FERNANDES. A temporalidade como constituinte do documento de arquivo: problematizando relações entre os contextos de geração, de tratamento e de uso dos documentos, p. 148).

¹⁷ ASSMANN. Sobre as metáforas da recordação, p. 163.

¹⁸ SEINCMAN. O tempo e a música, p. 15.

¹⁹ JARDIM. *Música: vigência do pensar poético*, p. 155. Para a física, o espaço-tempo é uma medida determinada pelas três dimensões espaciais mais a dimensão temporal, ou seja, uma quarta dimensão (LOPES. Tempo = espaço = matéria, p. 173). Segundo Isaac Newton, “os tempos e os espaços não tem outros lugares senão eles mesmos; e eles são os lugares de todas as coisas. Tudo no tempo, quanto à ordem de sucessão; tudo no espaço, quanto à ordem de situação.” (NEWTON citado por LOPES. Tempo = espaço = matéria, p. 171). Assim, apesar de sua imaterialidade, a música também estaria sujeita a um determinado espaço-tempo, podendo-se entender aqui o espaço como a extensão de sua propagação. Pensamos então que essa possibilidade da música de criar uma nova espaço-temporalidade se dá a partir da sua capacidade de confrontar diferentes tempos – o tempo métrico da música, o tempo fisiológico do ouvinte e do executante, o tempo cronológico – e de também tornar-se presente – tanto pela sua propagação quanto através da memória – em outros espaços que não aquele da sua enunciação. Sobre essa duração da música para além de sua *performance*, Eduardo Seincman diz que devemos “reconhecer a presença ativa de um processo mnemônico que nos garante a permanência

por sua ligação primordial com o tempo, música e memória são inseparáveis, pois a própria realização da música está diretamente entrelaçada à vigência da memória:

Em seu relacionamento com a Música, a memória se mostra fundamental no processo de constituição do sentido musical. Sendo a música uma arte constituidora de uma temporalidade e de uma espacialidade próprias, acaba por estabelecer uma relação ontológica com a memória. Uma vez que a música tem como característica predominante a ordenação (ou desordenação, se se preferir) do tempo, por se dar nele, por ser uma arte da temporalidade, ainda que a espacialidade não possa estar inteiramente ausente, cabe à memória, seja retrospectivamente seja prospectivamente, proceder à interligação daquilo que de seu próprio material (música) é exposto, de modo que o sentido seja estabelecido.²⁰

Ainda citando o mesmo autor,

O tempo do cronômetro e o espaço do metro são apenas possibilidades às quais música e pensamento agregam outras possibilidades. [...] Sendo assim, tanto a música quanto o pensar prescindem solenemente, em sua dinâmica, desses pontos fixos, uma vez que em qualquer tempo-espaço ambos tudo o que fazem é mostrarem-se por si e desde si.²¹

Esta característica temporal da música é um fator determinante para a possibilidade de instauração dessa outra espaço-temporalidade, o que Alfredo Bosi chama de reversibilidade do tempo:

O tempo em que se dizem os mitos e o tempo em que se cultuam os mortos também se caracterizam por ser uma com-posição de recorrências e analogias. A sua nota principal é a reversibilidade. Reversibilidade que é estrutural, pois abraça retornos internos. E reversibilidade que é histórica, pois as suas formas voltam e se transmitem de geração a geração. É uma lógica que parece reproduzir os movimentos cíclicos do corpo e da natureza. A reiteração dos movimentos, feita dentro do sujeito, faz com que este

da obra, mesmo que já tenha deixado de soar.” (SEINCMAN. O tempo e a música, p. 16). Assim se dá que, durante a audição de uma peça, muitas vezes podemos ter a percepção de estar em outro tempo e espaço, desligando-nos da realidade espaço-tempo determinada pelo relógio ou pelo local estrito de execução da peça.

²⁰ JARDIM. *Música: vigência do pensar poético*, p. 125.

²¹ JARDIM. *Pensar música hoje*.

perceba que o que foi pode voltar: com essa percepção e com esse sentimento da simultaneidade que a memória produz (recordo agora a imagem que vi outrora) nasce a idéia do tempo reversível. O tempo reversível é, portanto, uma construção da percepção e da memória: supõe o tempo como seqüência, mas o suprime enquanto o sujeito vive a simultaneidade. O mito e a música, que trabalham a fundo a reversibilidade, são “*máquinas de abolir o tempo*”, na feliz expressão de Lévi-Strauss. Ora, a condição de possibilidade do mito e da música é a memória, aquela memória que se dilata e se recompõe, e a qual Vico chama fantasia. A memória vive do tempo que passou e, dialeticamente, o supera.²²

Pensemos ainda sobre as melodias que cantamos internamente em nossa mente: como é possível que pareçam tão reais que quase podemos escutá-las mesmo que não haja ninguém tocando ou cantando? Mais uma vez a memória torna-se primordial. Eduardo Seincman afirma que a música pode permanecer soando mesmo após sua execução ter fim, o que só é possível através da memória. Sobre essa duração da música para além de sua *performance*, o autor afirma que devemos “reconhecer a presença ativa de um processo mnemônico que nos garante a permanência da obra, mesmo que já tenha deixado de soar.”²³ Concluimos assim que a memória é essencial para a realização e experiência musical.

Som e história

Podemos supor que a memória também é possível de estabelecer-se na música de uma forma histórica: a música pode rememorar peças escritas e tocadas por pessoas de outra época, tornando-as “contemporâneas”²⁴ a nós. Até o século XVIII a música baseava-se estritamente em suas funções: servia para a diversão dos reis, para compor a liturgia da Igreja, para comemorar grandes conquistas, mas logo após sua execução tornava-se passado, e outra música era composta para

²² BOSI. O tempo e os tempos, p. 27.

²³ SEINCMAN. O tempo e a música, p. 16.

²⁴ O conceito de contemporaneidade aqui se refere ao proposto por Antonio Jardim, quando diz que contemporâneo é tudo aquilo que vive no mesmo tempo, ou seja, o presente somado ao que persiste do passado. Ver JARDIM. *Música: vigência do pensar poético*. Assim, não podemos dizer que Bach é nosso contemporâneo, mas sua obra sim, pois continua sendo revisitada nos dias de hoje, participando da nossa temporalidade.

desempenhar aquela mesma função. É interessante hoje nos perguntarmos por que a partir do século XIX a Música Antiga²⁵ torna-se tema de estudo e reinterpretações sem fim, assim como precisamos e queremos essa repetição do passado sistematicamente.

Segundo Harnoncourt, uma das maiores autoridades em Interpretação Historicamente Orientada,²⁶

Depois que a música deixou de ser o centro de nossa vida, tudo mudou de figura; como ornamento, ela tem que ser antes de tudo “bela”. Não deve de forma alguma perturbar ou assustar. Só que a música, em nossos dias, não pode satisfazer tal exigência, porque, como qualquer arte, ela é o reflexo da vida espiritual de seu tempo, portanto do presente. Mas, numa confrontação honesta e séria com a nossa condição espiritual e intelectual, ela não pode ser apenas bela, já que intervém em nossa vida e, por isso, perturba. Daí a contradição: nós nos afastamos da arte atual por ser perturbadora, talvez pelo próprio fato de que a arte tenha de perturbar. Não estávamos, entretanto, buscando nenhum tipo de confrontação, só queríamos uma beleza que pudesse nos distrair do tédio do dia-a-dia. Assim, a arte – e a música em particular – se tornou um simples ornamento e nós nos voltamos para a Música Antiga uma vez que, nesta, encontramos a beleza e a harmonia tão almejadas.²⁷

Se a Música Antiga traz uma harmonia e beleza almejadas pelas pessoas, como diz Harnoncourt, é compreensível que parte dos músicos e grande parte dos consumidores de música (gravações e concertos) hoje se voltem para a música de outros períodos, pois com a pós-modernidade,²⁸

²⁵ Segundo o Dicionário Grove de Música, música antiga é a “*expressão usada, principalmente a partir dos anos 1960, para designar não apenas a música de uma época antiga, mas também uma atitude particular com relação a sua execução*”. (MÚSICA ANTIGA, p. 632).

²⁶ Interpretação Historicamente Orientada diz respeito ao cuidado de pesquisa e estudo de repertório, instrumentação, edição e estilo de época e que tendem a tornar mais fiel a execução de determinada peça. Assim, além da questão subjetiva presente em toda interpretação humana, estariam também todo um conhecimento acerca de como tal repertório teria sido executado em seu próprio tempo.

²⁷ HARNONCOURT. *O discurso dos sons*: caminho para uma nova compreensão musical, p. 14.

²⁸ Com o nascimento da sociedade pós-industrial, um novo conceito surge, o pós-modernismo. Nessa fase de desenvolvimento, nos encontramos em meio à produção cada vez mais individualizada de bens de consumo, valorizam-se as características que distinguem um grupo do outro, criando diversos pequenos núcleos que se juntam em torno de objetivos e gostos em comum. Não há mais uma voz que possa falar pela maioria das pessoas, pela massa, pois esta se diluiu e transformou-se em pequenas ilhas de pessoas imersas em suas próprias vidas, sem a ideia de coletivismo trazida pelo modernismo. Não há mais uma identidade que seja nacional, pois cada país depara-se com inúmeras diversidades dentro de seu território.

estamos livres para escolher o que fala mais particularmente conosco. Mas, além disso, podemos perceber que esse retorno ao passado está inserido em um debate muito maior, aquele que no século XIX será responsável pelo surgimento dos grandes museus nacionais, pelo anseio de preservação dos objetos antigos, por redescobrir de modo geral outras épocas. Surge então o Museu Tradicional²⁹ na sociedade moderna,

[...] um espaço físico, uma instituição permanente dedicada ao estudo, conservação, documentação e divulgação de evidências materiais do homem e da Natureza. O Museu como quis a sociedade burguesa está vinculado à idéia de preservação e de morte [...].³⁰

É interessante pensar como a ideia de museu se desenvolveu desde a antiga Grécia até a contemporaneidade: na sociedade grega anterior à escrita, a preservação da memória – como mencionado acima – estava diretamente ligada à atividade do *aedo* que, inspirado pelas Musas, cantava a história dos homens e dos deuses. Era este cantar que, na tradição oral, determinava o que seria presença e o que seria esquecimento, “memorizar significava combater o estado limite da condição humana que o tempo cronológico impõe: a certeza da finitude humana, a morte”.³¹

Com o surgimento da escrita, toda a dimensão da cultura oral é transformada pela possibilidade de fixar as palavras, os eventos, as memórias. O objeto passa a ser depositário das lembranças, não mais o canto aédico. Assim, como Tereza Scheiner, podemos questionar:

Não terá sido a partir do advento da escrita que o ‘*museu-espaço-das-ideias*’ (*Mousàon*) se transforma no ‘*templo das musas*’ (*Mouseion*), no local em que as Musas se fazem presentes não pela própria nomenclatura, mas pela presença do objeto? As Musas estão em todas as partes, porque ser é estar: elas *são* em todas as partes, existem por si mesmas, com a própria presentificação da memória. Mas o documento é uma parcela do mundo físico, ocupa um lugar no espaço, e para que não pereça precisa ser preservado. Ter-se-ia gerado assim a percepção do museu enquanto espaço físico: a cristalização, no tempo e no espaço, da idéia mesma de

²⁹ Segundo Tereza Scheiner, o Museu Tradicional é aquele que desenvolve-se na Europa a partir do século XVI e que baseia-se no objeto: “É sobre o objeto que o museu tradicional constrói sua teoria: sem objeto não há coleção, e, portanto, não há museu.” (SCHEINER. O museu como processo, p. 37).

³⁰ MALUF. *Museu e ato criativo*, p. 58.

³¹ MALUF. *Museu e ato criativo*, p. 59.

Museu. No museu-templo (espaço físico), as musas já não são mais as palavras cantadas, a própria memória: estão contidas no documento, que fala por elas. As Musas estão no Objeto, elas são o Objeto, já não há mais realidade possível senão enquanto idéia materialmente presentificada.³²

Neste contexto é que a prática de Música Antiga surge: não sendo possível guardar no museu a própria música – justamente por não ser um objeto – é necessário criar espaços de performance onde essa música possa novamente soar e presentificar-se. Aos museus caberia preservar os instrumentos antigos, as iconografias do fazer musical em outras épocas, e também as partituras, rastros dessa prática. Mas a preservação da própria música, enquanto som e acontecimento temporal, só seria possível a partir da performance desta.

De acordo com Thurston Dart, uma das maiores dificuldades de interpretar hoje a música antiga está na sua notação: o autor enfatiza que a escrita musical sofreu grandes modificações durante os últimos séculos, e também a forma dos compositores de usá-la.³³ Um compositor do século XX usa a notação de acordo com as convenções de sua época, por isso não é difícil para um intérprete também do século XX compreendê-la bem. De forma semelhante, os compositores do século XVI, XVII ou XVIII escreveram de acordo com as convenções e costumes vigentes em sua época, e que não pertencem mais ao nosso conhecimento de intérpretes do século XX e XXI, por isso torna-se tão árdua a tarefa de tentar reconstituir de forma histórica a performance dessa música temporalmente tão distante de nós.

Além deste problema inicial sobre a antiga notação musical e sua execução mais próxima ao que teria sido sua performance original, muitas outras questões são abordadas quando tratamos de Interpretação Historicamente Orientada: a função do editor de partituras, as diferentes sonoridades determinadas pela instrumentação adequada de cada peça, a improvisação do intérprete, o estilo de época e ainda outras questões circundantes a estas, como nos diz Régis Duprat:

³² SCHEINER. *Apolo e Dioniso no templo das Musas: Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*, p. 20. Grifo do autor.

³³ DART. *Interpretação da música*.

Nos fatos de estilo, muito mais do que a sonoridade dos instrumentos de época, há outros parâmetros pertinentes como o tempo e o andamento, a interpretação das alterações rítmicas praticadas convencionalmente na época, a solução dos ornamentos, a agógica e a realização do baixo cifrado, e muitos outros cuja execução até causaria estranheza hoje.³⁴

Todas estas questões apresentadas aqui nos dão uma pequena ideia de como a memória está de diferentes formas envolvida na prática de Música Antiga: se hoje não nos lembramos de como essa música soava (porque não estávamos presentes e não a percebemos com nossos próprios ouvidos), tentamos ainda assim restaurá-la a partir dos escritos daquela época, buscando nos tratados musicais as formas mais pertinentes de realizar essa performance. E mais, independe de fazer soá-la de forma histórica ou não, a própria obra musical já é um testemunho de um outro mundo, uma memória de um tempo afastado da nossa realidade. A partitura em si, apesar de não ser a música, já é um registro, um rastro histórico, e mais uma vez a memória pode estabelecer-se nesta relação.

Considerações finais

A partir dessas reflexões podemos considerar que música e memória estão intimamente interligadas: a música traz em si a possibilidade de instauração de outro tempo, outro espaço, que não é determinado pelo cronológico e nem pelo metro, mas sim um tempo qualificado que se expande e retrai sem obedecer aos limites da matéria. Sua incorporeidade é que permite que flua por entre tempos e espaços distintos dos nossos, trazendo lembranças e revelações, permeando e confundindo-se com o acontecimento da memória. Sendo uma experiência temporal, a música é capaz de trazer ao presente afetos e lembranças, podendo ser assim entendida como uma possibilidade de manifestação da memória.

Seja pelas origens mitológicas e etimológicas, seja pela própria realização temporal da música, seja ainda pela tentativa de captura dos sons pela escrita ou pela música enquanto rastro da história, torna-se difícil dissociar esses dois conceitos; tentar compreendê-los em suas diferentes manifestações pode abrir um interessante caminho de percepção tanto da música quanto da memória.

³⁴ DUPRAT. Musicologia e interpretação: teoria e prática, p. 2.

Referências

- ASSMANN, Aleida. Sobre as metáforas da recordação. In: *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. p. 161-192.
- ASSMANN, Aleida. Escrita. In: *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. p. 193-228.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 19-32.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DART, Thurston. *Interpretação da música*. Tradução de Mariana Czertok. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DUPRAT, Régis. Musicologia e interpretação: teoria e prática. *Revista Eletrônica de Divulgação Científica Faculdade de Educação Ciências e Letras Don Domênico*, Guarujá, n. 1, s.d. Disponível em: <<http://goo.gl/aCXbpB>>. Acesso em: 20 fev. 2012.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva dos músicos. In: _____. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990. p. 161-188.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminho para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de José Antônio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- JARDIM, Antonio. Pensar música hoje. *O Marrare*, Rio de Janeiro, n. 13, s. d. Disponível em: <<http://goo.gl/J1VpYb>>. Acesso em: 01 fev. 2013.
- LOPES, José Leite. Tempo = espaço = matéria. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 167-175.
- MALUF, Maria Fernanda Terra. *Museu e ato criativo*. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2009.
- GROVE, George. Música antiga. In: _____. *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 632.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. A Era das Musas: a música na poesia antiga. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 233-257, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/qJJ2fV>>. Acesso em: 02 fev. 2013.
- ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do. O lugar mítico da memória. *Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2002. Disponível em: <<http://goo.gl/3jLIKy>>.

Acesso em: 20 jan. 2013.

SCHEINER, Tereza. *Apolo e Dioniso no templo das Musas*. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 1998. 152 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SCHEINER, Tereza. O museu como processo. In: BITTENCOURT, José Neves; JULIÃO, Letícia (Org.). *Caderno de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadoria, exposições e ação educativa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 34-47.

SEINCMAN, Eduardo. O tempo e a música. In: _____. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001. p. 13-73.

SILVA, Eliezer Pires da; FERNANDES, Geni Chaves. A temporalidade como constituinte do documento de arquivo: problematizando relações entre os contextos de geração, de tratamento e de uso dos documentos. *Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 14, p. 146-162, 2012.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

A escrita musical no barroco e o diálogo com as formas e transformações da memória cultural

Robson Bessa



Figura 1 – Manuscrito autógrafo de J. S. Bach das *Seis sonatas para violino solo*.
Fonte: <<http://google.com/search?q=J.S.+Bach+Sonata+I+no+Violino+Solo+senza+Basso+de>>.

A compreensão e a interpretação da música barroca tem sido alvo de inúmeras pesquisas e de discussões acaloradas. Entretanto, pouco, ou quase nada se fala sobre a notação, mais precisamente, sobre a grafia musical dos compositores como J. S. Bach (FIG. 1), ou Alessandro Scarlatti.

“Somos filhos de nosso tempo”,¹ é a essa conclusão que chega Bruce Haynes, quando compara minuciosamente a interpretação do repertório barroco, clássico, romântico e moderno, feitas pelos interpretes do século XX e XXI. Então, se partimos dessa premissa, precisamos contextualizar a grafia musical dos compositores citados acima dentro dos parâmetros educacionais dos séculos XVII e XVIII que nos parece fazerem parte de um todo, para estabelecermos um contato com nossos ancestrais musicais.

Para estabelecer esse “contato” podemos seguir o sugestivo conselho dado por Stephen Greenblatt aos leitores e professores de Shakespeare e sermos xamãs que “mantêm uma conversa permanente com as vozes dos ancestrais”, pois, segundo esse autor, “as vozes dos mortos ficam acessíveis de tempos em tempos; são os ‘vestígios do texto’ nos quais a ‘energia social’ circula, energia que constitui a ‘vida’”.²

Halbwachs, entretanto, esclarece que para compreendermos em todo o valor dos signos musicais, precisamos “deslocá-los dentro do conjunto do qual eles fazem parte”, pois:

Uma página coberta de notas é apenas uma parte de uma lembrança mais ampla, ou de um conjunto de lembranças: ao mesmo tempo em que vemos em pensamento a partitura, entrevemos todo um meio social, os músicos, suas convenções, e a obrigação que se impõe a nós, para entrar em relação com eles, de a ela nos curvar.³

Assim como Halbwachs, Harnoncourt⁴ e Haynes alertam para o fato de sermos “filhos de nosso tempo”, e por isso termos a necessidade de conhecer, dentro do possível, a música barroca e sua escrita dentro do contexto social, estético e histórico no qual ela foi gerada.

Idealmente deveríamos procurar os “xamãs” para ouvirmos “as vozes dos mortos”, o que talvez facilitasse a compreensão de como a

¹ HAYNES. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, p. 61.

² GREENBLATT apud ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 194.

³ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 166.

⁴ HARNONCOURT. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*.

grafia musical barroca carrega em si mesma elementos de sua época para sua interpretação. Entretanto, como esse meio é vedado à escrita acadêmica, teremos de recorrer a várias outras fontes para estabelecer esse “contato” com nossos ancestrais e tentarmos sentir essa “energia social” mencionada por Greenblatt.

Com o objetivo de mostrar um pouco dessa “energia social” acrescentamos cópias de trechos de obras musicais, fac-símiles de tratados e recortes de grafia barroca, e analisaremos a grafia musical barroca comparando-a à caligrafia desenvolvida por Giovanni Cresci, no século XVI, na tentativa de trazer à luz esse “conjunto de lembranças”.

A escrita como meio de preservação da memória

Aleida Assmann ilustra a importância da escrita para nossos antepassados como meio de preservação da memória. Segundo essa autora, para os egípcios, a escrita era o *medium* mais seguro para a memória e seria também a arma mais segura contra a segunda morte social, o esquecimento.⁵ Ainda em Assmann vemos que a escrita:

É medium de eternização e suporte da memória

Serve para recordar e armazenar

A função de suporte da memória é um aspecto bastante relevante para a escrita musical barroca. Os compositores barrocos estavam escrevendo para seus pares, colegas de profissão, alunos e seus contemporâneos, o que tornava desnecessário uma escrita minuciosa ou detalhista.

De acordo com Harnoncourt,⁶ o compositor apenas escrevia a obra sem tocá-la, fato que justifica a quantidade restrita de informações presentes numa partitura barroca. O compositor grafava os elementos imprescindíveis como o ritmo, as notas, eventualmente o andamento, e o restante necessário para uma interpretação, que não é pouco. Na verdade o essencial para a compreensão de uma obra musical era transmitido oralmente. Normalmente, o compositor escrevia as exceções, como mudanças bruscas de andamento, articulações

⁵ ASSMANN. *Religión y memoria cultural: diez estudios*, p. 195.

⁶ HARNONCOURT. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*.

incomuns, ou novidades estilísticas, tornando o que era de senso comum desnecessário de ser escrito.⁷

Halbwachs no seu importante adendo “A memória coletiva entre os músicos” menciona que um homem educado em determinado idioma e que aprendeu bem como pronunciar as palavras preservará na memória a influência dessa cultura.⁸ Essa afirmação de Halbwachs pode ser comprovada pelos *quebecois*, imigrantes franceses que ocuparam a *Nouvelle France*, que mantêm vários aspectos da pronúncia do francês do século XVII até os dias atuais, preservando uma memória cultural e linguística que não existe mais na França. Entretanto, assim como a França não preservou a pronúncia do século XVII, a relação entre a escrita musical barroca e sua interpretação não foi preservada.

A natural mudança do padrão do gosto, a nova interpretação dos signos musicais somadas às novas tecnologias para a impressão musical fizeram morrer não só os conceitos estéticos que estão por trás da caligrafia barroca, mas também a própria caligrafia como veremos nos exemplos 12 a 16. Veremos a partir desses exemplos, que a escrita musical muda radicalmente nas cópias manuscritas das *Sonatas para violoncelo solo*, de Bach, feitas por sua mulher Ana Magdalena Bach e seus discípulos, e também por outros músicos durante o século XVIII, culminando com as edições impressas dessa mesma obra no início do século XIX, tornando as cópias manuscritas desnecessárias.

Dessa maneira podemos então deduzir que um manuscrito ou partitura barroca serve “para recordar e armazenar” elementos básicos e imprescindíveis para a execução da obra musical na época em que ela foi escrita. “Entretanto, como um manuscrito desse período pode servir ao homem do século XXI como ‘medium’ mais seguro para a memória”,⁹ se esse mesmo manuscrito possui tão poucas informações? E para piorar, não temos um Quebec barroco para nos mostrar o caminho!

Poderíamos recorrer a diversas manifestações culturais para responder a essa pergunta, mas para um homem do século XVII, a própria escrita

⁷ HARNONCOURT. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*; HAYNES. *The End of Early Music: A Period Performer’s History of Music for the Twenty-First Century*.

⁸ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 202.

⁹ ASSMANN. *Religión y memoria cultural: diez studios*, p. 195.

deveria ser o meio adequado para isso. Havia nesse momento uma confiança no poder da escrita como suporte para a faculdade da recordação.¹⁰

William Shakespeare em seu "Soneto 77" contrapõe a efemeridade do tempo e da beleza à eternidade da escrita:

Teu espelho te mostrará como tua beleza se consome,
O relógio, como se esvaem teus preciosos minutos
Folhas soltas trarão o impresso de tua mente
E desse livro esse aprendizado podes degustar...
Veja aquilo que tua memória não pode conter
E confia isso a essas folhas em branco...¹¹

A capacidade de eternização que a escrita proporciona é corroborada por Francisco Rodrigues Lobo, em 1619, onde o autor diz:

O escrever não é outra coisa, mais que suprir com um instrumento por meio da Arte, e das mãos, o que com a voz se não pode exprimir, e alcançar com os ouvidos, ou por distância de lugar, como quem escreve aos ausentes, ou por discurso de tempo, como quem escreve para os vindouros.¹²

Francis Bacon, o cientista e filósofo inglês menciona também a força memorativa das letras, partindo do pressuposto "da necessidade de continuidade e duração como um universal antropológico"¹³ e a escrita seria o *medium* mais extraordinário para esse fim, assegurando também material da tradição.

O filósofo inglês é enfático quando diz que:

Vemos, portanto, quão mais duradouros são os monumentos do espírito e do saber em comparação com os do poder e dos ofícios manuais. Pois não se conservaram os versos de Homero 25 séculos ou mais, sem a perda de uma sílaba ou letra? Enquanto, no mesmo espaço de tempo, caíram em ruínas ou foram demolidos inúmeros palácios, templos, castelos e cidades.¹⁴

Apesar da grande importância dada à escrita por Shakespeare, Bacon e Lobo, tanto Nikolaus Harnoncourt, como Arnold Dolmetsch, dois

¹⁰ ASSMANN. *Religión y memoria cultural: diez estudios*, p. 201.

¹¹ SHAKESPEARE citado por ASSMANN. *Religión y memoria cultural: diez estudios*, p. 202.

¹² LOBO citado por ALMADA. *A escrita magistral: formas de aprendizado da escrita decorativa no século XVIII*, p. 4.

¹³ BACON citado por ASSMANN. *Religión y memoria cultural: diez estudios*, p. 207.

¹⁴ BACON citado por ASSMANN. *Religión y memoria cultural: diez estudios*, p. 207.

grandes músicos e teóricos sobre a interpretação e compreensão da música do período barroco, alertam para a limitação da escrita musical barroca assim como de todas as épocas. No tratado *The Interpretation of the Music of XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*, publicado em 1915, Dolmetsch alerta para a limitação da escrita musical em pleno século XX:

Por nove séculos a notação progrediu e está ainda longe da perfeição. Nós não somos frequentemente conscientes sobre isso com relação à música moderna, porque tudo o que temos que tocar nos é conhecido de uma audição prévia; e quando não, o estilo dessa música é suficientemente familiar para interpretarmos corretamente o texto sem termos que pensar muito sobre isso.¹⁵

Outro aspecto extremamente relevante questionado por Dolmetsch, no trecho acima, é o fato da música “moderna” ser transmitida por outras vias além da escrita. Como era uma música do presente, os intérpretes teriam outras fontes como a tradição oral, ou audições anteriores para melhor compreenderem o texto musical escrito no momento de abordar uma partitura. Dolmetsch completa seu raciocínio, dizendo que com relação à música e a escrita do barroco precisamos buscar fontes complementares, pois perdemos a tradição oral e conseqüentemente a continuidade que existe na música moderna.¹⁶

Dolmetsch, na página VI de seu tratado, nos fornece um caminho para melhor compreendermos a escrita da música barroca. Segundo ele:

Informações confiáveis são encontradas somente nos livros de ensino escrito sobre sua própria arte pelos músicos do passado. Felizmente existem muitos exemplos desses livros, repletos de preceitos, exemplos e considerações filosóficas.¹⁷

¹⁵ DOLMETSCH. *The Interpretation of the Music of XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*, p. v. “For nine hundred years notation has progressed, and still it is far from perfect. We are not often conscious of this with regard to modern music, for most of what we wish to play is already known to us from previous hearing; and when it is not, the style of the music is familiar enough to enable us to interpret the written text correctly without having to think much about it.” Tradução nossa.

¹⁶ DOLMETSCH. *The Interpretation of the Music of XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*, p. iv.

¹⁷ DOLMETSCH. *The Interpretation of the Music of XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*, p. vi. “Reliable information is to be found only in those books of instruction which the old musicians wrote about their own art. Happily there are many such, well filled with precepts, examples, and philosophical considerations.” Tradução nossa.

Harnoncourt, assim como Dolmetsch, afirma que devemos buscar as informações necessárias à compreensão da escrita barroca nos tratados dos séculos XVII e XVIII. Segundo ele, “existe uma ortografia musical que se origina de tratados musicais” e que essa ortografia tem particularidades como vários elementos estilísticos não estarem grafados, e precisarem ser aprendidos nos tratados, ou capítulos de tratados específicos sobre esse assunto.¹⁸

Apesar da grande quantidade de informação disponível nos tratados barrocos, Harnoncourt não acredita que seja possível uma total compreensão desses mesmos tratados nos dias de hoje. Essas obras foram escritas para os contemporâneos dos autores, e como mencionamos acima, o que era evidente não precisaria ser explicado, “o não escrito, o suposto, seria, assim, de maior valor que o escrito”.¹⁹

A qualidade visual da escrita como meio para estabelecer um diálogo estilístico

Curiosamente, apesar da grande quantidade e qualidade de textos produzidos atualmente sobre a música dos séculos XVII e XVIII, até o presente momento não encontramos textos que reflitam sobre o aspecto visual da escrita musical como um reservatório de memória. Como veremos a seguir, a escrita como imagem carrega forte significado estético e estilístico, e de acordo com Barthes: “*l’image est, certes, plus impérative que l’écriture, elle impose la signification d’un coup, sans l’analyser, sans la disperser,*”²⁰ e é por esse motivo que iniciamos nosso texto com o manuscrito autógrafo de J. S. Bach.

A afirmação de Barthes sobre a imanência da imagem é compartilhada e ampliada para a escrita por André Leroi-Gourhan, quando diz que o traço é a “transposição gráfica da linearidade verbal.”²¹ Podemos imaginar também que existe uma imanência da caligrafia barroca, que ela carrega uma significação como imagem, como afirma Barthes, e que ela pode conter na sua imagem uma transposição gráfica não da linearidade verbal, mas sim dos elementos estilísticos do barroco; elementos esses

¹⁸ HARNONCOURT. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*, p. 34-38.

¹⁹ HARNONCOURT. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*, p. 39.

²⁰ BARTHES. *Mythologies*, p. 4.

²¹ CHRISTIN. *A imagem enformada pela escrita*, p. 65.

demonstrados por Arnold Hauser e Andrea Battistini, como veremos na página sete e oito, e que seriam, de acordo com Battistini, comuns às *Arti Sorelle*, a pintura, a arquitetura e a música.

Na citação abaixo feita por Torío de La Riva y Herrero em 1798, em que esse autor define a função da escrita, vemos antecipada a ideia de Greenblatt, de que “as vozes dos mortos ficam acessíveis”²² através dos ‘vestígios do texto’:

Esta arte serve para comunicarmo-nos com os ausentes e falar aos vindouros por meio dos signos ou figuras a que chamamos letras, as quais, unidas com uma ordem de consentimento mútuo, formam as sílabas, das que saem as vozes ou palavras que compõem as orações e períodos que abraçam nossos discursos e pensamentos.²³

A definição de escrita feita por Herrero e por Lobo, esta citada na p. 3, apontam para “as idéias de percurso do tempo, expressão muda e representação do ausente estão presentes na maioria das definições para a atividade, assim como o ato de trabalhar com as mãos”.²⁴ Essa duplicidade da definição da escrita nos permite compreendê-la “como encadeamento de palavras, seguindo regras de expressão verbal, ou como sequência de letras sobre a folha, seguindo regras de expressão visual – ação posteriormente registrada como *caligrafia*”.²⁵

A palavra *calligraphia* aparece pela primeira vez em português como título da terceira parte do livro *Eschola popular das primeiras letras: dividida em quatro partes*, publicado em Coimbra em 1796, e está diretamente ligada aos aspectos visuais da escrita.²⁶ Ramiro Espinoza esclarece que a caligrafia barroca (FIG. 2) contém, em seu aspecto visual, elementos irônicos e sombrios típicos do barroco espanhol que revelam os conflitos desse período como o contraste entre a utopia e a realidade, assim como a incerteza e a loucura.

²² GREENBLATT citado por ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 193-194.

²³ TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO citado por ALMADA. *A escrita magistral: formas de aprendizado da escrita decorativa no século XVIII*, p. 3 “Este Arte sirve para comunicarnos con los ausentes y hablar a los venideros por medio de los signos o figuras a que llamamos *letras*, las cuales unidas con un orden de mutuo consentimiento forman las *sílabas*, de las que salen las *voces o palabras* que componen las *oraciones* y períodos que abrazan nuestros *discursos y pensamientos*.” Tradução nossa.

²⁴ ALMADA. *A escrita magistral: formas de aprendizado da escrita decorativa no século XVIII*, p. 3.

²⁵ ALMADA. *A escrita magistral: formas de aprendizado da escrita decorativa no século XVIII*, p. 4.

²⁶ ALMADA. *A escrita magistral: formas de aprendizado da escrita decorativa no século XVIII*, p. 2.



Figura 2 – Aznar de Polanco. Fonte: <<https://goo.gl/j3nUKj>>

O Barroco

De acordo com Arnold Hauser, no Barroco percebemos inúmeras ramificações artísticas que apresentavam formas muito diferentes em cada país e que num primeiro momento seria difícil reduzi-las a um denominador comum. Esse período expressa uma cosmovisão mais homogênea, apesar da grande variedade de formas, se opondo à concepção mais dividida da vida ligada ao maneirismo.²⁷

Ainda segundo Hauser, havia duas grandes tendências de estilo no período barroco, uma ligada aos círculos cortesãos e católicos e outra pertencente à classe média e às comunidades protestantes, sendo que, o conflito e dicotomia, percebidos por Espinoza na caligrafia barroca, estariam ligados ao barroco cortesão-católico, que se inclinava a uma arte sensualista e monumental-decorativa, em oposição ao estilo mais classicista do mundo protestante.²⁸ Essa arte monumental ligada ao barroco católico vai gradativamente influenciar os países protestantes, principalmente na música, pois a Itália como grande centro produtor exportava

²⁷ HAUSER. *História social da arte e da literatura*, p. 443-444.

²⁸ HAUSER. *História social da arte e da literatura*, p. 443.

músicos, música, poetas e inúmeros artistas para os países protestantes. A caligrafia italiana também deixou sua marca nos outros países europeus, sobretudo o tratado de Cresci como veremos adiante.

Battistini confirma a proposição de diversidade feita por Hauser ao dizer que “podemos perceber no Barroco um primado indiscutível da pluralidade dispersiva encontrada no policentrismo da arquitetura, na policromia da pintura e na polifonia da música”.²⁹ Outras características mencionadas por Battistini são a “subjetividade da arte, acentuação do caráter transitório, busca do inédito, senso de movimento produzido pelas composições assimétricas, diagonais, radiantes e aparentemente precárias”.³⁰

O “conflito e dicotomia” na caligrafia são provavelmente derivados da própria natureza dualista do barroco, onde a arte “deixou de ter um caráter estilístico uniforme”, podendo ser “naturalista e classicista, analítica e sintética ao mesmo tempo” sendo fruto também da subjetividade e da assimetria que quer produzir sensação de movimento.³¹

A dualidade pode ser explicada por diversos fatores como as lutas religiosas dentre outros, mas precisamos lembrar que a palavra *barroco* só aparece pela primeira vez no século XVIII e designava, de acordo com Hauser, fenômenos “extravagantes, confusos e bizarros”.³² A definição desses fenômenos “extravagantes, confusos e bizarros” foi cunhada por pensadores classicistas do século XVIII, como Winckelmann, Lessing, Goethe e Burckhardt, que rejeitavam a irregularidade e inconstância barrocas. Teóricos como Croce deploravam o “mau gosto” da arte barroca, o que representava também um ataque acadêmico à arte moderna, principalmente ao impressionismo.³³

Curiosamente, foi somente após a assimilação do impressionismo que teóricos como Wölfflin e Riegl puderam lançar novas luzes sobre a arte barroca. Wölfflin aplica os conceitos impressionistas ao século XVII, ressaltando que essa tendência impressionista foi a mudança mais importante da história da arte, ou seja, a subjetivação da cosmovisão artística, a transformação do tátil no visual.³⁴

²⁹ BATTISTINI. *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, p. 152.

³⁰ BATTISTINI. *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, p. 152-153.

³¹ HAUSER. *História social da arte e da literatura*, p. 443.

³² HAUSER. *História social da arte e da literatura*, p. 444.

³³ BATTISTINI. *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, p. 151; HAUSER. *História social da arte e da literatura*, p. 444.

³⁴ BATTISTINI. *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, p. 151; HAUSER. *História social da arte e da literatura*, p. 445.

Jean Rousset propõe uma aplicação ao Barroco dos conceitos impressionistas enunciados por Wölfflin bastante sugestiva. Segundo Rousset,

Uma fachada barroca é uma fachada renascentista imersa em água, ou mais exatamente seu reflexo na água agitada, já que a superfície se infla e se escava, os frontões se tornam mais espessos e se enrolam, as colunas retas se tornam colunas torcidas, a imagem parece dançar e "todo o edifício oscila ao ritmo da onda".³⁵

De maneira sintomática, Battistini intitula o capítulo de onde retiramos a citação de Rousset de "Le arti sorelle", e o subtítulo de "La supremazia architettonica della linea curva". Nesse capítulo Battistini mostra como tanto a literatura, música e todas as outras artes estão sujeitas aos mesmos princípios estéticos, tendo em comum os "soggetti, i temi, i motivi". As artes também compartilham a estrutura, os esquemas formais, o estilo e uma combinação de sinestesia e técnica, sendo que esses conceitos formam uma imagem e representação teatral.³⁶

Podemos pensar que a caligrafia também foi uma dessas *arti sorelle*, pois se analisamos a caligrafia de Polanco (FIG. 2), percebemos essa tendência à extravagância, essas "colunas torcidas" ou letras que "parecem dançar", e fica evidente que essa caligrafia ao "ritmo da onda" quer comunicar visualmente, quer representar teatralmente corroborando "a supremacia arquitetônica da linha curva"!

³⁵ ROUSSET citado por BATTISTINI. *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, p. 153. "una facciata barocca è una facciata rinascimentale immersa nell'acqua o piú esattamente è il suo riflesso in un'acqua agitata, giaché le superfici si gonfiano e si scavano, i frontosi si spezzano o si avvolgono, le colonne diritte divventano colonne tortili, le immagini sembrano danzare e 'tutto l'edificio oscilla al ritmo delle onde.'" Tradução nossa.

³⁶ BATTISTINI. *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, p. 151.

Os tratados de caligrafia



Figura 3 - Cresci, Gianfrancesco.
Fonte: <<http://googl/gP8mKH>>

Um dos tratados mais importantes a serem publicados sobre a caligrafia foi *Essempiare* (Roma, 1560), ilustrado na FIG. 3, de Gianfrancesco Cresci, copista do Vaticano, seguido por dois outros tratados sobre caligrafia, *Il perfetto scrittore* (Roma, 1570) e *Il perfetto cancellaresco* (Roma, 1579). Giovanni Francesco Cresci apresentou um novo modelo de escrita cursiva, a *cancellaresca*, sendo que a mudança mais importante foi a utilização de uma pena apontada em vez de quadrada, chamada bico de pena.³⁷

A caligrafia de Cresci se transformou no principal modelo durante décadas, e provavelmente, pelo fato de ser o calígrafo do Vaticano, Cresci parece ter assimilado ideais do barroco cortesão e católico mencionado Hauser, e seus tratados foram um importante veículo para difundir através da escrita os preceitos da Igreja Romana e também do estilo barroco. Na caligrafia de Cresci também podemos ver letras que dançam ao “ritmo das ondas”, mas pelo refinamento da caligrafia elas dançam uma solene pavana?

³⁷ INTRODUCING 'Dulcinea': an exploration of baroque calligraphy.



Figura 4 – Cresci, Ginfrancesco. Fonte: <<http://goo.gl/uU2kzN>>

A influência dos tratados de Cresci se espalha rapidamente por diversos países e em 1605 temos o tratado *Spieghel der Schrijfkonste*, de Jan Van de Velde, publicado na Holanda, em que podemos ver uma gravura com pena com o mesmo formato da que vemos nos tratados de Cresci (FIG. 4). Em 1616, também a Espanha se rende à nova caligrafia com a publicação do tratado *Arte nueva de escribir*, de Pedro Díaz Morante, e a influência desse autor se estende até o século XVIII, como podemos observar no tratado de Aznar Polanco, *Arte nuevo de escribir por preceptos geometricos y reglas mathematicas*, publicado em 1719 (FIG. 2).³⁸

Durante os séculos XVII e XVIII, diversos estilos caligráficos foram criados e os tipos mais usados foram a bastarda, redonda, grifa, romana e antiga.

³⁸ INTRODUCING 'Dulcinea': an exploration of baroque calligraphy.



Figura 5 – Sonatas para violoncello, manuscrito autógrafo de Alessandro Scarlatti. Fonte: SCARLATTI, Alessandro. *Three Sonatas for Two Cellos*. Milan: Grancino Editions, 1986. Partitura em fac-símile. Sonata I, Violoncello.

A escrita como meio de preservação da memória

De acordo com Almada, “a linguagem escrita segue práticas próprias e em cada época essas convenções faziam com que os documentos fossem reconhecíveis a um primeiro olhar.”³⁹ Ao analisarmos os manuscritos de compositores e copistas do século XVIII, percebemos uma prática comum, ou um estilo de caligrafia que pode ter relação com os tratados de caligrafia dos séculos XVII e XVIII, ou ainda, pode obedecer a regras próprias de grafia musical.

A análise comparativa do manuscrito apresentado na FIG. 5, de Alessandro Scarlatti (1660-1725), com aquele apresentado na FIG. 1, de Bach, mostra que ambos os manuscritos pertencem a um mesmo

³⁹ GIMENO BLAY citado por ALMADA. A escrita magistral: formas de aprendizado da escrita decorativa no século XVIII, p. 5.

conjunto normativo. Nas figuras 7, 8, 9 e 10, podemos perceber também semelhanças na grafia em diversos manuscritos de compositores contemporâneos de Bach e Scarlatti. Esse fato serve para confirmar a opinião de Almada, que diz que “as qualidades visuais de um documento em relação ao conjunto normativo vigente viabiliza a reflexão sobre o aprendizado, os diálogos estilísticos e as transformações aplicadas”.⁴⁰

Almada também diz que não podemos “prescindir, portanto, da consideração de dois fatores gerais, e sempre válidos, que se alimentam mutuamente: a forma gráfica de um documento e a sociedade nas quais estas formas são produzidas”.⁴¹ Podemos depreender a partir da análise de manuscritos barrocos, que além de um conjunto normativo relativo ao estilo musical, existiu também um conjunto normativo para a caligrafia musical, que por sua vez representa a sociedade na qual ela foi produzida. Essa análise corrobora a afirmação de Halbwachs:

Uma página coberta de notas é apenas uma parte de uma lembrança mais ampla, ou de um conjunto de lembranças: ao mesmo tempo em que vemos em pensamento a partitura, entrevemos todo um meio social.⁴²

Para Halbwachs, a memória é um fenômeno social⁴³ e tem, segundo Jan Assmann, uma base neuronal e outra social. A memória se subdivide em duas partes: a episódica, ligada às nossas experiências e vivências, e a semântica, ligada por sua vez ao que aprendemos e retivemos. A memória semântica está conectada com o sentido e também com o significado, e há uma estreita ligação entre sentido e sociedade, confirmando a proposição de Halbwachs na qual a memória é um fenômeno social, a memória é coletiva.⁴⁴

Assim como a forma gráfica de um documento, no nosso caso uma partitura, é fruto da sociedade na qual foi produzida, podemos também estabelecer diálogos com as outras artes como “parte de uma lembrança mais ampla”. A educação do homem barroco era baseada no ensino da retórica, que moldou não só o ensino da caligrafia, como da escrita musical, assim como todas as manifestações artísticas em que “entrevemos

⁴⁰ ALMADA. A escrita magistral: formas de aprendizado da escrita decorativa no século XVIII, p. 5.

⁴¹ ALMADA. A escrita magistral: formas de aprendizado da escrita decorativa no século XVIII, p. 5.

⁴² HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 200.

⁴³ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 30.

⁴⁴ HALBWACHS. *A memória coletiva*; ASSMANN. *Religión y memoria cultural*, p. 18.

todo um meio social”, como diz Halbwachs, e também a “energia social” que menciona Greenblatt.

Essa educação retórica fez surgir na música figuras retórico-musicais, as quais têm correspondentes nos gestos da dança, da pintura, da arquitetura e da caligrafia barroca, artes essas denominadas por Andrea Battistini de *arti sorelle*,⁴⁵ sendo que essas figuras retórico-musicais têm por finalidade criar imagens e representação teatral. A educação que, de acordo com Jan Assmann, está relacionada com a memória semântica, é de fato uma memória social, e “com suas normas e valores, suas definições do que tem sentido e do que é importante”⁴⁶ influencia até nossas lembranças mais íntimas.

As “normas e valores” da sociedade barroca evidentemente influenciaram também a caligrafia dos compositores, tornando compreensiva a afirmação de Almada, que em cada época “essas convenções faziam com que os documentos fossem reconhecíveis a um primeiro olhar”.⁴⁷ Essas “convenções”, que provavelmente forjam e ao mesmo tempo são forjadas pelo estilo de época, é que nos permitem encontrar semelhanças nas caligrafias dos compositores barrocos, como podemos ver nas figuras de 6 a 9, e confirmam Halbwachs, quando diz que a “memória é coletiva”.



Figura 6 – Alessandro Scarlatti. La Giudditta – Oratório. Fonte: <<http://goo.gl/S555Kq>>.

⁴⁵ BATTISTINI. *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, p. 151.

⁴⁶ ASSMANN. *Religión y memoria cultural: diez estudios*, p. 18-19.

⁴⁷ ALMADA. A escrita magistral: formas de aprendizado da escrita decorativa no século XVIII, p. 5.



Figura 7 – d'Anglebert
Pièces de Clavecin
– Edição de 1689.
Fonte: <<http://goo.gl/kgK03E>>.



Figura 8 – Scarlatti
Cantata Olimpia.
Fonte: <<http://goo.gl/15rZn4>>.



Figura 9 – Couperin
– Messe pour Orgue.
Fonte: <<http://goo.gl/LBXvL5>>.

Reflection

Beaucoup de personnes ont moins de
disposition a faire des tremblemens, et
des ports-de-voix de certains doigts!

Figura 10: Couperin
tratado L'art de
toucher le clavecin
- Edição de 1716.
Fonte: <<http://googl/bUB96M>>.

A comparação dos manuscritos de Bach com os manuscritos de seus contemporâneos mostra que Bach teve um cuidado especial ao escrever esses documentos, cuidado esse que se revela na beleza do traço, na caligrafia cuidada e revisada e se assemelha bastante com a caligrafia de François Couperin, mostrada no exemplo acima. Percebemos a mesma atitude cuidada ao escrever partituras por parte da mulher de Bach, Anna Magdalena (FIG. 11), e também dos seus discípulos (FIG. 12).⁴⁸

As diversas cópias da obra *Seis suites para violoncello solo*, que são apresentadas nas figuras de 11 a 15, evidenciam como as mudanças estéticas e estilísticas acontecidas durante o século XVIII afetaram a caligrafia musical, mostrando que os ventos do classicismo e a consequente morte da "linha curva", da extravagância barroca, será abandonada gradativamente também pela caligrafia musical.

⁴⁸ TOMITA. *Anna Magdalena as Bach's Copyist*, p. 3-7.

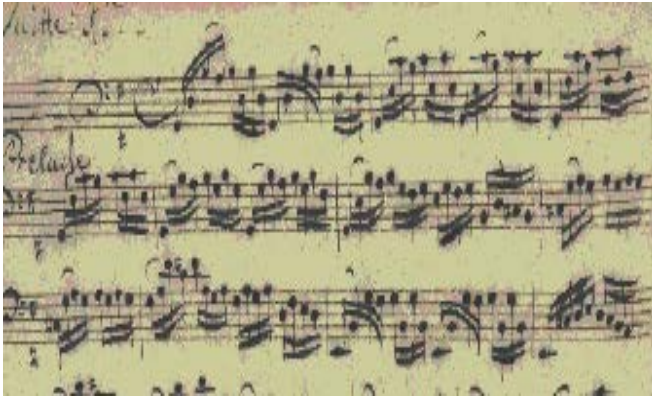


Figura 11 –
Manuscrito Anna
Magdalena Bach –
1720. Fonte: <[http://
goo.gl/uBa7ZM](http://goo.gl/uBa7ZM)>.



Figura 12 –
Manuscrito Kellner
– Ca 1726. Fonte:
<[http://goo.gl/
eK6FjB](http://goo.gl/eK6FjB)>.

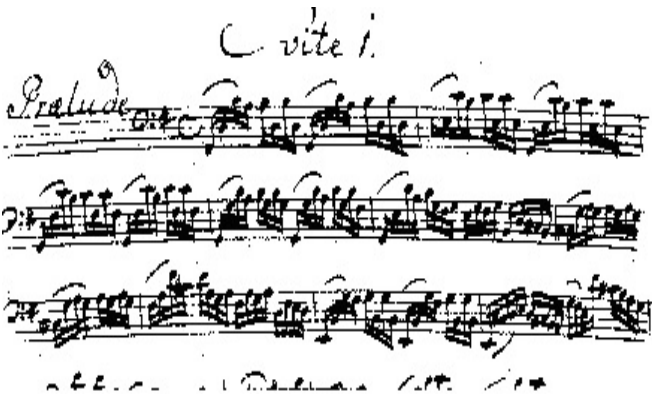


Figura 13 – Dois
copistas anônimos
(Ca. 1750-1800).
Fonte: <[http://goo.
gl/eK6FjB](http://goo.gl/eK6FjB)>.



Figura 14 – Copista anônimo (Ca. 1775-1800). Fonte: <<http://goo.gl/eK6FjB>>.

PRÉLUDE. All^o Moderato.

SONATE I.

A printed musical score for a piece titled "SONATE I. PRÉLUDE. All^o Moderato." The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation is in a clean, printed style, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ornaments. The second and third staves continue the piece with similar notation and include some dynamic markings.

Figura 15 – 1ª edição em 1824. Louis Pierre Martin Norblin (1781-1854). Fonte: <<http://goo.gl/eK6FjB>>.

No manuscrito autógrafo de Anna Magdalena (FIG. 11), e no de Kelnner (FIG. 12), vemos uma forte identidade visual com a caligrafia de Bach. Segundo Tomita, seria uma reverência, uma mostra de apreço, por parte de Anna em relação a Bach, seu marido.⁴⁹ Kelnner foi discípulo de Bach, o que na época significava morar na casa do mestre e receber lições dele constantemente. Tanto Anna como Kelnner, assim como Bach, respondiam aos anseios e ao estilo barrocos.

O manuscrito anônimo da FIG. 13 parece ser uma caligrafia de transição, pois ainda percebemos algumas curvas que nos remetem vagamente à caligrafia bachiana, mas, no manuscrito da FIG. 14, vemos uma grande afinidade com a primeira edição das suítes, apresentada na FIG. 15.

A mudança radical na caligrafia musical pode ser explicada em parte pela revolução industrial, que promoveu um expressivo aumento nas impressões de partituras, por causa da diminuição dos custos de produção e também por causa da crescente demanda da classe burguesa emergente, recém promovida à consumidora de bens culturais e artísticos.

Halbwachs afirma que “quando o músico olha para a partitura só vê e decodifica os sinais que conhece”.⁵⁰ Entretanto tanto Harnoncourt, como Haynes, alertam que o significado dos símbolos musicais que estão em uso desde o século XVI mudou ao longo desses quinhentos anos desde que adquiriram um formato mais ou menos definitivo no final da Renascença, e como vimos na análise dos manuscritos e edição das *Seis suítes para violoncello*, também a caligrafia musical passou por profundas modificações visuais.

Dessa maneira, para tentar compreender um manuscrito dos séculos XVII e XVIII, precisamos, como salienta Harnoncourt, ir além da escrita, buscando na escrita musical no barroco o diálogo com as formas e transformações da memória cultural. Harnoncourt sugere que busquemos esse diálogo na dança barroca, pois segundo ele, a dança poderia nos dar informações concretas do gesto musical associado aos passos de dança. Mas, curiosamente as informações que temos sobre a dança

⁴⁹ TOMITA. *Anna Magdalena as Bach's Copyist*.

⁵⁰ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 164.

barroca estão presentes nos tratados escritos sobre esse assunto nos séculos XVII e XVIII, ou seja, voltamos à escrita.

Talvez, estender esse “diálogo” a todas às artes possa facilitar a compreensão da “energia social”. As mudanças do padrão do gosto refletiram na caligrafia e estabeleceram um contato mais profundo com os nossos ancestrais, ajudando-nos a compreender que a caligrafia barroca carrega elementos da arquitetura, música, pintura e dança, pois, “assim como a dança, o prazer que a caligrafia proporciona aos olhos está na excelência e prontidão de seu ritmo e gesto”.⁵¹

Conclusão

Para compreendermos como o significado dos símbolos musicais mudou, como mencionam Harnoncourt e Haynes, podemos percorrer um caminho relativamente seguro, buscando nos tratados setecentistas os significados desses símbolos no período barroco. Entretanto, para compreendermos o que a caligrafia musical barroca carrega de “energia social” o caminho parece ser bem mais complexo.

A partir da premissa postulada por Halbwachs e Jan Assmann em que a memória é um fenômeno social que tem um sentido, assim como um significado, “uma página coberta de notas” carrega em si todo um sentido e significado ligados direta ou indiretamente à sociedade que a produziu. Então cremos que a caligrafia musical espelha aspectos sociais e estéticos dessa sociedade, sendo que a caligrafia de Bach, Scarlatti nos sugere que ela possui uma *signification d’un coup*, uma imanência que seria uma transposição gráfica das “linhas curvas”, da “tendência à extravagância”, das “colunas torcidas” ou ainda das letras que “parecem dançar”.

Essa caligrafia que “dança” ao “ritmo da onda” comunica visualmente algo... talvez esses “signos ou figuras a que chamamos letras” representem “as vozes ou palavras que compõem as orações e períodos que abraçam nossos discursos e pensamentos”⁵² de nossos antepassados barrocos como nos ensina Torío de La Rivera. Ou talvez esse algo poderia ser a subjetivação da cosmovisão artística, a transformação do tátil da escrita no visual do gesto do músico ao tocar essa “página coberta de

⁵¹ VAN DER MERWE citado por ELLIOT. *The Art of Calligraphy*, p. 44.

⁵² TORÍO DE LA RIVERA citado por ALMADA. *A escrita magistral: formas de aprendizado da escrita decorativa no século XVIII*, p. 3.

notas". Essa tradução da escrita em gesto musical poderia também ser uma representação teatral onde estariam presentes a "pluralidade dispersiva, a subjetividade da arte, o caráter transitório, a busca do inédito, o senso de movimento e as composições assimétricas, diagonais, riantes e aparentemente precárias",⁵³ como definido por Battistini.

Em última instância, essa descrição das principais características do barroco apresentadas por Battistini e Hauser se aproxima muito da definição de *stylus phantasticus* feita por Matheson no seu tratado *Der Vollkommene Capellmeister*, publicado em 1739:

Então esse estilo é a maneira mais livre e descompromissada do arranjar, do cantar e do tocar que se poderia inventar, pois nele ora nos deparamos com uma, ora com outra idéia, não nos prendemos a palavras, nem a melodia, ou ainda a harmonia, de modo que cantores e instrumentistas podem mostrar sua habilidade; nele são produzidas toda sorte de passagens de outro modo incomuns, de ornamentos obscuros, volteios e adornos engenhosos, sem verdadeira observação da pulsação ou do tom, que sem respeitar a estes, tomam lugar no papel. É posto em prática sem frase principal e respostas formais, sem tema e sujeito; ora enérgico, ora hesitante; ora monódico, ora polifônico; ora num tempo estrito seguindo a pulsação; sem massa sonora; mas nunca sem a intenção de agradar, de arrebatar e de causar deslumbramento. Estes são os traços essenciais do estilo fantástico.⁵⁴

Não seria a caligrafia de Bach ou de Alessandro Scarlatti a transposição gráfica do *stylus phantasticus*, tão caro a ambos, ou ainda a representação do "conflito e dicotomia" da fachada renascentista mergulhada em água?

Referências

ALMADA, Márcia. *A escrita magistral: formas de aprendizado da escrita decorativa no século XVIII. e-hum*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 1-24, out. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/aZjezU>>. Acesso em: 07 out. 2015.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe (Coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. *Religión y memoria cultural: diez estudios*. Tradução de Marcelo G. Burello e Karen Saban. Buenos Aires: Lilmod, 2008.

⁵³ BATTISTINI. *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, p. 153.

⁵⁴ BURMESTER. *Aspectos do stylus phantasticus nas Tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1580-1651)*, p. 88.

- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Editions Du Seuil, 1957.
- BURMESTER, Haroldo Roger Benghi. *Aspectos do stylus phantasticus nas Tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1580-1651)*. 2010. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- BATTISTINI, Andrea. *Il Barocco: cultura, miti, immagini*. Roma: Salerno Editrice, 2000.
- CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários; Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- DENGO, Monica. *Free Hand*. Disponível em: <<http://goo.gl/36GR4J>>. Acesso em: 07 out. 2015.
- DOLMETSCH, Arnold. *The Interpretation of the Music of XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*. London: Novello and Company, 1915. Disponível em: <<https://goo.gl/I1akdg>>. Acesso em: 12 jan. 2015.
- ELLIOTT, Marianne. The Art of Calligraphy. *Cape Library*, Cape Town, p. 44-46, set./out. 2004. Disponível em: <<http://goo.gl/Jw0BpE>>. Acesso em: 14 out. 2014.
- INTRODUCING 'Dulcinea': an Exploration of Baroque Calligraphy. Disponível em: <<http://goo.gl/cmePP7>>. Acesso em: 07 out. 2015.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva dos músicos. In: _____. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2007.
- OXFORD REFERENCE. *Cresci, Gianfrancesco (Giovanni Francesco)*. Disponível em: <<http://goo.gl/deKWvQ>>. Acesso em: 07 out. 2015.
- TOMITA, Yo. Anna Magdalena as Bach's Copyist. *Understanding Bach*, UK, v. 2, p. 59-76, 2007.

**Publicações Viva Voz de
interesse para a área de estudos literários**

**Escritoras mineiras
poesia, ficção, memória**

Constância Lima Duarte (Org.)

**Mulheres em Letras
Memória, transgressão, linguagem**

Aline Alves Arruda

Ana Carolina Barreto Neves

Constância Lima Duarte

Kelen Benfenatti Paiva (Org.)

Representações do feminino no cinema brasileiro

Helcira Lima (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em
versão eletrônica no *site*: <www.lettras.ufmg.br/vivavoz>

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m² (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.