

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

O Espiral e o quadrado: a arte e a ética do tempo perdido

Marcelo Monteiro Costa

Recife, abril de 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

O Espiral e o quadrado: a arte e a ética do tempo perdido

Marcelo Monteiro Costa

Dissertação apresentada como conclusão do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Duarte.

Recife, abril de 2012

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

C837e Costa, Marcelo Monteiro
O espiral e o quadrado: a arte e a ética do tempo perdido / Marcelo
Monteiro Costa. – Recife: O Autor, 2012.
145p.: il.; 30 cm.

Orientador: Eduardo Duarte Gomes da Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
CAC.Comunicação, 2012.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Memória. 4. Percepção temporal. 5. Experiência. I. Silva, Eduardo Duarte Gomes da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2013-01)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Marcelo Monteiro Costa

Título: O Espiral e o quadrado: a arte e a ética do tempo perdido

Defesa de dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como conclusão do Mestrado, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Duarte.

Banca Examinadora:

Eduardo Duarte Gomes da Silva

Antônio Torres Montenegro

Paulo Carneiro da Cunha Filho

____/____/____

Data da aprovação do exame da dissertação

À Cleonice (*in memoriam*)
e Bruna

Agradecimentos

Aos meus pais, Roberto e Anna Elizabeth, e irmãos, Bruno e Felipe, por acreditarem em mim e me darem o suporte necessário para a realização desse trabalho.

À minha tia, Erlanda, e demais familiares que estiveram sempre presentes durante esse processo.

Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Duarte pela orientação, por desempenhar sua honrosa função de guiar a minha conduta neste trabalho e por conseguir organizar os percursos por mim traçados.

À professora Nina Velasco pelas colaborações na qualificação. Ao professor Paulo Cunha pelas sugestões e contribuições pontuais durante a qualificação e por continuar sua colaboração com a pesquisa ao também aceitar o convite para integrar a banca da minha defesa.

Ao professor Antônio Montenegro pelo conhecimento adquirido através do convívio durante seu curso e pela contribuição que suas aulas deram para o desenvolvimento desta pesquisa.

À professora Ângela Prysthon pelos apontamentos gentilmente dedicados à pesquisa durante o seu transcorrer, e pela generosa e cuidadosa tradução do resumo que segue.

À coordenadora do PPGCOM, Isaltina Melo, e aos seus funcionários: José Carlos, Cláudia e Luci, por serem sempre solícitos às minhas solicitações.

À Raquel Holanda pela revisão e dedicação dispensadas, sem as quais não seria possível a conclusão desse trabalho.

Agradeço ao Cnpq que tornou possível a realização desta pesquisa, e a todos os que com ela contribuíram, direta e indiretamente, tornando possível de alguma forma a sua execução.

O Espiral e o quadrado – A arte e a ética do tempo perdido

Resumo: A existência humana condicionada pelo tempo. Essa ideia centralizou importantes discussões entre correntes científicas, filosóficas e artísticas ao longo do pensamento. A maneira como o tempo é percebido e representado, inclusive, é motivo de novas conceituações e expressões da arte - o que talvez justifique o fascínio pelo tema e sua centralidade na literatura moderna e no cinema. A partir de autores como Benjamin, Deleuze Bergson e Didi-Huberman, obras como a série de livros *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, e as reflexões de Andrei Tarkovski são aqui tomadas como exemplificações do domínio e da assimilação dessa categoria como matéria-prima da arte.

Diante da multiplicidade de reflexões sobre o tema e suas representações nas discussões estéticas o presente trabalho propõe uma investigação sobre as implicações éticas e estéticas de uma arte voltada para a questão da temporalidade. A partir da aplicabilidade no cinema dos conceitos de *tempo perdido e tempo redescoberto*, evocados na obra de Proust, o trabalho retoma uma discussão ética e filosófica acerca do tempo e da memória através de autores que reposicionaram o cinema como a arte do tempo e de expressões contemporâneas do cinema mundial que remarcam essa posição.

Palavras-chave: Tempo perdido; cinema; memória; experiência.

The Spiral and the square - The art and ethics of lost time

Abstract: Human existence conditioned by time: this idea has become central to the most important discussions in different scientific, philosophical and artistic currents of thought and theoretical strains. Besides, the way time is perceived and represented is itself a reason for new concepts and expressions of art - and this perhaps explains the fascination for it and its presence as a central theme in modern literature and film. From thinkers such as Benjamin, Deleuze and Bergson, via Marcel Proust's *In Search of Lost Time* and the reflections of Andrei Tarkovsky - that define film as the art of time, we assess the domain and assimilation of time as the raw material of art.

Given the multiplicity of reflections on time and their representations in aesthetic discussions, this dissertation proposes an investigation into the ethics and aesthetics of an art-oriented time. Trying to apply the concepts of lost and rediscovered time, evoked in Proust's work, the present study invests in a philosophical and ethical discussion about time and memory, by investigating film auteurs of contemporary world cinema who have repositioned cinema as an art and expression of time.

Keywords: Lost time; cinema; memory; experience.

SUMÁRIO

I. Introdução - O espiral e o quadrado	09
1. Perdidos e achados	16
1.1. Os signos do tempo perdido	17
1.2. Um parêntese (:) entre Bergson e Proust	29
1.2.1. (:) Entre o instante e a duração	32
1.3. Uma fábula sobre o tempo	44
2. Cinema: arte do tempo (perdido)	46
2.1. A Polaroid de Tarkovski	47
2.2. A máquina do tempo impresso	51
2.3. Saba e as ruínas	57
2.4. A arte e a ética de esculpir o tempo	62
3. A vida dos tempos mortos	64
3.1. O fim da experiência: o tempo perdido como um tempo morto	65
3.2. Algumas considerações sobre o tédio e o spleen	83
3.3. O tempo restituído na paródia da vida	90
4. Dois mitos do tempo histórico	99
4.1. As aporias do esquecimento	100
4.1.1. O esquecimento que apaga	100
4.2. O anacronismo e o tempo redescoberto	116
VI. Conclusão	128
VII. Referências Bibliográficas	132
Anexos	139

INTRODUÇÃO

O Espiral e o quadrado

De antemão é preciso ressaltar que não por acaso o nome do presente trabalho foi tomado de empréstimo do livro Avalovara, de Osman Lins, cuja estrutura da espiral e do quadrado remonta a um poema místico em latim que obedece à geometria rigorosa de um palíndromo (FIG. 01). O dispositivo utilizado por Lins permite-lhe a um só tempo desenvolver múltiplas linhas narrativas que retornam "periodicamente em segmentos cada vez maiores" e criar uma imagem metafórica, baseada numa cosmogonia, em que "o sentimento do todo", ou da espiral, coexiste com "o sentimento da parte, ou dos quadrados", como observa Antônio Cândido no prefácio do livro (CÂNDIDO in LINS, 2005, p.9). Pensado de uma outra forma, o espiral também pode ser tomado como algo infinito, sem começo ou fim, como o fluxo contínuo e ininterrupto que sempre escapa à rigidez da forma de um quadrado; ou como observam alguns comentadores¹: o espiral seria o tempo, e o quadrado o espaço.

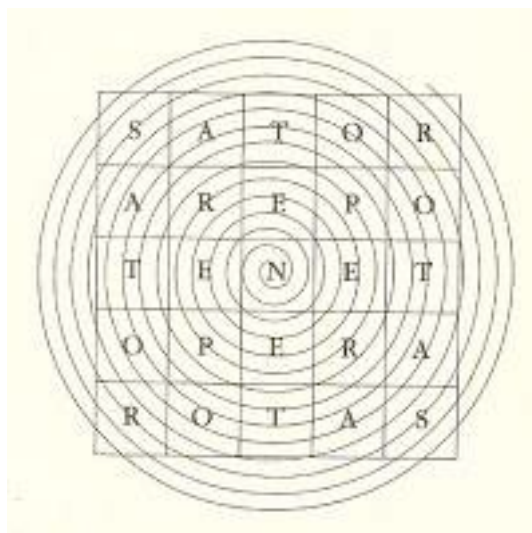


FIGURA 1 – A espiral e o quadrado: palíndromo do romance Avalovara

FONTE: AVALOVARA (1973)

¹Como é o caso de Leonardo Monteiro Trotta.

<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa11/v1/leonardotrotta.html>

O palíndromo estruturado sobre a espiral e o quadrado reproduz a frase SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS², inventada por um escravo frígio de Pompéia, e composta de cinco palavras; cada uma com cinco letras, que compõem individualmente os quadrados menores da imagem. Cada palavra da frase pode ser lida nos dois sentidos, e ao serem arranjadas no quadrado maior, elas ganham sentido horizontal e vertical, podendo ser lidas indistintamente da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo ou de baixo para cima (CÂNDIDO in LINS, 2005, p.8). Assim, através dessa arquitetura complexa, Lins concebe uma narrativa centrada na liberdade de movimento, na reversibilidade da leitura e na costura de narrativas relativamente autônomas (os quadrados) que se completam em si, mas são redimensionadas quando re-significadas no todo (o espiral). Algo uno e múltiplo a um só tempo. As narrativas são pensadas e desenvolvidas de acordo com as letras que compõem a frase: ao todo são oito letras; portanto, oito narrativas que reaparecem periodicamente e dizem respeito a temporalidades distintas; "do fundo dos séculos, mas também se passa nalguns instantes" (Ibidem).

Além disso, se considerarmos que o espiral pode ser tomado como a representação do tempo, de um fluxo contínuo que a cada curva opera uma progressão, uma diferenciação em meio à aparente repetição, essa figura geométrica também oferece outra linha de leitura: de coexistência do passado no presente, representado na obra de Lins pela combinação de tempos verbais para o mesmo episódio.³ "Abel amou/ama Ross, amou/ama Cecília..." (Ibidem, p.9). É portanto, através da contraposição entre essas duas formas geométricas – o espiral e o quadrado –, que o presente trabalho sugere uma discussão sobre o tempo em seu caráter inapreensível. Mas a que tempo nos referimos, portanto? Não se trata de um tempo crônico, mensurável em medidas, matemático, científico, no que esse termo guarda de mais próximo às ciências da natureza, em detrimento às ciências do espírito. E sim de um tempo interiorizado, subjetivado e centrado no espírito; um tempo ao qual se referiram tão bem Kant e Heidegger, e que embora reconheçamos a imensa contribuição desses autores, ela apenas tangencia e ampara a discussão sobre o tempo perdido que aqui nos propomos. Como uma corrente que flui invisível ao fundo e prepara o solo para o que nasce em direção à luz. Um tempo baseado na experiência humana, cuja amplitude, tal qual o espiral, extrapola e abarca

² De acordo com o narrador, a frase significaria: "O lavrador sustém cuidadosamente a charrua nos sulcos" ou "O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita".

³ Lins já se utilizara desse expediente em *Nove, novena* (1966) e *Avalovara* (1973) representa um passo além nesse sentido; uma experiência ainda mais radical. Ele voltaria a se utilizar desse recurso em *A Rainha dos cárceres da Grécia* (1978).

qualquer categorização mais limitante; que não se restringe à cerca colocada por uma percepção mais restritiva: o quadrado.

O espiral e o quadrado. Essa é portanto a imagem de partida que reaparecerá em diversos momentos da discussão, como uma espinha dorsal, uma linha mestra que levará ao conceito de tempo perdido e a seus desdobramentos. Mas, embora admitamos a existência de uma espécie de fio condutor – um espiral através do qual as ideias e os conceitos são lançados e desenvolvidos; cujo movimento em redemoinho é capaz de tragar ou lançar ao longe temas com igual força e imprevisão – nos propomos a tentar arquitetar uma estrutura igualmente livre, em que as partes, ou capítulos, que problematizam ou redimensionam a questão do tempo perdido, desfrutem de significativa autonomia. Sendo assim, acreditamos que o texto responde a uma estrutura rizomática, em que os capítulos se relacionam de forma irregular, através de conexões prospectivas e retrospectivas, e, portanto, sem obedecer à rigidez do arranjo proposto para a leitura. A própria (não) ordem no momento da escrita também parece refletir essa arquitetura de partes autônomas, mas que quando em conjunto adquirem um novo sentido⁴.

Sob o ponto de vista temático, o trabalho propõe uma investigação sobre o conceito de tempo perdido – e em sua decorrência do tempo redescoberto –, desenvolvido a partir da série de livros *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. Todavia, o objetivo não é ater-se somente à sua forma, já aberta em sua origem, como ele nos é apresentado na obra, mas sobretudo ressaltar-lhe os novos caminhos, as novas inflexões, que um conceito e um pensamento em espiral são capazes de abrir e através dos quais nos conduzir. Para tanto, no capítulo de abertura, intitulado *Perdidos e achados*⁵, é proposta uma problematização da obra de Proust e do conceito de tempo perdido, tal como ele nos é apresentado, a partir das diferentes interpretações e releituras de autores como Deleuze, Benjamin e Paul Ricoeur.

É nesse momento que será introduzida a ideia do tempo como reminiscência, como algo presente que carrega consigo uma ausência, uma falta decorrente de um passado que já não existe exatamente como era; uma noção de tempo que parece ter marcado a modernidade, como atestam a obra de Proust ou de outros autores marcantes do período, como Baudelaire, James Joyce e Virginia Woolf. Um tempo sem freios, construtivo e constitutivo em sua destruição, capaz de formar o homem a partir de suas perdas e dos aprendizados que delas decorrem; um tempo em que o instante e a duração convivem numa transcendência imanente.

⁴ Não há nem ao longe a pretensão de reproduzir a complexidade arquitetônica e sintática da obra de Lins, mas apenas de se valer de um dos seus princípios como inspiração para uma escrita mais livre e desencadeada.

⁵ Também uma menção à obra de Osman Lins. *Perdidos e achados* é o nome de um dos contos de Nove, novena (1966).

Dessa forma, à medida que a discussão evolui, novos elementos são sorvidos pelo espiral, e mesmo antes de se esgotarem podem ser lançados para fora, num tipo de construção que não prevê, portanto, nem começo nem fim. É assim que sucede no debate sobre as afinidades da obra de Proust com a filosofia de Bergson, que anuncia o conflito entre a intuição do instante e da duração: duas concepções distintas do tempo, como duas linhas paralelas que não se tocam, mas que ao longo do trabalho assumirão um tom de conciliação, confirmando a sugestão de segmentos que se repetem ou se diferenciam em aparições periódicas.

É justamente o caráter polissêmico, a amplitude e as novas possibilidades de sentido do conceito de tempo perdido que vão basear toda a discussão ético-filosófica que se segue, tomando, na maior parte das vezes, o cinema como referência. Essa é uma das razões para a introdução e a apresentação das *cinédoques*: um recurso estilístico amparado no neologismo de uma figura de linguagem (a sinédoque⁶) que permite dar vazão aos temas abordados a partir de exemplificações do cinema e de uma sintaxe textual mais leve, descritiva, e, portanto, livre das convenções acadêmicas mais rígidas. Além de conferir um tratamento diferenciado ao texto, as *cinédoques* permitem amarrá-lo numa estrutura rizomática, já que em alguns momentos elas fazem relações entre si. A sua introdução inaugura a discussão sobre o cinema através do filme *Os vivos e os mortos*, adaptação de John Huston para o conto *Os mortos*⁷, de James Joyce.

Ainda neste capítulo recorreremos a novas inserções amparadas em exemplos do cinema contemporâneo, como a animação *Ratatouille*, e o filme argentino *O Dia em que eu não nasci*, que ajudam a compreender com mais clareza a dimensão do tempo perdido e redescoberto no cinema, assim como conceitos afins, tal qual memória involuntária. Desse modo, é possível estabelecer as diferentes visões e formas assumidas pela experiência do tempo perdido e construir uma base filosófica que permita fundamentar a discussão posterior.

Num segundo momento, que denomino *Cinema: arte do tempo (perdido)*, o cinema e a fotografia tornam-se propriamente focos da discussão. Tomando como referência o cineasta russo Andrei Tarkovski, que problematizou o cinema como a arte do tempo, e que tinha como hábito tirar fotos numa máquina Polaroid, a fotografia e o cinema são aqui compreendidos como formas de expressão que permitem novas reflexões sobre o tempo. Se a modernidade tomou-o como objeto central de reflexão estética e filosófica, o surgimento da fotografia e do

⁶ Figura de linguagem baseada na relação de compreensão através da inferência do todo pela parte, do plural pelo singular, do gênero pela espécie... No nosso caso, das discussões ético-filosóficas a partir do cinema.

⁷ O último conto que integra o livro *Dublinenses* (2008) do escritor irlandês.

cinematógrafo pode ser considerado, dentro de suas particularidades, uma decorrência desse fascínio pelo tempo.

Ao adotar uma perspectiva que posiciona o instante fotográfico como elemento constituinte da especificidade da fotografia moderna – justamente na passagem da era da duração para a fotografia instantânea – o capítulo retoma a discussão proposta no primeiro momento, adotando uma posição conciliatória entre o instante e a duração, como propõe Lissovsky. É nesse sentido que o conceito de tempo perdido desenvolvido por Proust, remete a uma concepção de tempo em que transcendência (instante) e imanência (duração) coabitam o mesmo espaço.

É também a partir dessa concepção que Tarkovski vai construir sua visão do cinema como a arte do tempo, ou mais especificamente do tempo perdido, como propõe Jacques Aumont. Valendo-se do conceito japonês de *saba* (“corrosão”), adotado por ele para ilustrar a relação entre arte e natureza que corporifica o belo, o tempo é pensado como matéria prima do cinema, dentro de uma perspectiva ontológica, mas sobretudo a partir das implicações éticas que lhe são decorrentes. É sob esse ponto de vista, reivindicado pelo próprio Tarkovski, que o conceito de tempo perdido suscita novos questionamentos éticos, reforçando o seu caráter polissêmico e encontrando no cinema uma arte que o representa.

Uma vez instituída a relação entre o cinema e o tempo perdido, o trabalho parte para uma investigação sobre os novos significados atribuíveis ao conceito, a partir de exemplificações do cinema contemporâneo em que o tempo desempenha um papel central. Considerando-se que o foco da discussão são as implicações éticas de uma arte voltada para o tempo, não há a intenção de realizar aqui uma análise formal dos filmes, mas apenas tomá-los como operadores cognitivos capazes de ilustrar e ampliar o escopo da discussão. Portanto, ainda que em um ou outro momento a questão resvale num apontamento formal, esse tipo de abordagem está a serviço da problematização de uma ética do tempo na construção desses filmes.

Valendo-se de uma distensão ou mesmo de uma subversão da ideia de tempo morto – a princípio entendido no seu sentido mais corriqueiro de “tempo morto” da narrativa, onde nada acontece – a “morte” do tempo está aqui relacionada ao seu ausentar, a um aniquilamento compulsório da possibilidade de experimentar através do tempo qualquer tipo de experiência, em decorrência de uma vida cotidiana marcada pelo trauma ou por sua constante ameaça. Assim, o conceito de tempo perdido é compreendido como um tempo morto – em que nada ou muito pouco se elabora e se aprende -; o tempo da impossibilidade de uma experiência, um tempo retirado por regimes de opressão e incapaz de ser recuperado.

Para tanto, serão utilizados os estudos de Benjamin sobre Baudelaire, o fim da experiência e o *spleen*, e o conceito de memória voluntária e involuntária proposto por Proust. A finalidade aqui é perceber que mesmo quando se tenta anular o tempo de alguém, – de uma cultura, de um povo ou de um indivíduo – de alguma maneira ele resiste, pela arte ou pelo alargamento do tempo através do humor, como propõem os filmes *O que resta do tempo*, de Elia Suleiman, e alguns exemplos da cinematografia romena contemporânea, como *A Leste de Bucareste* e *Polícia, adjetivo*, de Corneliu Porumboiu. De algum modo, esses filmes alargam a experiência do tempo, à medida que empregam o que aqui denomino uma paródia da vida, num estreitamento entre a arte e a vida.

Por fim, mas não como desfecho, considerando uma certa noção de história segundo a qual o esquecimento e o anacronismo são vistos como supostos inimigos do processo de (re)constituição historiográfica, o último capítulo re-significa e redimensiona a importância dessas categorias na relação tempo-memória, permitindo assim uma melhor compreensão dos conceitos de tempo perdido e de tempo redescoberto. Na verdade, o esquecimento e o anacronismo em determinados momentos se confundem com esses conceitos, ou são tomados como condições para a sua existência: em certo sentido, não há tempo perdido sem esquecimento, como não há tempo redescoberto sem o anacronismo.

A princípio, o esquecimento, como apagamento de uma lembrança, é entendido como uma condição integrante, um elemento constituinte de uma memória seletiva, e não como seu antagonista. Esse simples reposicionamento traz por si só importantes implicações éticas, uma vez que, considerando que a memória é uma seleção; o que devemos lembrar? O que devemos esquecer? Cientes de que a memória não é apenas a capacidade de conservar os fatos, mas também de obscurecê-los ou extingui-los, cabe-nos questionar os critérios – conscientes e inconscientes, ideológicos e morais – envolvidos nessa escolha. É nesse sentido, inclusive, que as fronteiras que separam memória individual e coletiva já não fazem tanto sentido em sua demarcação.

Esse primeiro momento, intitulado *o esquecimento que apaga*, baseia-se numa filosofia em que o esquecimento desempenha um papel central, como as de Nietzsche e Todorov, seja como um elemento renovador ou como antídoto contra os abusos e a opressão da memória. Para tanto, serão utilizados filmes como *Depois da Vida*, *O Homem sem passado*, e menos detalhadamente *Mother* e *Poesia*. Num segundo momento, propõe-se uma revalorização e uma nova compreensão do conceito de anacronismo – entendido como algo fora do seu tempo de origem - a partir de sua relação com o tempo redescoberto. Se em seu sentido mais corriqueiro o anacronismo traz consigo uma carga negativa, de algo

ultrapassado, aqui ele assume a importância do tempo necessário que decorre de um evento, de um fato, a fim de torná-lo compreensível em sua autenticidade e originalidade. É dentro dessa perspectiva, adotada por Benjamin e Didi-Hubermann, que o filme *Santiago* é analisado.

1. perdidos e achados

1. Perdidos e achados⁸

1.1. Os signos do tempo perdido

É no seio da compreensão de que a modernidade caracterizou-se por um profundo interesse pela questão do tempo e por reflexões a seu respeito que a série de livros *Em Busca do tempo perdido* ou *La Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, tornou-se um imponente e capital monumento moderno, ao constituir por meio de uma arquitetura complexa uma fábula sobre o tempo e a memória, ou sobre o tempo perdido e sua redescoberta. Todavia, ao se recair nesse lugar comum, muita coisa cara à complexidade da obra pode ser reduzida a uma experiência de ordem puramente temporal, no seu sentido mais narrativo e prosaico. Parece ser justamente essa consciência que leva Deleuze a afirmar categoricamente: "Na realidade, a *Recherche du temps perdu* é uma busca da verdade. Se ela se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com o tempo." (DELEUZE, 2010, p.14).

O que importa para Deleuze é que o herói, inicialmente ingênuo e imaturo, não sabe muitas coisas sobre a vida e as aprende gradativamente, ao longo dos anos, ao dissabor de decepções e desilusões, até a sua revelação final. Desse modo, reforça-se assim o caráter de romance de aprendizagem, ou *Bildungsroman*, da obra de Proust, na medida em que a busca deixa de ser simplesmente um efeito de recordação, uma exploração da memória, para se constituir numa busca pela verdade através da aprendizagem dos signos. Talvez seja essa a razão que o instila a concluir que "a obra de Proust não é voltada para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado."⁹ (Ibidem, p.25). Para dar vazão à sua interpretação, Deleuze identifica uma estrutura rizomática de signos organizados em quatro mundos ou círculos representativos, e que portanto se cruzam entre si para compor o caminho do aprendizado do herói da *Recherche*. São eles: 1. os signos mundanos vazios ou o círculo da mundanidade; 2. os signos mentirosos do amor ou o círculo do amor; 3. os signos sensíveis materiais ou o mundo das impressões ou das qualidades sensíveis, e por último 4. os signos essenciais da arte, que transformam todos os outros (DELEUZE, 2010, p.3-13).

⁸ Tomo a liberdade de fazer nova citação à obra de Osman Lins. Nome de um conto que integra o livro Nove, novena (1966).

⁹ Em *O que é a filosofia?* Deleuze compartilha uma interpretação semelhante para o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, em cuja arquitetura o tempo e a memória também teriam um papel secundário. (DELEUZE, 2009).

Os signos seriam portanto os objetos de um aprendizado temporal, e não de um saber abstrato e, assim sendo, deveriam ser observados, decifrados e interpretados, uma vez que "todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de 'hieróglifos'"; e essa interpretação requer tempo (Ibidem, p.4). Dito de outro modo: "procurar a verdade é interpretar, decifrar, explicar, mas esta 'explicação' se confunde com o desenvolvimento do signo em si mesmo; por isso a *Recherche* é sempre temporal e a verdade sempre uma verdade do tempo." (Ibidem, p.16) Seria, por conseguinte, a partir do aprendizado dos signos que a obra de Proust extrairia sua unidade e seu pluralismo.

No primeiro mundo da *Recherche*, o da mundanidade, o dos encontros nas altas rodas de uma aristocracia decadente e de uma burguesia emergente e ávida por prestígio, o signo mundano substitui, como uma espécie de simulacro, uma ação ou um pensamento, anulando-os. Trata-se, portanto, de um signo vazio, da perfeição ritual e do formalismo, mas sem o qual "o aprendizado seria imperfeito e até mesmo impossível". (Ibidem, p.6) Não é preciso muito esforço para perceber-lhes a presença no romance de Proust: as reuniões na casa dos Verdurin, os altos salões na mansão dos Guermantes, hieróglifos singulares que se fecham em círculos muitas vezes herméticos, em que é preciso reconhecer "a que signos obedecem esses mundos e quem são seus legisladores e seus papas." (Ibidem, p.5) Essa seria a razão para o aprendiz compreender quem e porque alguém é ou não recebido de bom grado em determinado mundo, ou se há ou não compatibilidade entre os signos que ele emite e o meio em que ele transita.

O tempo despendido ou dissipado em salões, desilusões amorosas, rituais e formalismos sociais na obra de Proust, portanto, pode considerar-se um tempo perdido no seu sentido mais banal ou literal, de um *tempo que se perde*, como observa Deleuze. Contudo, dentro dessa linha interpretativa, o tempo perdido ou o *tempo que se perde* no deciframento dos signos mundanos, e sobretudo amorosos, tem um papel fundamental no aprendizado e na busca pela verdade. Diferentemente dos signos mundanos, os signos amorosos não são signos vazios que substituem o pensamento e a ação; "são signos mentirosos que não podem dirigir-se a nós senão escondendo o que exprimem, isto é, a origem dos mundos desconhecidos, das ações e dos pensamentos desconhecidos que lhes dão sentido." (Ibidem, p.9) Para Deleuze, apaixonar-se é isolar ou individualizar alguém pelos signos que ele emite ou carrega consigo; é tornar-se vulnerável, sensível e receptível a eles, a fim de apreendê-los. Contudo, dedicar-se à essa interpretação e pôr-se à sua disposição traz em si uma contradição cruel: afinal, como podemos decifrar os signos do ser amado sem recair em mundos que se formaram em nossa ausência? Ou ainda, considerando que o indivíduo é formado por múltiplos universos dos

quais não somos partes integrantes, por mais que os gestos do amado correspondam a esse amor - como signos de preferência dedicados a nós - eles exprimem simultaneamente um mundo desconhecido que nos exclui, do qual não fazemos nem tomamos parte. O que metaforicamente justificaria "essa angústia que há em sentir a criatura a quem se ama em um lugar de festa onde a gente não está e aonde não pode ir vê-la." (PROUST, 2004, p.54). Diante disso, parece inevitável que os signos de um ser amado revelem-se mentirosos, na medida em que são traços, insígnias de um mundo do qual fomos privados, que ele (o amado) não quer ou não pode nos revelar. É nesse sentido que de algum modo "o amor nasce e se alimenta de uma interpretação silenciosa", cujos hieróglifos são as mentiras do ser amado (DELEUZE, op. citada, p.7).

É também por essa razão que o ciúme revela-se em certo sentido mais profundo que o amor; ou como chega a afirmar Deleuze "ele é sua destinação, sua finalidade." (Ibidem, p.8) Ao submeter todo e qualquer signo emitido pelo ser amado aos olhos da desconfiança e aos benefícios da dúvida, o indivíduo tomado pelo ciúme vai mais longe na apreensão e na interpretação dos signos, ou seja, em sua busca pela verdade. É assim no amor de Swann por Odette, ou no amor do herói por Gilberta ou Albertina: o fato é que repetimos amores e situações passadas, mas são repetições voltadas para o futuro, para um aprendizado que se realiza no tempo e através dele. É nesse momento que Deleuze revela um dos temas fundamentais de Proust na busca pela verdade: "a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento." (Ibidem, p.15). Portanto, em vários momentos da sua obra, Proust nos faz crer que procuramos a verdade quando somos coagidos por alguma espécie de necessidade, seja decorrente de uma violência ou de um encontro fortuito proporcionado pelo acaso; de onde se pode inferir que "o acaso dos encontros, a pressão das coações são os dois temas fundamentais de Proust." (Ibidem). Ou seja, o indivíduo sai em busca da verdade quando coagido ou impelido por um encontro, cujos signos dele decorrentes o sujeito tenta interpretar, traduzir, encontrar o seu significado último.

Nesse processo fica fácil perceber porque a inteligência pura não é suficiente para dar conta do aprendizado, justamente porque às verdades propriamente intelectuais, fruto de uma boa vontade prévia ou de um esforço puramente cerebral, falta-lhes a necessidade, a coação de um encontro. Se a inteligência participa desse processo - e de fato, ela participa, é através dela e somente dela que a interpretação dos signos se concretiza - sua participação é a *posteriori*¹⁰, num esforço decorrente de uma necessidade provocada pelo encontro, seja pela

¹⁰ "Os signos mundanos e os signos amorosos, para serem interpretados, precisam da inteligência. É a inteligência que os decifra: com a condição de 'vir depois', de ser, de certa forma, obrigada a pôr-se em

coação ou pelo acaso. Essa é umas das razões, por exemplo, que leva Deleuze a afirmar, inspirado em Proust, que "um ser medíocre ou mesmo estúpido, desde que o amemos, é mais rico em signos do que o espírito mais profundo, mais inteligente" ou ainda que:

uma obra de arte vale mais do que uma obra filosófica, porque o que está envolvido no signo é mais profundo que todas as significações explícitas; o que nos violenta é mais rico do que todos os frutos de nossa boa vontade ou de nosso trabalho aplicado; e mais importante do que o pensamento 'é aquilo que faz pensar'. (DELEUZE, 2010, p.20 e 29).

De algum modo, esse também é um dos pontos que nos ajuda a entender a pluralidade e o caráter polissêmico da expressão tempo perdido - e consequentemente do tempo redescoberto - e a sua participação no processo de aprendizado. Pois muitas vezes, "quando pensamos que perdemos nosso tempo, seja por esnobismo, seja por dissipação amorosa, estamos trilhando um aprendizado obscuro, até a revelação final de uma verdade desse tempo que se perde." (Ibidem, p.21).

Sendo assim o tempo perdido para Deleuze "não é apenas o tempo que passa, alterando os seres e anulando o que passou; é também o tempo que se perde" no encontro e decifração dos signos que nos acometem, num aprendizado que se dá "sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos." (Ibidem, p.16 e p.20). Nesse sentido, ele ressalta a importância dos signos emitidos nos dois primeiros círculos da *Recherche* como um processo de aprendizagem até a revelação final do herói, em que ele descobre enfim sua vocação e a superioridade dos signos da arte sobre os demais. Desse modo, o herói-narrador redimensiona a revelação final e tudo o que foi vivido e descrito nas mais de 3 mil páginas que a antecedem, deixando-nos a sensação de que: "A revelação final de que há verdades a serem descobertas nesse tempo que se perde é o resultado essencial do aprendizado." (Ibidem, p.16).

Além disso, os signos mundanos e do amor nos obrigam constantemente a confrontar-nos com o caráter implacável e irrevogável da passagem do tempo, do tempo perdido como algo que *altera os seres e anula o que passou*. O simples reencontro do herói da *Recherche* com personagens do passado, cujos traços e marcas do tempo percorrem-lhes o rosto, em sulcos, vincos ou simplesmente tornando-os flácidos, constituem por si só uma ação do tempo perdido, de algo que era e já não é mais, ou não exatamente como antes. Pois o "tempo para tornar-se visível vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera, a fim de

movimento, sob a exaltação nervosa que nos provoca a mundanidade, ou, ainda mais, sob a dor que o amor nos instila." (Ibidem, p.49).

exibir a sua lanterna mágica." (DELEUZE, 2010, p.17). É precisamente pela capacidade de prever a sua alteração e anulação, que os signos do amor "implicam o tempo perdido no estado mais puro", pois de algum modo eles antecedem e carregam consigo a própria destruição: "o amor não pára de preparar seu próprio desaparecimento, de figurar sua ruptura." (Ibidem). É assim no amor de Swann por Odette ou posteriormente nas desilusões amorosas do herói. É nesse sentido, que o termo tempo perdido assume seu sentido mais literal, de algo que se perde, desaparece, como a chuva que demove o casaco pueril de uma lembrança que vestia a memória, agora despida.

Cinédoque 01

É também no seio da transformação de uma aristocracia irlandesa em pleno processo de desintegração nos anos findos do século XIX, que o conto Os mortos,¹¹ de James Joyce, problematiza a questão do tempo como "algo que altera os seres e anula o que passou", ou ainda como uma "defecção, uma corrida para o túmulo", tal qual Deleuze observa em Proust, como veremos a seguir. Não por acaso - considerando-se a premissa aqui assumida de que o cinema tem uma relação íntima e indissociável com o tempo -, o conto de Joyce ganhou uma feliz adaptação homônima de John Huston para as telas, The Dead¹². No conto, o caráter inapreensível e transformador do tempo já transparece nas descrições das personagens¹³, sobretudo no que tange às irmãs Morkan, as anfitriãs de uma ceia-sarau oferecida anualmente em ação de graças. Julie Morkan, ou apenas Tia Julie, cujos "cabelos, que cobriam a ponta das orelhas, eram grisalhos" e cujo rosto era "largo e flácido, de um cinzento carregado de sombras" era a mais velha e cantava no coral da Igreja, o qual teve que deixar em virtude do avançar da idade. Já a irmã, Kate, mais nova e mais vivaz, que tomava a frente nas decisões e iniciativas e coordenava as ações do jantar, embora tivesse o rosto "mais saudável que o da irmã, era só rugas e sulcos, lembrando uma maçã seca e murcha."¹⁴

¹¹ Último conto do livro Dublinenses, Os mortos. (JOYCE, 2008).

¹² Por uma dessas manobras de tradução difíceis de se explicar, o filme ganhou o título *Os vivos e os mortos* na versão brasileira. The Dead, 1983, Dir. John Huston. EUA.

¹³ A caracterização das personagens no filme, embora preserve a diferença de idade entre as irmãs não reconstitui fielmente a descrição das personagens no conto - isso se estende aos demais personagens que permeiam a estória.

¹⁴ JOYCE, 2008, p.177.

As duas irmãs dividiam a casa, um "enorme e lúgubre sobrado", com Mary Jane, sua única sobrinha, filha do falecido irmão Patrick ou Pat - numa primeira menção à morte e ao caráter transitório da vida - que as ajudava a receber os convidados: parentes, velhos amigos da família, cantores do coral de Julie e alunos de Mary Jane, que ministrava aulas de piano¹⁵. Dentre eles, o mais aguardado era Gabriel Conroy - único sobrinho das irmãs Morkan e irmão de Mary Jane, que também ajudava nas honrarias da casa -, acompanhado pela sua esposa Gretta. É, portanto, nesse ambiente de cerimônias, ritualismos, formalidades e convenções, ou apenas no círculo da mundanidade, ou dos signos mundanos, que o conto de Joyce, e por conseguinte o filme de Huston, constrói sua narrativa. Os modos empregados na recepção dos convidados, as palavras elogiosas proferidas de bom grado, as valsas, os números ao piano, o recital de poesia, o canto da Tia Julie, o discurso de Gabriel, o canto do tenor D'Arcy: tudo parece previsto, regido rigorosamente por uma liturgia que se repete em sua diferenciação anual, a cada noite de ceia oferecida. (FIG. 3.1 e 3.2)

Mas embora o desdobramento da estória se dê em uma noite, há inúmeros momentos em que o passado persiste e convive com o presente, seja através das evocações diretas dos personagens, ou, mais apropriadamente, nos momentos em que os personagens são invadidos pelas lembranças, conferindo à narrativa um tom nostálgico e melancólico. Ao constituírem a narrativa a partir de reminiscências, tanto o conto como o filme projetam uma época que era e já não é mais, reforçando o caráter implacável do tempo em seu escoar, um passado que coexiste no presente como presença e ausência a um só tempo, como o brilho das estrelas mortas que perdura no céu. Ainda que a sensação de reminiscência, de algo que se prolonga e perdura na transformação permaneça a todo instante - flui ao fundo como um braço de rio subterrâneo, cujas águas não vemos, mas ouvimos ressoar -, há situações e episódios específicos em que ela se torna mais clarividente; eclode na superfície. É assim durante o aclamado canto de Tia Julie, na rememoração de um tenor inglês por Kate e no discurso de Gabriel durante a ceia (FIG. 2), e de modo mais forte nas lembranças tristes provocadas pela canção entoada pelo Sr. D'Arcy em Gretta, que desencadeia a reflexão final de Gabriel sobre a passagem do tempo, e os mortos.

No filme, Huston se vale de um eficaz recurso cinematográfico para reconstituir em meio ao canto de Tia Julie o tom nostálgico da canção e as evocações ao passado adotadas nas descrições do espaço operadas por Joyce. Dessa forma, enquanto ouvimos

¹⁵ Ibidem, p.173

a canção na voz de Julie, a câmera percorre os cômodos da casa nos revelando-lhes os objetos, que nos informam um pouco sobre a vida dos personagens, sobre o tempo que trazem consigo nas arestas gastas, nas cores desbotadas e as fotos de família de um passado remoto em que a infância e a juventude ainda lhes diziam respeito; uma época em que todos ainda estavam vivos ou ainda por nascer. A fotografia dessaturada e suave que perpassa o filme destoa da escolha de luzes e sombras em alto contraste para pontuar esses momentos específicos, acentuando a sensação de uma rememoração, de um passeio não guiado pelos meandros obscuros da memória.

É ainda durante um dos ritos da noite de ação de graças, a ceia propriamente dita, que a ideia de um tempo perdido, enquanto passagem implacável, irrecuperável, reaparece de modo mais discursivo, quando Kate relembra com profunda nostalgia o tenor inglês Parkinson, de cujo talento poucos ali presentes haviam sido testemunhas, possivelmente pelo tempo que os separam. Nesse momento há apenas uma aproximação em um travelling frontal no rosto de Kate, que com um olhar de alumbramento parece vislumbrar a imagem e a voz do cantor, enquanto descreve as suas qualidades (FIG. 3.2). É também neste momento que, em meio a uma discussão sobre a importância da prática de determinados monges católicos, que uma das convidadas justifica-lhes o uso de caixões como uma forma de lembrar-lhes o destino final, destino este que seria reforçado pela reflexão de Gabriel ao fim da estória. Em seu aguardado discurso à mesa, o próprio Gabriel denuncia o desprezo de sua época pelo passado e pela tradição, para em seguida ponderar que em encontros como aquele inevitavelmente lhes viriam à mente pensamentos tristes, "pensamentos do passado, da juventude, de mudanças... de amigos que esta noite sentimos falta."¹⁶ Para em seguida retomar: "Mas nosso trabalho está entre os vivos. Não podemos cair na melancolia." (FIG. 3.3)

Curiosamente, é o próprio Gabriel que, após ouvir sua mulher Gretta confessar-lhe a memória, reavivada aquela noite, de um amor impossibilitado pela morte de um jovem rapaz, reflete sobre a morte e o seu caráter inexorável: o fim ao qual não escapamos e que, como a neve que cai por sobre todo o território da Irlanda, sem privar nenhum recanto, não poupa ninguém, é o destino comum a todos; um a um. Nesse momento, o filme recorre de modo mais intenso às possibilidades cinematográficas em se relacionar com o tempo. Enquanto Gabriel faz sua reflexão olhando a neve cair pela janela, somos remetidos a uma justaposição de imagens do passado em flashback

¹⁶ Transcrição de trecho do filme, *The Dead*, John Huston, 1983.

(como a de Gabriel valsando com Tia Julie) com imagens premonitórias do futuro (Gabriel e a esposa consolam Kate enquanto velam o corpo de Julie, repousado ao lado de Mary Jane) que redundam nas paisagens da Irlanda em alto contraste de claro escuro sob a neve que cai. Há uma clara menção de que, ao menos naquele instante, passado, presente e futuro chegam à consciência como algo uno e indivisível numa progressão que redonda na morte, na finitude. O uso de silhuetas sob uma luz azulada, que remete a uma alvorada ou mais propriamente a chegada da noite, e a imagem escura de um cemitério (FIG. 3.4), de construções ou de galhos secos e retorcidos que se vestem em flocos brancos, acentuam a ideia de um movimento dessa natureza, de um tempo que quando se tenta nomear ou apreender já não é o mesmo, mas cujo fim é iminente e inevitável. Essa é, na verdade, a revelação que perpassa as reflexões finais existenciais de Gabriel; segredadas em voice over e desencadeadas pela confissão do amor não vivenciado por Gretta, vencido pela mais indefectível ação do nosso destino: a morte em seu tempo.

Para mim seu rosto ainda é belo. Mas não é mais o rosto pelo qual Michael Fury bravamente morreu. Por que estou sentindo toda essa emoção? Qual terá sido a causa? A viagem no táxi? Sua impassibilidade quando beijei a sua mão? A festa das minhas tias? Meu próprio discurso tolo? O vinho? O Baile? A música? Pobre Tia Julie. Sua expressão pálida e magra enquanto cantava 'Vestida para a boda'. Logo ela será como uma sombra junto à de Patrick Morkan e seu cavalo. Talvez logo estarei naquele mesmo quarto, vestido de negro. As persianas fechadas, buscarei em minha mente palavras de consolo. E só encontrarei palavras vazias e inúteis. Sim... sim, isso acontecerá muito em breve. [...] a neve cai em toda Irlanda, caindo em toda parte da escura planície central, nas colinas sem árvore, no Pântano de Allen, e mais a oeste, seguindo suavemente dentro das escuras e mudas ondas de Shannon. Um a um todos nós nos converteremos em sombras. Melhor passar bravamente para o outro mundo cheio de glória e de paixão do que ir apagando-se pouco a pouco, murchando com a idade. Durante quanto tempo você ocultou em seu coração a imagem dos olhos de seu amante quando disse que não queria seguir vivo? [...] Pense em todas as pessoas que existiram desde os princípios dos tempos. E eu, transeunte como elas, também me apego ao seu mundo cinza. Como tudo ao meu redor, este mundo tão sólido, no qual construíram e viveram, está minguando e dissolvendo-se. Cai a neve, cai nesse cemitério solitário onde jaz Michael Fury. Cai debilmente no universo, e cai debilmente como o final inevitável, sobre todos os vivos e os mortos. (a essa altura a câmara corrige para o céu vazio e a neve que cai)

Nessa passagem é possível entrever alguns pontos marcantes e em comum com a obra de Proust: o tempo que segue à cata de corpos para mostrar sua lanterna mágica (no rosto que embora ainda belo já não é mais o mesmo pelo qual Michael Fury se apaixonou), o seu escoar como uma corrida para o túmulo, e a sensação devastadora e desarrazoada pela qual é Gabriel é tomado ("Por que estou sentindo toda essa

emoção? Qual será a causa? A viagem no táxi?...")¹⁷. Cicatrizes do tempo, marcas da modernidade.



FIG. 2.1



FIG. 2.2



FIG. 2.3



FIG. 2.4

FIGURA 2.1 – O círculo da mundanidade.
FIGURA 2.2 – Kate relembra com nostalgia o tenor Parkinson.
FIGURA 2.3 – Discurso de Gabriel durante a ceia.
FIGURA 2.4 – O cemitério no qual Michael Fury está enterrado.
FONTE: THE DEAD (1987)

É nesse jogo de ocultação e revelação da memória evocado pela *Recherche* que o 3º mundo dos signos, o das impressões ou das qualidades sensíveis, figura possivelmente como o mais notório dentre eles. Fruto da necessidade decorrente de um encontro promovido pelo acaso, é aqui que Proust vai sublinhar e desenvolver suas reflexões acerca da memória involuntária ou *memoire involontaire* a partir de episódios emblemáticos de sua obra, como a degustação do bolinho de *madeleine* que lhe remete à infância esquecida em Combray, o campanário e a rememoração da juventude, as pedras do calçamento que carregam as lembranças dos tempos vividos em Veneza, e a revelação final no tempo redescoberto: uma

¹⁷ Essa percepção de um esvaziamento ou de uma descontração espiritual desarrazoada, sem motivo aparente, aparece descrita na segunda categoria do tédio tipificado por Heidegger em *Os Conceitos fundamentais da metafísica*¹⁷, em que ele descreve o *entendiar-se junto a algo*. Ver cap.3.2 Algumas considerações sobre o tédio e o spleen.

multiplicação de todas essas situações que leva ao essencial. Diferentemente dos signos vazios (mundanos), e dos signos enganadores (do amor) que nos levam à decepção e ao sofrimento, as qualidades sensíveis ou impressões são signos verídicos, plenos, ainda que também materiais, que quando do seu encontro, normalmente nos dão uma imediata sensação de uma alegria incomum, associada à revelação de uma lembrança. É justamente essa intensa alegria, esse efeito distintivo imediato, que torna-se um imperativo, uma necessidade, à medida que nos obriga a um trabalho do pensamento, cujo esforço se justifica em procurar o sentimento do signo, ou como será revelado mais tarde, a sua essência, que está além do signo em si.

É também a exaltação da alegria intensa decorrente desse encontro, dessa busca pelo essencial, que parece nortear o caráter elegíaco da felicidade, que atravessa toda a obra proustiana como bem observa Benjamin¹⁸. "A felicidade como elegia é o eterno mais uma vez, é a eterna restauração da felicidade primeira e original. É essa ideia elegíaca da felicidade [...] que para Proust transforma a existência na floresta encantada da recordação." (BENJAMIN, 1994, p.39). Assim, a sensação provocada por uma reminiscência, por uma lembrança e o movimento em direção ao sentido e ao sentimento do signo que ela evoca percorre toda a obra de Proust.

Logo nas primeiras páginas de sua épica, o autor nos defronta com o primeiro encontro do herói com uma revelação do tempo perdido, no seio do qual ele redescobrirá o tempo em estado puro, o esboço do tempo redescoberto, um clarão de eternidade que só bem mais tarde, na arte, o herói será capaz de reconhecê-lo e compreendê-lo mais intimamente. Todavia, esse primeiro encontro proporcionado pelo acaso, pelo sabor de um bolinho de *madeleine* embebido em chá, que lhe remete a episódios de uma infância esquecida em Combray, já lhe será suficiente para provocar uma sensação nunca dantes sentida, um instante extratemporal, "uma alegria tão possante capaz de lhe fazer esquecer a morte", mas que ainda instável logo se extinguirá. Ou como Proust descreve:

...levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. [...] De onde poderia ter

¹⁸ Benjamin distingue um duplo impulso de felicidade, ou uma dialética da felicidade. "Uma forma de felicidade é hino, outra é elegia. A felicidade como hino é o que não tem precedentes, o que nunca foi, o auge da beatitude", diferentemente da felicidade elegíaca, ou elegia como apresentada acima.

vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitamente, não deveria ser da mesma espécie. (PROUST, 2004, p.51).

A resposta satisfatória a essa pergunta o narrador vai adiar para o final, por ainda não ser o herói capaz de compreendê-la no início de sua jornada - embora Proust, o autor dissociado do herói, dela já tenha conhecimento e estructure sua obra em torno do aprendizado até a sua revelação¹⁹.

É também nas páginas que antecedem o episódio da *madeleine* que Proust introduz a distinção entre a memória voluntária, regida pelo esforço do intelecto, e a memória involuntária ou *memoire involontaire*, capaz de redescobrir o tempo perdido, a partir de uma ação inconsciente provocada por um encontro fortuito. Se até o momento daquele encontro com o sabor do bolinho embebido em chá o herói-narrador confessa lembrar apenas de alguns contornos, como riscos quase indiscerníveis concentrados numa pequena ala de um palácio imerso na escuridão (a infância vivida em Combray), isso se devia à impossibilidade de se evocar o passado a partir da memória voluntária, fruto de um esforço consciente incapaz de gerar por si só a necessidade de se buscar o real sentido dos signos sensíveis da memória²⁰.

...nunca pude rever mais que essa espécie de traço luminoso recortado em meio a trevas indistintas [...], como se Combray tivesse consistido apenas de dois andares ligados por uma escada estreita, e como se nunca fosse senão sete horas da noite. [...] Mas como o que na época eu lembrasse me seria fornecido exclusivamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado nada conservam dele, nunca teria sentido interesse em imaginar o resto de Combray. Tudo aquilo, de fato, estava morto para mim. Morto para sempre? Era possível. (PROUST, 2004, p.50).

Cinédoque 02

Uma entrada visual muito peculiar do cinema contemporâneo parece basear-se no episódio da degustação da madeleine que traz consigo a alegria incontida de acessar o passado da infância a partir de um encontro, de um salto da memória involuntária para fora do tempo, ou para o que há de passado nele coexistente. Na animação Ratatouille, sobre um rato com dotes de chef de cozinha, uma sequência muito

¹⁹ É sabido e muito comentado o fato de que Proust escreveu o primeiro e o último volume de sua obra a um só tempo, e que depois a preencheria com a longa jornada do herói, em que descreve a incursão e o longo aprendizado pelos 3 primeiros círculos de signos, problematizando os fatos históricos que marcaram sua época, e tecendo comentários como um cronista social e parodista do contexto sócio-cultural que o cercava.

²⁰ Deleuze vai distinguir na obra de Proust os signos sensíveis da memória dos signos sensíveis da imaginação - mais nobres por se distanciarem um pouco mais da materialidade, de uma sensação provocada por um objeto, no caminho que leva aos signos da arte (puramente essências, imateriais) e à revelação.

particular parece tentar reproduzir a sensação vivenciada pelo instante em que somos tocados pelo hálito do tempo perdido, pela redescoberta de um tempo que desconhecíamos, ainda que ele residisse todo o tempo em nós. Através do personagem do Sr. Ego, conceituado e temido crítico de gastronomia de Paris - onde a estória se passa - o filme apresenta em seu ponto de virada, ou clímax principal, a situação em que o chef de cozinha – o rato Remy –, será submetido ao crivo do crítico impiedoso. É neste exato momento, ao se deparar com o sabor do ratatouille preparado pelo chef, que temos o encontro promovido pelo acaso e pelo paladar, tal qual acontece ao herói da Recherche, e que acomete o personagem. Ao experimentar o prato típico do campesinato francês, o então sisudo e irreduzível crítico vê-se tomado por uma sensação indescritível que o leva a reviver o período de sua infância no campo, junto à sua mãe.

A maneira como a sequência é representada reforça a ideia de uma alegria incomum e arrebatadora: no exato instante em que a comida é provada, o semblante rijo e ameaçador do crítico logo cede espaço para um olhar contemplativo e generoso - seus olhos dilatam, e através deles acessamos as imagens de sua infância feliz no campo. (FIG. 3) Na verdade, talvez seja esse um dos pontos distintivos da sequência do filme para a passagem de Proust. Enquanto o herói da Recherche procura por algum tempo conscientemente, e portanto sem êxito, encontrar a razão daquela sensação, até distensionar novamente o pensamento e lembrar involuntariamente da infância em Combray; o Sr. Ego, e nós em consequência, é catapultado diretamente para a sua lembrança. Ao retornamos do flashback, temos a convicção de que aquela experiência poderosa procedera uma mudança substancial no personagem; trata-se de algo a que era impossível permanecer impassível. Um instante único, destoante dos demais, mas que trazia em si toda a duração daquilo que vivera há tempos atrás e que àquela altura aparecia-lhe revestido de uma aura mágica; aura esta que não se fazia presente no momento em que vivera, denunciando a diferença em meio à semelhança ou repetição do sabor do ratatouille degustado.



FIGURA 3 – Sensação indescritível: A infância perdida no campo é redescoberta pelo sabor do ratatouille.

FONTE: RATATOUILLE (2010)

1.2. Um parêntese (:) entre Bergson e Proust

A simples percepção de que carregamos intimamente um repertório extenso e quase infindável de recordações e sensações - ainda que não o reconheçamos: são frutos de uma árvore que se ramifica no solo, nas profundezas do vasto mundo inconsciente que nos ampara - promove uma aproximação quase inevitável da obra de Proust com a ideia de experiência viva ou memória pura desenvolvida por Bergson em *Matéria e memória*. Sobretudo se considerarmos que a experiência viva se dá basicamente por um processo de acumulação inconsciente, em que:

...o amontoamento do passado sobre o passado prossegue sem trégua. [...] Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde a nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá juntar-se, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo para fora. (BERGSON, 2005, p.5).

Diante disso, fica fácil compreender porque Benjamin viu-se seduzido a considerar a obra de Proust "como a tentativa de reproduzir artificialmente, [...] a experiência tal como Bergson a imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios

naturais."²¹ (BENJAMIN, 1989, p.105). Mas é exatamente naquilo que parece unir as duas formas de pensamento, que se revela o que as segrega; assim como, inversamente, quando tentamos afastá-las, é exatamente através da distância que percebemos o que as liga, como um elástico que para se fazer perceber precisa ser tensionado.

Como o próprio Benjamin observa, Proust introduz um elemento novo que "encerra uma crítica imanente a Bergson", e que portanto já institui uma diferença, na medida em que reatualiza ou promove uma releitura de um dos pontos centrais da filosofia bergsoniana (BENJAMIN, 1989, p.106). Ao transformar a *memóire pure* ou memória pura da teoria bergsoniana em memória involuntária ou *memóire involontaire*, Proust refuta a idéia de livre escolha, resultante de um esforço intencional, na presentificação intuitiva para o fluxo da vida. A simples contraposição desta memória involuntária com a voluntária, sob a batuta do intelecto, regida pela inteligência, nas reflexões que antecedem o episódio da *madeleine*, como vimos, já expõem essa fratura. E diante dela, tornar-se-ia um esforço em vão tentar evocar esse passado a partir de uma incursão da inteligência ou do pensamento intencional, que caracterizariam a memória voluntária.

É trabalho baldado procurar evocá-lo (o passado)²², todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o encontremos antes de morrer, ou que não encontremos jamais. (PROUST, 2004, p.51).

Sendo assim, Proust não hesita em concluir que esse encontro com o passado através da reminiscência, fica a mercê do acaso, do encontro com um objeto ou uma sensação: a posição de um braço, um cheiro²³, o sabor da *madeleine*, a irregularidade de um calçamento, ou apenas frases e notas musicais ouvidas numa sonata, como a de Vinteuil.

A memória voluntária, cuja ação tardia da inteligência estaria relacionada à interpretação dos signos mundanos e do amor, não guardaria, portanto, com o passado nenhuma relação legítima. Esse fracasso dever-se-ia precisamente ao pressuposto de que a memória voluntária acessaria, a partir de um presente atual, um presente que *foi*, mas não é mais, ou seja um passado de caráter perfectivo que teria início e fim no passado, e cuja

²¹ Sobre o declínio e a extinção da experiência ver o capítulo. 3 - *A vida dos tempos mortos*.

²² Comentário nosso.

²³ É essa percepção que leva Benjamin a observar que "A *mémoire involontaire* dos membros do corpo é um dos temas favoritos de Proust (...) desde que uma coxa, um braço ou uma omoplata assumam involuntariamente, na cama, uma posição, tal como o fizeram uma vez no passado." Isso é o bastante para que as imagens mnemônicas neles contidas atinjam repentinamente a consciência. (BENJAMIN, 1989, p.109) De modo análogo, o cheiro ou "o odor é o refúgio inacessível da *mémoire involontaire*. Dificilmente ele se associa a uma imagem visual; entre todas as impressões sensoriais, ele apenas se associará ao mesmo odor. (...) Um odor desfaz anos inteiros no odor que lembra." (Ibidem, p.134).

configuração deveu-se à sucessão de novos presentes. Desse modo o passado da memória voluntária seria "duplamente relativo: relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente com referência ao que é agora passado"; e justamente pela sua crença numa sucessão de presentes que se sobrepõem ela não diria respeito ao passado propriamente dito, ou ao *ser-em-si-do-passado* (DELEUZE, 2010, p.49 e 54). Portanto, a memória voluntária estaria relacionada a um artifício de isolamento operado pelo sistema percepção-consciência e pouco diria a respeito à constituição da memória na filosofia de Bergson, uma vez que por sua essência virtual e coexistente ao presente:

o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. Em vão se buscaria seu vestígio em algo de atual e já realizado: seria o mesmo que buscar a obscuridade na luz. (BERGSON, 2005, p.5).

A intervenção da memória involuntária, contrariamente dar-se-ia especificamente nos signos sensíveis, a partir de um encontro promovido pelo acaso e ativado de forma inconsciente. É a partir da ideia de que não retornamos de um presente atual ao passado, ou de que "não recompomos o passado com os presentes, mas nos situamos imediatamente no próprio passado" que a memória involuntária estabelecerá com ele uma relação íntima. E é precisamente porque "esse passado não representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é e coexiste consigo mesma como presente" que a memória involuntária da obra de Proust estabelece relações de maior proximidade com a filosofia de Bergson, como observa Deleuze²⁴ (DELEUZE, op.citada, p.54-5). Afinal, uma reabertura ao passado através da memória involuntária e da reminiscência - provocada pelo imperativo de um encontro fortuito com um signo - pressupõe uma relação de presentificação desse passado, se quisermos falar em termos bergsonianos.

Mas de que modo se dá esse acesso ao passado através da memória involuntária? Possivelmente, essa é a pergunta que provoca o maior número de discussões a respeito da relação entre o pensamento de Bergson e o romance de Proust. Como alerta Deleuze, sob um olhar mais superficial, a reminiscência parece agir por um mecanismo de simples associação, "por um lado, semelhança entre uma sensação presente e uma sensação passada; por outro, contiguidade da sensação passada com um conjunto que vivíamos então, e que ressuscita sob a ação da sensação presente", com a qual coexiste, pois a memória involuntária, diferentemente da voluntária, "interioriza o contexto, torna o antigo contexto inseparável da

²⁴ Deleuze vai afirmar: "Se existe alguma semelhança entre a concepção de Bergson e a de Proust, é justamente nesse nível. Não no nível da duração, mas da memória." (Ibidem, p. 55).

sensação presente." (DELEUZE, 2010, p.53-6). Desse modo, se na percepção consciente ou na memória voluntária, o contexto permanece separado da sensação - Combray é exterior ao sabor da Madeleine - na memória involuntária, em um só corpo, o sabor da Madeleine ressuscita a infância vivida em Combray, e os sentimentos evocados por ela, mas não "exatamente como foi vivida, em contiguidade com a sensação passada, mas com um esplendor, com uma 'verdade' que nunca tivera equivalente no real." (Ibidem, p.52-3).

Combray ressurge de forma absolutamente nova. Não surge como esteve presente; surge como passado, mas esse passado não é mais relativo ao presente que ele foi, não é mais relativo ao presente ao qual ele é agora passado. Não mais a Combray da percepção, nem tampouco a da memória voluntária; Combray aparece como não podia ter sido vivida: não em realidade, mas em sua verdade; não em suas relações exteriores e contingentes, mas em sua diferença interiorizada, em sua essência. Combray surge em um passado puro, coexistindo com os dois presentes, mas fora de seu alcance [...]. Não mais uma simples semelhança entre o presente e o passado; [...] nem mesmo uma identidade dos dois momentos; é muito mais um *ser-em-si do passado*, mais profundo que todo passado que fora, que todo o presente que foi. 'um pouco de tempo em estado puro', isto é, a essência localizada do tempo. (DELEUZE, 2010, p.57).

Ao admitir que a memória involuntária, a princípio regida pela semelhança entre duas sensações, ou de uma identidade comum aos dois momentos, o atual e o antigo, na verdade revoga uma diferença mais profunda entre eles, Deleuze ressalta a ideia de uma diferenciação por repetição evidenciada pela memória involuntária. É justamente o fato dessa diferenciação ser interiorizada no seio da sensação presente que o leva a afirmar que "o essencial na memória involuntária não é a semelhança, nem mesmo a identidade, que são apenas condições; o essencial *é a diferença interiorizada, tornada imanente*." (Ibidem, p.56-7). Reside, portanto, nessa conclusão um ponto de atração com o pensamento em fluxo, a mudança, o devir e a transformação interiorizada tão caras à filosofia de Bergson, mas com ressalvas em relação ao modo como ela opera, e à sua refutação ao instante que se diferencia, que salta e olha de cima todos os demais instantes que compõem a duração.

1.2.1. (:) entre o instante e a duração

Ao levarmos em consideração a ideia de uma progressão a partir de um processo de diferenciação na repetição, torna-se mais fácil compreender a razão pela qual Proust dedica algumas de suas reflexões ao longo da obra à questão do hábito. Esse "camareiro hábil, mas bastante moroso, que começa por deixar sofrer nosso espírito durante semanas em uma

instalação provisória;" mas sem o qual "seria nosso espírito incapaz de nos tornar habitável qualquer alojamento" (PROUST, 2006, p.26). A própria maneira como o autor emprega os tempos verbais já remete por si só à sensação de repetição, de algo que redundava ao passar dos dias, e ao processo de acomodação proporcionado pelo hábito. Algo que se evidencia, como observa Sahm na predominância narrativa do imperfeito do indicativo: "Tempo impreciso, que apaga uma possível datação da maioria dos episódios relatados e indica o hábito que, como uma eterna repetição, esvazia-se de qualquer possibilidade de mudança, de transformação." (SAHM, 2011, p. 55). Mas é paradoxalmente no seio do hábito, e portanto, em meio à sucessão de episódios que redundam, que o herói "pode reencontrar alguns episódios diferenciados e únicos que se guardavam sob a apenas aparente repetição." (Ibidem). Ou como demonstra a autora:

Interessante atentarmos aos tempos verbais: no início do período, "não ficávamos em casa, saíamos a passeio, ... a sra. Swann sentava-se ao piano, ... surgiam suas lindas mãos", são todas situações que sugerem uma repetição; e então, como que guardado sob esse conjunto de hábitos, desponta um, dentre esses dias, em que a sra. Swann lhe toca um certo trecho da Sonata de Vinteuil, no qual Marcel reconhece a "frase que Swann tanto havia amado"; e logo a seguir então, uma pequena digressão sobre a memória. (PROUST apud SAHM, op.citada, p.56).

Porém, ao admitir a existência de um instante poético, que salta sobre os demais, sobrepondo-os, e que pairando acima, observa de fora um tempo em estado puro, essa constatação de algum modo contraria a ideia de uma filosofia que "não admite momento essencial, ponto culminante, apogeu" e para a qual "nunca há instantâneo"²⁵, tal qual propunha Bergson. Por outro lado, paradoxalmente ela reforça a necessidade de conservação do passado no presente através da duração (*durée*) (BERGSON, 2006, p.42 e 31). Eis o ponto onde se instala uma aparente contradição e que nos leva a pensar numa transcendência imanente, sugerida pela obra de Proust. Pois, se para as lembranças de Combray - ou de inúmeros outros episódios sob a ação da memória involuntária - readquirirem forma é preciso que haja uma coexistência do passado no presente, um processo acumulativo, pode-se concluir que os "instantes" que o precederam foram igualmente importantes para a sua permanência na mudança, e portanto, para a eclosão da reminiscência. Para tornar mais claro o caráter contínuo da duração, Bergson toma como exemplo a mudança de estado físico de uma matéria; na qual a transformação não residiria apenas na passagem de um estado a outro, como se eles fossem os mesmos até atingirem a mudança.

²⁵ Uma das críticas de Bergson ao 'realismo científico' é não entender a natureza da relação entre a matéria e a percepção, justamente por sacrificar a duração ao instantâneo, como observa Deleuze em nota de *Memória e vida* (Bergson, 2006, p.32).

Não há diferença essencial entre passar de um estado a outro e persistir no mesmo estado. Se o estado que “permanece o mesmo” é mais variado do que se crê, de modo inverso, a passagem de um estado a outro assemelha-se mais do que se imagina a um mesmo estado que se prolonga; a transição é contínua. [...] ali onde há apenas um suave declive, cremos perceber, ao seguirmos a linha quebrada de nossos atos de atenção, os degraus de uma escada (BERGSON, 2005, p.2-3).

A questão é que ao instituir o conceito de *durée* ou duração, Bergson refuta qualquer possibilidade de divisão em instantes e condiciona tudo à ideia de movimento, devir. Uma vez que "nossa duração não é um instante que substitui um instante: haveria sempre, então, apenas o presente, nada de prolongamento do passado no atual, nada de evolução, nada de duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar." (BERGSON, op. citada, p.4-5). Mas, ao mesmo tempo que o processo acumulativo inconsciente é algo caro para a constituição da reminiscência na obra de Proust, ele, no entanto, parece não esgotar a ação da memória involuntária a partir do encontro fortuito com algum objeto ou sensação. Afinal, como explicar a alegria possante que o herói sentira invadi-lo, "um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa", uma sensação que "estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitamente, não deveria ser da mesma espécie" (PROUST, 2004, p.52).

Essa é a razão pela qual Deleuze estabelece relações de intimidade entre a arquitetura proustiana da memória e o platonismo, ao reforçar o caráter transcendente, de essência, revogado por esse *ser-em-si do passado* evocado pela lembrança. Sendo assim, no instante em que o herói é tocado pelo hálito do tempo perdido, quando do encontro fortuito sob a ação da memória involuntária, abre-se um clarão de eternidade em meio a névoa da percepção que turva os olhos; um raio de luz que nos permite enxergar ao largo da caverna e ver mais do que as sombras que nela se projetam - mas que sendo raio logo se extingue. E essa é a razão pela qual desse encontro decorre uma alegria "tão possante que é capaz de tornar a morte indiferente." (DELEUZE, 2010, p.53). É nesse sentido que os signos sensíveis revelam-se superiores aos signos mundanos e aos signos do amor e inferiores aos signos da arte, de quem apenas esboçam uma essência vivificada de modo mais intenso, claro e duradouro na arte; como o cheiro do doce que vem da cozinha para aguçar o paladar, que entretanto só se plenifica enquanto sensação quando do seu degustar. Eles são signos premonitórios, um "começo de arte", colocam-nos "no caminho da arte"; são uma antecipação do tempo redescoberto e "nunca nosso aprendizado encontraria seu resultado na arte se não passasse por esses signos que nos preparam para a plenitude das ideias estéticas." (DELEUZE, 2010, p.51). Dito de outro modo, o que a memória involuntária nos dá é uma imagem instantânea da

eternidade, uma eternidade a qual não somos capazes de suportar por mais de um instante, nem de reconhecer-lhe a natureza, algo que só nos seria possível através dos signos da arte.

Há portanto, nessa concepção uma sobredeterminação de um instante sobre os demais, o momento da revelação, de um clarão que nos leva à verdade, um instante poético do qual nos fala tão bem Bachelard²⁶. Por outro lado, esse reconhecimento da revelação de uma essência, de um instante extratemporal que paira sobre os demais dando-nos uma breve sensação de eternidade e verdade, também parece não dar conta por completo do efeito devastador operado pela memória involuntária quando do encontro com os signos sensíveis. Afinal, a diferenciação por repetição operada pelos signos sensíveis, não estaria apenas ligada à sensação de alegria decorrente de um breve encontro com a verdade de uma essência, ou de um tempo puro que sobrevoa a "realidade" do tempo como o percebemos; ela pode também ser exatamente a constatação de seu fluxo ininterrupto e implacável, ressaltando-nos a ideia de finitude, de defecção ou de uma corrida para o túmulo. O próprio Deleuze faz essa constatação a partir do episódio da botina, em que o herói é invadido por uma tristeza profunda, provocada pela lembrança da avó morta, e assim deixa algo de contraditório em sua diferenciação a partir de uma essência, ou de um *ser-em-si do passado*.

Inclinado sobre sua botina, ele sente algo de divino; tem, entretanto, os olhos marejados de lágrimas, pois a memória involuntária traz-lhe a lembrança desesperadora da avó morta. 'Não era senão naquele instante, mais de uma ano após o seu enterro, devido a esse anacronismo que tantas vezes impede o calendário dos fatos de coincidir com o dos sentimentos - que eu acabava de saber que ela estava morta. [...] que a havia perdido para sempre. (PROUST apud DELEUZE, op.citada, p.18).

Neste caso, portanto, em que "a lembrança involuntária ao invés de uma imagem da eternidade, nos traz o sentimento agudo da morte", o que está em jogo é exatamente uma diferenciação que ocorre no seio do tempo em seu escoar, do devir, do movimento que a todo instante opera uma mudança e leva ao fim, ao nada. Diferentemente portanto de um processo no qual o tempo e a memória teriam um papel secundário, apenas como um caminho para a verdade - seria a verdade da finitude, ou a ausência de uma essência? (DELEUZE, 2010, p.18). Posto de outra forma, mesmo sem a revelação de qualquer essência ou clarão de eternidade para fora do tempo, a memória involuntária lhe traz uma sensação de perda irreparável, cujo efeito é igualmente devastador - embora não voltado para a redescoberta do

²⁶ Em A intuição do instante, Gaston Bachelard também defende uma filosofia baseada na intuição, mas contrariamente a duração de Bergson, a quem tece algumas críticas quanto à noção de continuidade, o que importa são esses instantes que saltam da linha do tempo e permanecem em nós sem se extinguir, até que um novo instante poético o sobreponha, interrompendo-o. Essa discussão será retomada, ainda que brevemente, no capítulo 2.1. – A Polaroid de Tarkovski.

tempo, para o arrebatamento, para a alegria ou para a felicidade elegíaca a que se referia Benjamin, mas para um tempo perdido para sempre, irreversível. Essa presença da morte e da materialidade seria, inclusive, um dos pontos distintivos que Deleuze e Benjamin²⁷ reconhecem entre a obra de Proust e a filosofia de Bergson, uma vez que "Proust não concebe absolutamente a mudança como uma duração bergsoniana, mas como uma defecção, uma corrida para o túmulo." (DELEUZE, 2010, p.17).

Deleuze soluciona a contradição afirmando que a transformação da alegria inicial do encontro em tristeza profunda deve-se justamente à percepção pela sensação atual da materialidade da sensação antiga - ao invés da virtualidade, da essência, do *ser-em-si do passado* -, representada pela certeza da morte e do nada, que nos levaria a repeli-la "para o fundo do tempo perdido." (Ibidem, p.19). A presença dessa certeza em todos os signos (materiais) em que a memória intervém, inclusive, denotaria a inferioridade desses signos em relação aos signos da arte, os únicos verdadeiramente imateriais. Pois haveria sempre como possibilidade da memória a ambivalência entre a sobrevivência e o nada, que se faria presente, embora em menor escala, até nas situações da felicidade elegíaca da *madeleine* ou do calçamento. No caso da botina e da lembrança da morte da avó teríamos uma insígnia da ação do tempo sem a revelação de qualquer essência, mas apenas do nada. A memória, nesse caso, atestaria a ação vigorosa do tempo, como uma canoa que desce uma corredeira sob a força das águas que a movem, e que tanto faz nos deparar com a placidez plena de uma paisagem que não suspeitávamos existir; como nos lançar direto ao precipício em que nada nos ampara.

Cinédoque 03

O próprio reconhecimento de Gretta da música "A Garota de Aughrin" entoada pelo Sr. Darcy (FIG.4), no conto de Joyce e no filme de Huston, e a sensação presente provocada pelas lembranças do passado que ela mantém interiorizada, pode considerar-se um exemplo em que a memória involuntária remete à perda, à morte e ao vazio deixado pelo tempo implacável que a todos altera levando-nos ao fim. Na verdade, trata-se de mais um exemplo de como os signos do amor figuram o tempo perdido, ao anunciarem a todo o tempo a sua destruição, o seu fim - aqui figurado na morte precoce de um jovem, que renuncia à vida diante da impossibilidade de viver o grande amor. Na

²⁷ Benjamin se vale de uma citação a Horkheimer para defender a idéia de que "O metafísico Bergson suprime a morte." (BENJAMIN, 1994, p.137).

verdade, Michael Fury fora o grande amor não vivido da juventude de Gretta, cuja rememoração através da entoação das palavras e da entonação das notas musicais na voz do Sr Darcy provocou-lhe um emoção devastadora. Isso é suficiente para deixar Gretta completamente absorta em seus pensamentos, em suas lembranças, confessadas sob lágrimas a Gabriel assim que retornam ao quarto do hotel no qual estão hospedados. É justamente a confissão de Gretta, que àquela altura é capaz de "vê-lo claramente", preenhe de um sentimento de melancolia, que por sua vez dispara o gatilho da reflexão final de Gabriel sobre o tempo (a neve) que paira sobre a Irlanda, e seus mortos.



FIGURA 4 – Gretta é surpreendida pelo reconhecimento da música que a remete ao vazio da memória do amor não vivenciado na juventude.
FONTE: THE DEAD (1987)

*Uma leitura semelhante no cinema contemporâneo pode ser encontrada no filme argentino *O Dia em que eu não nasci*. Enquanto, uma jovem alemã, chamada Maria - ao menos assim ela nos é apresentada dentro do universo dramático do filme - espera a escala do seu vôo para Santiago, no saguão do aeroporto de Buenos Aires, ela ouve uma jovem mulher cantarolar uma canção de ninar para o bebê que carrega nos braços. Sem sequer imaginar a razão, e desconhecendo a língua local, Maria é tomada por uma sensação desalentadora e intensa, que a levará a comoção em poucos segundos. A maneira como o filme argentino representa o impacto do reconhecimento daquela canção em Maria difere do filme de Huston. Ao invés de preservar uma sequência ou uma montagem cronológica dos fatos, o diretor opta por alternar numa*

montagem paralela o momento do reconhecimento da canção por Maria, em primeiríssimo plano sentada ao banco ouvindo a canção ao fundo, e o efeito arrebatador e inexplicável que a canção provocara nela, com Maria em lágrimas de desespero no banheiro. É a partir daí que o filme constrói sua narrativa, na medida em que Maria é informada por seu pai adotivo, um alemão, que ela nascera e vivera os 2 primeiros anos de vida na Argentina, e que seus pais biológicos, na verdade, eram desaparecidos políticos do regime militar argentino. Esse é o ponto de partida que leva à personagem à sua saga em busca da verdade, coagida pela necessidade decorrente de uma sensação descoberta pelo acaso, que se dará no tempo, no reencontro com pessoas e episódios de um passado que coabita o presente.



**FIGURA 5: O reconhecimento de uma canção de ninar provoca um sensação desalentadora em Maria: memórias da ditadura argentina.
FONTE: O DIA EM QUE EU NÃO NASCI (2010)**

Estamos diante, portanto, de uma reflexão em espiral, na qual a todo momento que imaginamos fechar um ciclo, tocar os pontos de uma linha em um círculo, algo foge, escapa, progride, impossibilitando-nos de estabelecer um conhecimento definitivo, estático e delimitado tal como a forma de um quadrado. Por essa razão, talvez seja difícil estabelecer uma interpretação a partir de uma relação de relevância, ou de hierarquização tão demarcada, como propõe Deleuze, em que a importância da ação do tempo e da memória deve-se quase exclusivamente ao aprendizado de uma revelação da verdade em essência, na arte.

É justamente por refutar esse papel secundário do tempo e da memória na obra de Proust, que Estela Sahm, na esteira de Ricoeur, identifica relações entre a *Recherche* e a filosofia de Bergson por um outro caminho: não mais na identificação de um *em-si do passado* ou de uma essência virtual, mas na própria ação do tempo que a tudo altera. Pois embora percebamos uma semelhança entre as duas sensações, ela não é suficiente para nos ocultar a mudança, a diferença, a impressão muito clara de que a sensação experimentada já não é exatamente o que ela foi, ou o que ela era, ainda que não tenha deixado de sê-lo por

completo. Ou seja, ao se deparar com a lembrança, não a acessamos tal como era ou foi num presente passado, mas a partir de um tempo presente que anuncia em si o *devenir*, o movimento, o fluxo temporal que não para de escoar e alterar aquilo que encontra em seu caminho: as coisas, as pessoas, as sensações, as impressões... afinal, "quer se trate do dentro ou do fora, de nós ou das coisas, a realidade é a própria mobilidade." (BERGSON, 2006, p.17).

Deleuze não se opõe em absoluto a essa perspectiva²⁸, mas relega, ou tenta relegar, à ação do tempo um papel quase coadjuvante, um meio, um caminho necessário para se atingir um fim: o aprendizado traduzido na revelação final, na vocação artística, nos signos da arte que redimensionaria todo o resto. Há, portanto, nessa postura uma aproximação com "uma espécie de platonismo, apontado por alguns comentadores, na conclusão da grande trajetória do narrador-herói, como se somente ali tivesse encontrado o verdadeiro sentido de sua busca" (SAHM, 2011, p.49). É evidente que o tempo redescoberto, ou a recriação do tempo perdido nos signos da arte, é uma das questões centrais da obra proustiana, porém, como adverte Sahm, não deve tornar-se a via única de sua interpretação, uma vez que "ela não esgota a compreensão da enorme aventura de sua trajetória." (Ibidem). Essa é a razão pela qual a autora propõe um outro e de ligação entre a Recherche e a filosofia de Bergson.

Talvez fosse por esse caminho a aproximação mais plausível que se poderia fazer entre as obras de Proust e de Bergson: a linguagem literária reproduzindo, à sua maneira, a temporalidade desse "eu profundo" de que nos fala Bergson. [...] esse tempo inapreensível que nos constitui, e que, ao ser nomeado, já é outro. (Ibidem, p.50).

O que se quer evidenciar aqui é a maneira como a percepção e a memória atuam em conjunto no reconhecimento das situações que se apresentam - embora muitas vezes é justamente a percepção e a memória voluntária que nos distanciam dele.

Diferentemente da interpretação deleuziana, que via na rememoração proustiana uma tentativa de acessar o passado tal como ele se conserva em si, virtual, um *ser-em-si do passado*, ao propor uma perspectiva de "um olhar retrospectivo sobre uma espécie de fixação de um movimento já vivido", Sahm reaproxima a obra de Proust do conceito de duração. Ou seja, é possível imaginar ou isolar um rastro da duração, mesmo que não sejamos capazes de reconstituí-la ou apreendê-la; como a observação da cauda de um cometa ou da trajetória de uma estrela cadente, cuja luz testemunhamos ainda que eles não estejam mais lá. O que se

²⁸ "[...] pois a mundanidade é, a todo instante, alteração, mudança. [...] No final da *Recherche* Proust mostra a profunda modificação da sociedade, motivada não só pelo caso Dreyfus como pela guerra e, principalmente, pelo próprio Tempo. Ao invés de ver nisso o fim de um "mundo", ele compreende que o mundo que havia conhecido e amado era em si mesmo alteração e mudança, signo e efeito de um Tempo perdido." (DELEUZE, 2010, p.17).

rememora, portanto, são os rastros, são os traços imóveis e isolados que a intervenção da memória ou da consciência fixou na duração, como um quadrado que recorta um pedaço do espiral que segue seu fluxo, mas que jamais consegue acompanhá-lo. Essa "operação que podemos realizar conjugando imaginação e memória, colocando-nos fora do tempo", e que "seria, talvez, o caso do relato proustiano" já estava de algum modo prevista no conceito de duração proposto por Bergson, como no texto *Introdução à metafísica*, em que ele afirma:

É uma sucessão de estados em que cada um anuncia aquele que o segue e contém o que o procedeu. A bem dizer, eles só constituem estados múltiplos quando, uma vez tendo-os ultrapassado, eu me volto para observar-lhes os rastros. [...] podemos, sem dúvida, por um esforço de imaginação, solidificar a duração uma vez escoada, dividi-la então em pedaços que se justapõem e contar estes pedaços, mas que esta operação se realiza sobre a lembrança fixada da duração, sobre o traço imóvel que a mobilidade da duração deixa atrás de si, não sobre a duração mesma. (BERGSON apud SAHM, 2011, p. 54).

Aqui, portanto, o que se evidencia é uma relação a partir do caráter inapreensível da duração mesma. É também através desse reconhecimento retrospectivo e artificial da divisão da duração em pedaços, em instantes, que pode-se pensar, como o faz Georges Poulet, numa espacialização do tempo na obra de Proust, algo que colide frontalmente com a própria noção de duração. Dito de outro modo, a aparente descontinuidade de momentos que destoam dos demais, ou de uma espacialização do tempo em segmentos delimitados, seria decorrente de "uma imitação artificial da vida interior, um equivalente estático que se prestará melhor às exigências da lógica e da linguagem, justamente porque o tempo real (que escoar e dura)²⁹ terá sido dele eliminado" (BERGSON, 2005, p.4-5). Nessa delimitação ou espacialização, portanto, está implícita uma ação de nossa consciência, a necessidade da atenção em supor um fio condutor que justaponha peças isoladas, como num colar de pérolas (Ibidem). Ou como observa Poulet, "A obra de Proust é composta de uma série de cenas destacadas, recortadas da trama do real, de tal modo que quase nada subsiste do curso da duração que ali transcorria." Assim, "o tempo cede lugar ao espaço" (POULET apud SAHM, op. citada, p.66) à medida em que há uma valorização dos instantes justapostos, exibidos ao lado uns dos outros. Dessa forma, sob a ótica de Poulet, o tempo espacializado e justaposto de Proust representaria o anverso da moeda da duração bergsoniana.

Mas se por um lado a duração não é suficiente para dar conta de uma interpretação do tempo na *Recherche*, considerar que o tempo na obra de Proust assume *sempre* a forma do espaço, em que portanto não há espaço para a duração, também pode ser tomado como um

²⁹ Comentário nosso.

exagero, uma deformação retórica, como observa Sahm. Pois novamente essa perspectiva estaria sobrevalorizando, em detrimento de toda a obra, e portanto reduzindo-a a ele, o momento da revelação final, em que "uma série de quadros [...] sucessivamente apresentados ao longo da obra, deveriam reaparecer juntos e simultaneamente [...], fora do tempo, portanto, mas não fora do espaço." (SAHM, op.citada, p.67). Essa longa discussão apenas revela a dificuldade em se relacionar duas linguagens distintas e com características próprias. Portanto, embora reconheçamos pontos de contato entre a obra literária de Proust e a filosofia de Bergson, é preciso cautela para associá-las a partir de suas categorizações, nomenclaturas e percursos adotados, admitindo assim as peculiaridades e os pontos distintivos das duas linguagens em questão: a científico-filosófica e a literária.

Essa na verdade parece ser uma tendência nas novas interpretações, que não param de surgir, relacionando de algum modo o pensamento dos dois autores. É assim no trabalho de Sahm, como no artigo *Bergson, Proust: tensões do tempo*³⁰, de Franklin Leopoldo e Silva, e mesmo no texto iluminador de Deleuze. O que normalmente os une são as linhas gerais, as grandes questões, embora cada um o tenha feito de maneira bastante diversa. Um trabalho de Joyce Megay, citado por Sahm, que também investiga os possíveis contatos que Proust estabeleceu com Bergson, seja pessoalmente ou por correspondências, parece esclarecer os temas centrais e comuns às preocupações dos dois autores.

Os resultados de nossas análises indicam que uma afinidade existe quando se trata de criticar um dos dois termos: o eu superficial ou social desvia o homem da verdadeira que é aquela de seu eu profundo; o tempo do relógio não dá conta da elasticidade do tempo psicológico; [...] a inteligência não é apropriada para compreender o qualitativo e deforma nossas impressões profundas quando ela procura alinhá-las; a linguagem convencional, por nos ser dada pela sociedade (pela cultura), e que tem o mesmo significado para todos, é incapaz de exprimir o individual. [...] Enfim, é sobretudo ao aspecto negativo de seus pensamentos que a afinidade se dá com clareza. (MEGAY apud SAHM, op. citada, p.52-3).

Esse é, possivelmente, o grande ponto de convergência entre os estudos que vislumbram buscar semelhanças entre a obra do escritor e o pensamento do filósofo, não mais numa tentativa de estabelecer uma identificação propriamente entre a obra romanesca e a teoria filosófica. É sob essa perspectiva, que Leopoldo e Silva também se refere ao que há de genérico, e não de pontual na semelhança entre os autores, como elemento e sentimentos comuns que definem a situação deles na busca pela verdade, "procurando compreender o real um pouco para além do conjunto de significações que a vida cotidiana nos tornou familiares." (LEOPOLDO e SILVA in NOVAES, 1992, p.141). É nesse sentido que o pensamento desses

³⁰ Artigo publicado no livro *Tempo e história*, sob organização de Adauto Novaes.

autores, por caminhos evidentemente diferentes, se aproximam ao demonstrarem "que não estamos irremediavelmente condenados aos quadros da percepção habitual, aquela que recorta o mundo segundo nossas necessidades e nossas expectativas de agir sobre ele – isto é, de maneira eminentemente pragmática." (Ibidem, p.142). É possivelmente no seio dessa desconfiança ou insuficiência da percepção que a metafísica surge como uma crítica à visão pragmática.

Talvez seja essa também uma das razões pela qual Deleuze se atém e se detém aos signos sensíveis, uma vez que eles introduziriam e permitiriam entrever o caráter essencialmente metafísico e idealista da obra de Proust, já que:

uma vez experimentada, a qualidade (impressão) não aparece mais como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como um signo de um objeto completamente diferente, que devemos tentar decifrar [...] como se a qualidade mantivesse aprisionada a alma de um objeto diferente daquele que ela agora designa. (DELEUZE, op. citada, p.10-3).

Essa alma de um objeto diferente, na verdade pode ser compreendida como uma essência, algo no reino do idealismo, que justifica o esforço do pensamento e o valor do signo material uma vez que "o sentido material não é nada sem uma essência ideal que ele encarna." (Ibidem). Mas se essa constatação remete à uma natureza essencial do signo ela também adverte para a armadilha operada pelos signos sensíveis, uma vez que eles "nos induzem a procurar seu sentido no objeto que os contém ou os emite", ou seja na exterioridade, o que muitas vezes termina por justificar o seu fracasso. É exatamente assim na célebre passagem da *madeleine*, após a sensação reveladora do primeiro gole, "tomado por um estranho sabor, o herói se inclina sobre a xícara de chá, bebe um segundo e um terceiro gole, como se o próprio objeto fosse revelar-lhe o segredo do signo." (Ibidem, p.29-31). Essa crença no "objetivismo" é, como alerta Deleuze, uma das primordiais e mais difíceis crenças a ser vencida na jornada do aprendizado, uma vez que "relacionar um signo ao objeto que o emite, atribuir ao objeto o benefício do signo, é de início a direção natural da percepção ou da representação." De uma outra forma, essa é ainda a tendência da inteligência, numa ação concomitante com a percepção: enquanto esta "se dedica a apreender o objeto sensível", acreditando que a realidade deva ser "vista, observada", a primeira dedica-se à objetividade, partindo da crença que "a verdade deva ser dita e formulada." (DELEUZE, 2010, p.27). Faz parte da aprendizagem, portanto, perceber que "a verdade não tem necessidade de ser dita para ser manifestada, e que podemos talvez colhê-la mais seguramente sem esperar pelas palavras e

até mesmo sem levá-las em conta, em mil signos exteriores, mesmo em certos fenômenos invisíveis..." (PROUST apud DELEUZE, op. citada, p.28).

Considerando-se ainda a via de mão dupla operada pelos signos, é possível se compreender o papel fundamental da decepção – sempre que ficamos frustrados quando o objeto não nos revela o segredo que esperávamos – na busca pelo aprendizado ou pela verdade. Dois momentos igualmente importantes se sucedem para evidenciar o caráter misto de um signo material no processo de aprendizado: "a decepção provocada por uma tentativa de interpretação objetiva e a tentativa de remediar essa decepção por uma interpretação subjetiva, em que reconstruímos conjuntos associativos." (DELEUZE, op. citada, p.34). Colocado de outra maneira, "cada uma de nossas impressões tem dois lados: 'Envolta uma parte pelo objeto, prolongada em nós a outra, só de nós conhecida'. Cada signo tem duas metades: *designa* um objeto e *significa* alguma coisa diferente." (PROUST apud DELEUZE, op. citada, p.26). Dessa natureza mista decorrem os riscos de apegar-se demasiado ao objeto, a uma linha de leitura "objetivista", assim como ater-se a uma interpretação estritamente subjetiva, uma vez que o significado último do signo é uma essência ideal, é um reino cujo castelo não se atinge pelo caminho indicado pelo objeto exterior, nem tampouco pela via da interpretação associativa de um universo centrado no Eu. Se por um lado deter-se ao prazer e ao gozo imediato oferecido pelo objeto significa "conhecer as coisas sem jamais a reconhecermos, [...] passar ao largo dos mais belos encontros, nos esquivando do imperativo que deles emanam" (DELEUZE, op. citada, p.26), resignar-se ao efeito radiante de um signo rendendo-lhe homenagem ao objeto que o carrega; por outro, a compensação subjetiva também revela-se insuficiente para a compreensão do significado último do signo, algo que fica mais explícito quanto mais subimos na escala dos signos.

O signo é, portanto, mais denso que o objeto que o emana, ainda que a ele esteja ligado; e o seu sentido é irremediavelmente mais profundo do que o sujeito que o interpreta, embora ele também esteja a ele vinculado. É aqui propriamente que Proust sugere o caráter transcendente de sua obra, que vai além do concretismo do mundo material e das associações operadas no seio de um mundo subjetivo, e que encontra na revelação final, na imaterialidade dos signos da arte a sua razão de ser. Ou como afirma Deleuze: "É a essência que constitui a verdadeira unidade do signo e do sentido; é ela que constitui o signo como irreduzível ao objeto que o emite; é ela que constitui o sentido como irreduzível ao sujeito que o apreende. Ela é a última palavra do aprendizado ou a revelação final." (DELEUZE, 2010, p.36). E é justamente ao atingir a revelação final, um estado de onisciência, que o herói-narrador é capaz de perceber e reconhecer o valor de toda a horda de signos e aprendizados a eles atrelados

nesse percurso de descoberta de sua vocação artística. Uma vez que: "Os signos mundanos, o signos amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. É apenas no nível da arte que as essências são reveladas." Entretanto, uma vez em contato com essa revelação, descobrimos que "elas já se haviam encarnado, já estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado" (Ibidem), o que nos leva a redimensionar cada instante do tempo perdido, ou do *tempo que se perde* nesse tempo redescoberto, preenhe de eternidade.

1.3. Uma fábula sobre o tempo

Apesar do esforço de Deleuze em classificar a busca do tempo perdido como uma busca pela verdade, em que o tempo e a memória teriam um papel secundário ou coadjuvante³¹, ele não exclui de modo algum a ideia de que a *Recherche* constitui sim uma obra sobre o tempo. Essa contradição pode ser evidenciada no interior do pensamento deleuziano e em seu desdobrar-se, pois ao afirmar que se "o tempo tem uma importância fundamental na obra de Proust, é porque toda verdade é verdade do tempo", parece difícil destrinchar a noção da verdade de sua relação com o tempo, e, portanto, de hierarquizar o protagonismo desempenhado por eles na *Recherche*. (Ibidem, p.88) Essa ideia aparece de forma ainda mais evidente à medida que Deleuze considera que existem verdades do tempo que se perde e do tempo perdido e verdades do tempo que se redescobre e do tempo redescoberto a serem desvendadas: toda uma linha de perdidos e achados que se dá no tempo, e somente através dele. A diferenciação em linhas temporais específicas revela-se ainda mais importante se considerarmos que elas estão associadas às diferentes espécies de signos e, portanto, a caminhos diversos da aprendizagem. Entretanto cada uma dessas linhas se entrecruzam e se encontram no tempo redescoberto na arte, quando são redimensionados.

³¹ Deleuze vai tornar esse pensamento mais claro e extensivo no livro *O que é a filosofia?*, no qual ele chega a afirmar que "a memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, [...] Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente." (DELEUZE, 1997, p.218)

Sendo assim:

Os signos mundanos implicam principalmente um tempo que se perde; os signos do amor envolvem particularmente o tempo perdido. Os signos sensíveis muitas vezes nos fazem redescobrir o tempo, restituindo-o no meio do tempo perdido. Finalmente os signos da arte nos trazem um tempo redescoberto, tempo original absoluto que compreende todos os outros. [...] O tempo que se perde prolonga-se no amor e mesmo nos signos sensíveis³²; o tempo perdido já aparece na mundanidade e subsiste ainda nos signos da sensibilidade. O tempo que se redescobre reage, por sua vez, sobre o tempo que se perde e sobre o tempo perdido. É no tempo absoluto da obra de arte que todas as outras dimensões se unem e encontram a verdade que lhes correspondem. [...] É, portanto, nas linhas do tempo, que os signos interferem uns com os outros e multiplicam suas combinações. (DELEUZE, 2010, p.23 e 82).

Dessa forma, o argumento deleuziano de relegar a participação do tempo na obra de Proust ao mero caminho para se chegar a verdade parece estar ligado mais a uma fundamentação de efeito retórico - na medida em que procura enfatizar um outro aspecto fundamental para a compreensão da obra, por vezes esquecido numa leitura estritamente voltada para os achados da memória involuntária - do que a uma constatação efetivamente. Uma outra maneira de se pensar a relação da *Recherche* com o tempo é proposta por Ricoeur, que ao lhe reafirmar o caráter de uma fábula sobre o tempo parece formular uma resposta à qualquer interpretação em cujo seio o tempo não resida como ponto central e estruturador do monumento erguido por Proust. Afinal, "essa mediação pelo aprendizado dos signos e pela busca da verdade não atenta de modo algum contra a qualificação da *Recherche* como fábula sobre o tempo." (RICOEUR, 2010, p.228)

³² "[...] os signos mundanos, principalmente os signos mundanos, mas também os signos do amor e mesmo os signos sensíveis, são signos de um tempo 'perdido': são os signos de um tempo *que se perde*. Pois não é muito sensato frequentar a sociedade, apaixonar-se por mulheres medíocres, nem mesmo despender tantos esforços de imaginação diante de um pilriteiro, quando melhor seria conviver com pessoas profundas, e, sobretudo, trabalhar." (DELEUZE, 2010, p.19).

2. Cinema: arte do tempo (perdido)

2.1 A Polaroid de Tarkovski

“Mesmo quando pretendia dar a alguém um presente eminentemente prático, como, por exemplo, uma poltrona, um serviço de mesa ou uma bengala, ela sempre fazia questão de que fossem ‘velhos’, como se estes, purificados do seu caráter utilitário pelo desuso, pudessem nos contar como haviam vivido as pessoas nos velhos tempos, em vez de se prestarem à satisfação das nossas necessidades modernas.”

Marcel Proust

O instante que dura

Um dos hábitos, talvez menos conhecido, do cineasta russo Andrei Tarkovski era tirar fotos numa máquina Polaroid. As imagens produzidas guardavam de certo modo semelhanças com os planos de seus filmes (FIG.5), que compunham um mundo visual particular e poético, a partir de uma relação muito clara entre arte e natureza. Certa vez, segundo relato de Tonino Guerra³³, na ocasião de uma visita a locações no Uzbequistão, Tarkovski resolveu presentear três anciãos muçulmanos com as instantâneas que lhes acabara de capturar. O mais velho deles, assim que recebeu a foto e a olhou, devolveu-lha imediatamente com as seguintes palavras: “o que tem de bom em parar o tempo?” (GUERRA, 2010). Ainda de acordo com o poeta e roteirista italiano, a pergunta foi tão inesperada que deixou Tarkovski desconcertado e em silêncio, na falta de uma resposta satisfatória.

Paradoxalmente, é justamente quando se intenta capturar o tempo, aprisioná-lo de maneira estanque e hermética, que sentimos ainda mais o seu escoar, como um espiral que escapa à forma bem definida e delimitada de um quadrado³⁴, ou como um forte fluxo de água que tentamos em vão conter com as mãos. Talvez seja exatamente em decorrência dessa consciência que a origem da fotografia moderna pode ser pensada como sua relação com o tempo, como o propõe Lissovsky (LISSOVSKY, 2008, p.31-2). Mas não sob a ideia do tempo passado capturado, aprisionado, preservado, e sim de sua falta, aceitando-o como o “invisível da fotografia, cuja ausência atravessa a imagem de múltiplas maneiras” (Ibidem, p.31). Entretanto, é exatamente a ausência, “essa falta da imagem fotográfica que torna sua carga temporal ainda mais forte”, como observa Schaeffer (SCHAEFFER, 1996, p.59).

³³ Poeta, argumentista e colaborador de roteiros de Andrei Tarkovski.

³⁴ Imagem utilizada por Osman Lins no romance *Avalovara*, ver introdução.



FIGURA 6: Fotos de Polaroid, feitas por Tarkovski.

FONTE: TARKOVSKI

É através do reconhecimento do instante que Lissovsky constrói sua análise sobre a especificidade da fotografia moderna. Ao redimensionar o salto da fotografia da era da duração – quando o tempo de exposição era eminentemente superior ao tempo de percepção humana – para a fotografia instantânea, quando esse tempo se torna imperceptível aos olhos do homem, o autor retoma o imbróglgio entre a existência do instante e a concepção bergsoniana de duração³⁵. Mas diferentemente de Gaston Bachelard, que chegou a propor um "bergsonismo descontínuo", ou "uma espécie de bergsonismo de cabeça pra baixo, em que o instante é primeiro, imediato, e a duração, um 'prolongamento', um 'prosseguir'", Lissovsky vai buscar por um outro caminho, uma postura conciliatória entre o instante e a ideia de fluxo vital, de duração, defendida por Bergson (LISSOVSKY, op. citada, p.38).

Se por um lado, ele refuta "a monotonia de uma impressão de continuidade que decorre da repetição de instantes sem qualquer novidade", por outro, ele se opõe à ideia de que o "único lugar atribuível ao instante é o de inaugurar uma ação", de que "as discontinuidades sustentar-se-iam numa sucessão de começos que nunca são terminados, apenas interrompidos por outros começos". Desse modo, ele vincula a origem da fotografia moderna à passagem do registro do movimento para a era do instantâneo fotográfico, quando se passou a "construir imagens de conciliação entre a duração e a instantaneidade", e consequentemente a se "reintroduzir o tempo ali onde a técnica o havia banido." (Ibidem,

³⁵ Ver o item (:)*Entre o instante e a duração*, no cap.1.2.1.

p.39). Uma citação comentada a Carlo Rim, a respeito do flagrante fotográfico, parece ilustrar bem essa conciliação:

Graças à fotografia, o ontem não é mais que um hoje sem fim. Como um cabo que prende o balão à terra [...] Estranha imagem: um balão flutuando sobre o passado como um presente perpétuo. Pois, simultaneamente, permanece atado à terra, ao sabor de pequenas oscilações, mas preserva uma distância. [...] Em outras palavras: quando a técnica do instantâneo se naturaliza, fotografar torna-se a prática do ausentar-se do tempo, de um refluir do tempo para fora da imagem. (Ibidem, p.40).

Portanto, apesar do reconhecimento do instantâneo, a fotografia moderna ainda manteria relação com a ideia de duração descrita por Bergson: a duração de uma ausência, de algo que existiu e que de certo modo persiste através da falta que atravessa o tempo.

Outra maneira de se pensar essa ambivalência do tempo na fotografia – em seu imbróglio entre o instante e a duração – poder-se-ia dar através da sua decomposição: assumindo a ideia de que a fotografia na verdade é dotada de duas temporalidades, de duas linhas; uma que concerne ao instante, ao efêmero, e, portanto, ao que já não existe mais, e outra que diz respeito à duração, ao perpétuo,³⁶ que tende a perdurar. É baseado nesse argumento, que Kossoy decompõe o tempo da fotografia em o tempo da criação e o da representação. “O tempo da criação se refere ao próprio fato, no momento em que este se produz, contextualizado social e culturalmente. É, no entanto, um momento efêmero, que desaparece, volatiliza-se, está sempre no passado insistentemente.” Por outro lado,

no tempo da representação, os assuntos e fatos permanecem em suspensão, petrificados eternamente, perpétuos se conservados: peças arqueológicas, cuja poeira do tempo removemos cuidadosamente, na tentativa de descortinarmos as sucessivas camadas que constituem sua espessura histórico-cultural, sua memória.” (KOSSOY, 2007, p.134-5)

Afora o seu caráter didático, a adoção dessa perspectiva pressupõe uma linha demarcatória, uma fronteira entre tempos, cuja separação aponta o caráter inconciliável entre a existência do instante e a noção de duração, como se os dois, para coexistirem, tivessem que habitar territórios diferentes. A própria concepção de um tempo de criação preso a um passado que se volatiliza e que independe de um tempo de representação revela uma fratura do tempo: instantâneo na criação, e contínuo e duradouro na representação. Além disso, a simples ideia de que o tempo da representação nos permitiria acessar as camadas ou estratos

³⁶ Embora, como ressalta Kossoy: “Perpétuo, porém, em termos. A trajetória pode ser interrompida, basta refletirmos sobre o destino final reservado às fotografias pessoais, do homem comum, ou mesmo às imagens históricas, registradas nos mais diferentes suportes, destruídas ou desaparecidas dos arquivos públicos. Trata-se, pois, de uma memória finita.”. (KOSSOY, 2007. p.133).

temporais que constituem a história ou a memória, como artefatos arqueológicos petrificados e conservados, indicam a crença ingênua de que é possível preservar e evocar o passado exatamente como ele era, ou seja, sem considerar o anacronismo, e o local (tempo-espço) de onde se fala, o presente.³⁷ Ou como queria crer o ancião muçulmano em sua indagação, através da fotografia se poderia “parar o tempo”.

Por essa razão, a adoção de uma concepção de tempo como um único corpo, uma reminiscência em que se percebe a todo momento a presença de uma ausência, algo que era mas não deixou de ser por completo, talvez seja a abordagem mais indicada para se compreender as implicações do tempo em sua duração, justamente por não submetê-lo assim a qualquer categorização segregacionista ou reducionista que simplifique sua complexidade. É nesse sentido, que o conceito de tempo perdido, e em sua decorrência, de tempo redescoberto, parece emblemático para se refletir sobre as nuances e as implicações decorrentes de uma ética do tempo. Não obstante os nomes distintos, na verdade, ambos referem-se a um corpo único: o tempo; que neste caso apenas aparece em momentos diversos, como segmentos diferentes de uma mesma reta.

É dentro desse campo de visão que a ideia de um ausentar-se do tempo para fora da imagem, ou de um reconhecimento de um instante que dura em sua falta, parece oferecer uma melhor representação do tempo na fotografia. Visto que “na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objeto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objeto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo.” (BARTHES, 2009, p.126). Ao mesmo tempo que essa frase reforça a evidência documental³⁸ evocada pela fotografia, ela ressalta o seu caráter perfectivo ao afirmar: “*Isto foi*” (Ibidem). É justamente esse distanciamento do tempo, do episódio que aconteceu, que confere a carga temporal da fotografia e que a diferencia da imagem cinematográfica, que, embora possa ser pensada como sua herdeira, guarda com o tempo uma relação de outra natureza.

“Se a fotografia parece mostrar algo que já aconteceu, um *ter-estado-lá* conforme Barthes, o cinema dá a impressão de um ‘estar lá vivo’”, ou dito de outro modo, “a imagem fílmica atualiza aquilo que mostra”, como observa Metz (METZ apud GAUDREAULT, 2009, p.131). Nesse sentido, a imagem cinematográfica pode ser pensada em seu caráter imperfectivo, uma vez que ela apresenta presentemente um tempo passado decorrido (na filmagem). Mesmo quando revela uma imagem passada na narrativa do filme, a ação

³⁷ A imagem da escavação de Benjamin parece refutar bem essa ideia. Ver o item 4.2 sobre o anacronismo.

³⁸ Diante das múltiplas possibilidades de manipulação da imagem nos dias atuais, essa certeza ou evidência documental sugerida pela fotografia pode ser “o mais ardiloso estratagema sobre o qual se apoia o sistema de representação fotográfica”. (KOSSOY, Boris. Op. Citada, p. 136).

acontece, no presente, diante do espectador. Pode-se dizer assim que “Ela *toma tempo*, em todos os sentidos do termo: o tempo do fenômeno que ocorreu diante da câmera e também o tempo de sua restituição.” (Ibidem, p.133). É a isso que parece se referir Schaeffer, ao afirmar que “a imagem fotográfica dá lugar ao distanciamento do tempo; mostra o tempo como passado, enquanto a imagem fílmica, sempre a cada vez fecha o abismo e abre o tempo como presença.” (SCHAEFFER, op. citada, p.60).

Pensado dessa forma, o cinema mantém uma relação presencial com o tempo, que se apresenta de forma mais evidente em sua duração e na impossibilidade de conter o seu escoar. A afirmação de Schaeffer talvez ajude a entender porque Tarkovski constituiu o cinema como a arte do tempo. Afinal, como concluiu Guerra em seu relato sobre o episódio da polaroid, “Tarkovski pensou muito sobre o ‘voo’ do tempo, e queria conseguir somente uma coisa: pará-lo – ainda que só por um instante, nas imagens da Polaroid.” (GUERRA, 2010).

2.2 A máquina do tempo impresso

Não é por acaso que Andrei Tarkovski, o cineasta fascinado pela Polaroid, talvez seja o responsável por constituir a fórmula do cinema como arte do tempo em verdadeiro problema teórico. A questão da percepção do tempo possivelmente é a maior contribuição do cineasta russo que remonta à longa discussão sobre as propriedades ontológicas do cinema. Inserida num meio termo entre as características de uma arte imagética e ao mesmo tempo narrativa, a natureza do cinema é comumente situada no centro do embate entre tempo e espaço, visto que “formalmente as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço.” (MANGUEL, 2001, p.24).

Nesse sentido, Tarkovski é o grande responsável por reivindicar a dimensão temporal do cinema ao imaginá-lo como “a arte (e a técnica) da captação passiva do tempo dos acontecimentos, como a esponja absorve a água; a substância do cinematógrafo é o tempo do acontecimento – e talvez, simplesmente, o tempo.” (AUMONT, 2004, p.33). De certo modo, ele personifica a idéia de que “a escrita da imagem no cinema é a escrita do tempo, do pensamento e da sensação.” (COSTA apud LOPES, 2007, p.64). Isso fica evidente no caráter contemplativo e evocativo do seu cinema, que de certo modo anuncia um retorno ao esteticismo na arte cinematográfica³⁹.

³⁹ Jameson vai considerar Tarkovski como o precursor de um retorno ao esteticismo no cinema, que depois teria como representantes Derek Jarman, Raúl Ruiz, Souleymane Cissé e Paul Leduc. Embora admitamos a

É justamente essa revalorização estética como representação da passagem do tempo que torna a obra de Tarkovski, e sua concepção de cinema, um motivo de interesse no campo da estética e dos estudos cinematográficos. Afinal, para ele o surgimento do cinema ia além de um mero instrumento de reprodução da realidade:

[...] não se tratava apenas de uma questão de técnica ou de uma nova maneira de reproduzir o mundo. Surgira, na verdade, um novo princípio estético. Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de *registrar uma impressão do tempo*. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do *tempo real*. (TARKOVSKI, 1998, p.71).

Mas de que forma o cinema imprime o tempo? Segundo ele através de um “evento concreto”, que “pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material;” ou por um objeto “imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo” (Ibidem). É dessa maneira que Tarkovski vai buscar as raízes do caráter específico do cinema.

De fato, essa consciência do cinema como registro do “tempo real” parece nortear a sua maneira de pensar e fazer cinema. Nesse sentido, Tarkovski se aproxima de uma visão realista das propriedades básicas do cinema, que tinha em André Bazin uma das principais referências. “O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta (...). Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação” (BAZIN, 1983, p.126). A escolha por planos longos e sequências construídas pelo fluxo, pelo escoar do tempo, parece estar diretamente relacionada com essa sensação de duração. Sobre tudo se considerarmos que “o plano-sequência instaura uma continuidade *espaço-duração* em que a duração é determinante.” (MARTIN, 2003, p.221). É assim na cena da travessia do herói com a vela acesa nas termas em *Nostalgia*⁴⁰ e no plano-sequência com a

preocupação estética dos autores, acreditamos que elas obedecem a propósitos diversos entre si e ao do cinema de Tarkovski. Para Tarkovski: “O artista nunca vai em busca do método pelo método, ou apenas em nome da estética; ele é dolorosamente forçado a desenvolver o método como um meio de transmitir com fidelidade a sua visão de autor acerca da realidade.” O esteticismo em Tarkovski, portanto, está a serviço de um idealismo da arte, representado na sua noção de imagem artística. “Quando o pensamento é expressado numa imagem artística, isso significa que se encontrou uma forma exata para ele, a forma que mais se aproxima da expressão do mundo do autor, capaz de concretizar o seu anseio pelo ideal.” Ou ainda, “A qualidade da beleza encontra-se na verdade da vida, que o artista assimila e dá a conhecer de acordo com sua visão pessoal.” (TARKOVSKI, Andrei, Op. citada, p. 120-3) É justamente esse idealismo que diferencia o esteticismo de Tarkovski de uma valorização estética da beleza em formas esvaziadas, como um vaso chinês que se presta apenas como artefato decorativo.

⁴⁰ *Nostalgia*. Dir. Andrei Tarkovski. 1983

casa em chamas nos instantes finais de *O Sacrifício*⁴¹. Curiosamente, essas duas sequências revelam outro caráter da importância do tempo para Tarkovski: seu aspecto de matéria-prima do aprendizado, de lenha que alimenta o fogo para se fazer a luz, e que dentro de uma perspectiva cristã encontra no sacrifício⁴² um caráter redentor, uma decorrência de um aprendizado que se verifica no tempo e através dele.

Ao relacionar o caráter específico do cinema à sua natureza temporal, as reflexões de Tarkovski recaem inevitavelmente em algumas considerações sobre a memória, sobretudo se considerarmos que "o tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha." (TARKOVSKI, op. citada, p.64). Desse modo, o cinema também teria como singularidade ou especificidade a capacidade de associar poeticamente, a partir de uma força criadora, as imagens que permeiam a memória afetiva do artista, e que de algum modo encontrarão uma emoção correspondente em seu público (algo semelhante à proposta de Proust). Seria, portanto, função do cinema (re)constituir e transmitir as impressões da vida que ficaram inscritas na memória, no seu jogo de revelação e ocultamento. Ou como observa Tarkovski:

Impressões isoladas do dia geraram em nós impulsos interiores, evocaram associações; objetos e circunstâncias permaneceram em nossa memória, sem, no entanto, apresentarem contornos claramente definidos, mostrando-se incompletos, aparentemente fortuitos. Será possível transmitir, através de um filme, essas impressões da vida? É evidente que sim; na verdade, a virtude específica do cinema, na condição de mais realista das artes, e ser o veículo de tal comunicação. (TARKOVSKI, 1998, p.21-2)

Cinédoque 04

A relação entre cinema e memória já se faz presente em A Infância de Ivan, primeiro longa-metragem de Andrei Tarkovski. Ao contar a história do menino órfão⁴³ (Ivan), que acompanha as tropas militares soviéticas durante o intervalo entre duas missões, o cineasta russo põe em prática alguns pressupostos caros à sua maneira de pensar o cinema: o gosto por personagens "exteriormente estáticos, mas interiormente cheios da energia de uma paixão avassaladora", a intensidade estética de sentimentos, o poder da memória e o fascínio pela infância (Ibidem, p.14). A simples ideia de contar a história de um menino órfão cuja infância lhe foi subtraída por completo pela

⁴¹ *O Sacrifício*. Dir. Andrei Tarkovski. 1986.

⁴² Para Tarkovski o sacrifício seria a perfeita antítese do pragmatismo. (TARKOVSKI, 2010, p.43). Para uma interpretação da ideia do sacrifício nos filmes de Tarkovski com base na psicanálise lacaniana, ver ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum*: ensaios sobre cinema moderno. – São Paulo: Boitempo, 2009, p. 119-122.

⁴³ O filme é baseado no conto *Ivan*, do escritor soviético Vladimir Bogomolov, publicado em 1958.

experiência da guerra parece ter fascinado Tarkovski, sobretudo se considerarmos, juntamente a ele, que "as mais belas lembranças são as da infância" (Ibidem, p.30). Diante da ausência da infância, destruída como os destroços que compõem a paisagem da guerra, e da sua experiência traumática só resta a Ivan as recordações do tempo de paz, um tempo em que desfrutara na companhia da mãe de episódios de uma vida comum, de uma infância que logo seria interrompida. Nesse sentido, a memória torna-se o único refúgio do personagem, uma ilha em que os tiros, bombardeios e o latente clima de tensão não se fazem presentes; um momento em que a presença da mãe e eventos vivenciados no passado ganham uma dimensão poética, que logo será confrontada com o desamparo da realidade que o cerca. Afinal, "em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem." (Ibidem).

Além disso, a relação entre memória e cinema também se expressa através de uma segunda via que parece por em prática a ideia de que "se um autor se deixar comover pela paisagem escolhida, se esta lhe evocar recordações e sugerir associações, ainda que subjetivas, isso, por sua vez, provocará no público uma emoção específica." (TARKOVSKI, 1998, p.28). A floresta de bétulas e a floresta morta e inundada, através da qual Ivan realiza uma perigosa travessia, por exemplo, são paisagens que refletem o estado de espírito do autor, como confessa Tarkovski. Também os sonhos são frutos de associações muito específicas e pessoais: "o primeiro deles, por exemplo, do começo ao fim, até as palavras: 'Mamãe, veja ali um cuco!', é uma de minhas primeiras recordações da infância. (FIG. 6) Eu tinha quatro anos e estava começando a conhecer o mundo." (Ibidem, p.29). A maneira poética como as memórias em flashback são inseridas no filme reforçam a ideia de encantamento e refúgio que contrastam com a natureza dura e hostil da realidade, todavia a coexistência do passado com o presente é evidenciada pela ausência de indicativos dessa passagem entre tempos.



**FIGURA 7 – Memórias de um tempo de paz.
FONTE: A INFÂNCIA DE IVAN (1961)**

Essa sensação torna-se ainda mais evidente em O espelho - possivelmente o exercício mais radical de Tarkovski de transformação da memória afetiva pessoal e subjetiva em imagem artística. No filme de tom assumidamente intimista e pessoal, o cineasta russo revive as lembranças da infância que o atormentavam por longos anos e que - com a realização do filme - "de repente desapareceram como que por encanto", fazendo-o deixar de sonhar com a casa em que vivera tantos anos atrás (Ibidem, p.152). Não por acaso, para a produção, a equipe de arte reconstruiu, "a partir de fotografias da época e dos alicerces que ainda sobreviviam", a casa no campo onde Tarkovski, e consequentemente o narrador do filme, passara a infância na companhia dos pais (FIG. 5) e que com o passar dos anos transformara-se em ruínas.

O caráter memorialista de O Espelho é ainda reforçado pelas pontuações afetivas e narrativas dos poemas de Arsene Tarkovski - recitados pelo próprio poeta, e pai do cineasta. Aliados à narrativa descontínua e às imagens de diferentes saturações e tons de cores, os poemas reforçam o tom poético e profético da obra, ao refletir sobre a inelutável ação do tempo e do destino.⁴⁴ No poema, aqui reproduzido abaixo, é possível entrever o caráter implacável e irrevogável do tempo "perdido"; do tempo que não volta.

⁴⁴ "Enquanto isso o destino seguia nossos passos/Como um louco de navalha na mão." Trecho da poesia de Arseni Tarkovski, que pontua a primeira parte de O Espelho. (Ibidem, p.117)



FIG. 8.1



FIG. 8.2.

FIGURA 8.1 – A imagem da casa como reminiscência da infância.

FIGURA 8.2 – A casa reaparece em Nostalgia como memória da infância e representação da pátria mãe.

FONTE: O ESPELHO (1975)

*Ontem fiquei esperando desde manhã,
Eles sabiam que não virias, eles adivinhavam.
Lembras como o dia estava lindo?
Um feriado! Eu não precisava de casaco.*

*Você veio hoje, e aconteceu
Que o dia foi cinzento, sombrio,
E chovia, e era meio tarde,
E ramos frios com gotas escorrendo.*

*Palavras não podem consolar, nem lenços enxugar.
(Ibidem, p.147)*

É ciente das novas possibilidades estéticas e de registro temporal que Tarkovski vai criticar a redução do cinema à mera ilustração e exortar os cineastas a explorar o seu mais precioso potencial – a possibilidade de imprimir em celulóide a realidade do tempo e as associações da memória. Dessa maneira, ele retoma uma discussão teórica sobre a natureza do cinema, à medida que constrói uma filmografia cuja estética remonta à ideia do belo, mas, sobretudo, a um comprometimento filosófico e estético com o conceito proustiano do *tempo perdido*.

2.3 Saba e as ruínas

É interessante a maneira como Tarkovski extrapola seu campo de atuação para conceber a sua visão do tempo como matéria-prima da arte. A partir do relato de um jornalista soviético sobre a cultura japonesa, ele se utiliza do conceito japonês de *saba*, que significa literalmente, ‘corrosão’ – “um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo”⁴⁵ - e servirá como uma alegoria para ilustrar o processo de assimilação do tempo.

O tempo ajuda a tornar conhecida a essência das coisas. Os japoneses têm um fascínio especial por todos os sinais de velhice; pelo tom escurecido de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas. A todos esses sinais de uma idade avançada eles dão o nome de *saba*. *Saba*, como elemento do belo, corporifica a ligação entre arte e natureza. (TARKOVSKI, 1998, p.66-67).

A simples conceituação do *saba* parece reger e descrever o universo cinematográfico proposto por Tarkovski: marcado pela forte presença da natureza em árvores, descampados, pântanos; pelo jogo de luz e sombras, e, sobretudo, pela marca do tempo em objetos e quinquilharias relegados ao abandono e ao processo natural de envelhecimento. É por essa razão que Žižek vai definir a paisagem tarkovskiana típica como aquela em que os resíduos humanos, ou “o ambiente humano em decomposição” é “absorvido pela natureza” (ŽIZEK, op. citada, p.117). Nesse momento torna-se inevitável reconhecer as semelhanças com o conceito de tempo perdido, desenvolvido por Marcel Proust na série de livros *Em Busca do Tempo Perdido*.

O próprio Tarkovski faz referência a trechos dos livros do escritor francês para desenvolver a sua relação com o tempo passado; como na situação em que o narrador descreve o fascínio de sua avó por presentes velhos, objetos envelhecidos e em desuso⁴⁶; ou quando ele se refere à construção de um “vasto edifício de memórias” – ideia que Tarkovski vai perseguir como sendo a exata função do cinema, “a manifestação ideal do conceito japonês de *saba*”. É a partir dessa ideia que ele vai afirmar que “em certo sentido, o passado é muito mais real, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação.” (ŽIZEK, 2009, p.65-7).

⁴⁵ TARKOVSKI, Andrei. Op. citada, p.67.

⁴⁶ Citação utilizada no começo do capítulo.

No documentário intitulado Um dia na vida de Andrei Arsene Tarkovski, Cris Marker observa um ponto que parece determinante para se compreender o belo a partir da relação entre arte e natureza. Nos filmes O Espelho e O Sacrifício, Tarkovski concebe enquadramentos em que os quatro elementos essenciais – ar, terra, fogo e água – compõem a natureza transcendente da imagem. O ar que respiramos e que nos envolve, a terra em que estamos encerrados e a terra-natal como pátria mãe, o fogo como energia espiritual interna do homem, e a água enquanto fluxo, elemento purificador.

Essa ideia – embora Marker não comente – também é válida para Nostalgia, justo na cena em que o poeta russo tenta atravessar as piscinas térmicas semi-secas empunhando uma vela acesa que não pode apagar. Curiosamente, assim como em O Sacrifício, em que o protagonista incendeia a própria casa num gesto de fé e abnegação profética para alcançar a salvação, o fogo transforma-se assim na insígnia do sacrifício. No primeiro caso, acompanhamos em tempo real (plano-sequência, sem cortes) as tentativas de travessia do poeta, que a cada apagar da vela vê-se obrigado a retornar ao início da travessia. De modo análogo, seguimos a corrida desenfreada do personagem Aleksander - num plano-sequência aberto e de pouco movimento - em seu gesto de loucura profética, através de uma paisagem encharcada, com a casa em chamas ao fundo e a ambulância que chega para buscá-lo. Portanto, essas sequências também expõem, de algum modo, uma outra característica do cinema de Tarkovski: o gosto por planos longos, pela preservação da natureza do tempo no interior do plano, ao que Martin classifica como "tempo respeitado" (Martin, op. citada, p.222).

O próprio conceito de Saba, também relacionado ao tempo, acompanha e perpassa toda a filmografia de Tarkovski, representado em seu gosto por ruínas e por paisagens devastadas pelas marcas inelutáveis do tempo. Seja na paisagem destrozada pela guerra em A infância de Ivan, na nave espacial semi-abandonada de Solaris, e sobretudo na casa arruinada de Domenico em Nostalgia, o que se tem em vista são os traços, as rugas e o abandono decorrentes da ação do tempo. É nesse contexto que a proliferação de musgos, a erosão de paredes e a presença de objetos envelhecidos e "purificados do seu caráter utilitário pelo desuso", representam a essência das coisas que se revela no tempo e através dele.



FIG. 9.1



FIG. 9.2

FIGURA 9.1 e 9.2 – Os quatro elementos como representação do belo na natureza.

FONTE 9.1: O ESPELHO (1974)

FONTE 9.2 : O SACRIFÍCIO (1986)



10.1



10.2

FIGURA 10.1 e 10.2 – Saba e as ruínas: a redenção pelo desgaste do tempo.

FONTE 10.1: NOSTALGIA (1983)

FONTE 10.2: O ESPELHO (1974)

Assim como Benjamin considera a obra de Proust como a “tentativa de reproduzir artificialmente a experiência tal como Bergson a imagina” (BENJAMIN, 1989, p.105), a filmografia de Tarkovski também parece marcada pela ideia de duração, e consequentemente pela percepção do tempo presente como algo impregnado de um passado que não cessa em se reconfigurar.

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples "signos" destinados à nos trazerem à memória antigas imagens (BERGSON, 2006, p.30).

É justamente essa consciência da passagem do tempo, de um incessante resgate do passado, seja pela memória voluntária e, sobretudo, pela involuntária,⁴⁷ que revela a importância do tempo perdido para o cinema de Tarkovski. Assim como as criaturas de Proust, os personagens e objetos dos seus filmes são, portanto, “vítimas desta circunstância e condição predominante: o tempo”, e em consequência da memória como resgate da experiência (BECKETT, 2003, p.10-1).

Entretanto, do mesmo modo que Benjamin observou em Proust, a simples transposição da filosofia bergsoniana parece não dar conta por completo do modo como o tempo se faz presente no cinema do realizador russo. Detentor de uma visão transcendental da arte, ele também parece dedicar-se a uma posição conciliatória entre o instante e a duração, em que o instante teria assim uma posição mais destacada do que na filosofia de Bergson. Por essa razão, a recuperação da experiência a partir do instante como propõe Lissovsky – baseando-se na análise de Benjamin sobre o tempo perdido proustiano - parece também dizer muito sobre o cinema de Tarkovski.

[...] a recuperação dessa experiência, tanto em Benjamin como em Proust, é dependente da "participação do instante" – isto é dá-se em um instante particular, destacado de uma série supostamente homogênea, e no qual toda a temporalidade está implicada. É uma prerrogativa fazer da convergência entre passado e futuro um salto em direção “ao tempo perdido”. Cada instante **bem-sucedido** torna-se, a um só tempo, “único e irrepetível”, desprendendo-se da sequência temporal: “cada uma das situações em que o cronista é tocado pelo hálito do tempo perdido torna-se por isso mesmo incomparável e se destaca da série dos dias.” (BENJAMIN apud LISSOVSKY, p.20, 2008).

Essa ideia da confluência do tempo pode ser considerada uma peça fundamental que rege a engrenagem estrutural do cinema de Tarkovski. Isso fica evidente de forma mais clara em filmes como *Solaris*⁴⁸ e *O Espelho*⁴⁹, nos quais as dimensões temporais são fundidas quase que completamente – embora a essência desse pensamento perpassasse toda a sua filmografia. Afinal, é movido por essa consciência da vivência do tempo e de sua dinâmica

⁴⁷ Proust vai utilizar os conceitos de memória voluntária e memória involuntária para diferenciar e expandir a ideia de memória pura defendida por Bergson, como bem observa Benjamin em *Alguns Temas sobre Baudelaire* (BENJAMIN, 1989, 106).

⁴⁸ *Solaris*. Dir. Andrei Tarkovski. 1972.

⁴⁹ *O Espelho*. Dir. Andrei Tarkovski. 1974.

que o realizador russo vai encontrar no cinema a possibilidade do seu registro impresso e da sua projeção. Assim ele começa a estabelecer a relação entre a experiência temporal vivenciada no filme e pelo seu espectador:

É como se o espectador estivesse procurando preencher os vazios da sua própria experiência, lançando-se numa busca do 'tempo perdido'. Em outras palavras, ele tenta preencher aquele vazio espiritual que se formou em decorrência das condições específicas da sua vida no mundo moderno: a atividade incessante, a redução dos contatos humanos, e a tendência materialista da educação moderna (TARKOVSKI, op. citada, p.96).

Desse modo, Tarkovski relaciona a experiência de ordem temporal no cinema, como uma busca pelo tempo perdido, ao declínio da experiência na modernidade, algo que tão bem diagnosticara Benjamin.⁵⁰ Como observa Aumont o tempo perdido aqui "significa o passado, e seu vestígio na memória", e "o tempo reencontrado pelo espectador é, portanto, ao mesmo tempo, esse tempo passado em via de esquecimento e o tempo 'negligenciado', aquele que não parece essencial quando passa, mas se revela ulteriormente importante." Nesse sentido, pode-se afirmar que 'reencontrar' o tempo quando da sessão de cinema é estabelecer uma relação ao mesmo tempo com a memória e com a experiência do tempo: com o tempo passado e com o tempo que passa (AUMONT, 2004, p.33). É, portanto, baseado nas descrições de Tarkovski sobre as diferentes formas de se relacionar com o tempo – considerando o espectador, o filme e o cineasta-, que Aumont vai sistematizar os três modos de experiências temporais que constituem a teoria memorialista do realizador russo:

O tempo empírico: A experiência temporal do espectador – Seria como se, ao comprar a entrada para entrar em uma sala de cinema, o espectador tentasse preencher as lacunas de sua própria existência, recuperar o tempo perdido. [...] O tempo é, assim, tão essencial ao homem que vamos ao cinema para ter uma experiência de ordem temporal. [...] *O tempo impresso: O tempo é a natureza do plano* – O cinema é uma máquina de imprimir o tempo na forma de acontecimentos. É sua superioridade sobre todas as outras artes; assim, com efeito, tem relação direta com o tempo verdadeiro, com o tempo da vida- ao que as outras artes só têm acesso indiretamente (AUMONT, 2004, p. 33-4).

O terceiro modo, denominado o tempo esculpido, diz respeito à função do cineasta como um artesão do tempo, um artista disposto a talhá-lo para tornar sua experiência ainda mais visível e sensível. Embora Aumont também dê conta dele, a definição do próprio Tarkovski parece representar melhor a ideia do cinema como a arte de esculpir o tempo.

⁵⁰ Sobre o fim da experiência ver o capítulo 03 – *A vida dos tempos mortos*.

Assim como um escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, [...] um elemento essencial da imagem cinematográfica (TARKOVSKI, 1998, p.72).

É com esse dever de esculpir o tempo que Tarkovski concebe seus filmes, que, de fato, carregam consigo as implicações éticas e estéticas de uma arte marcada pelo tempo.

2.4 A arte e a ética de esculpir o tempo

Pela maneira rigorosa com que alicerça a arte a questões éticas relativas ao tempo, o cinema de Tarkovski muitas vezes é tomado como algo ultrapassado, encerrado num período em que, ao menos de modo aparente, os valores morais exerciam uma maior influência sobre as diretrizes do fazer artístico. Entretanto, é sempre interessante tentar subverter, ou mesmo revirar um pouco tendências tomadas como absolutas. Se levarmos em conta, por exemplo, a proposição de Žižek de que atualmente “talvez o compromisso ético, percebido no nosso mundo como ridiculamente anacrônico, seja mais subversivo do que qualquer perversão”, o cinema de Tarkovski guarda um frescor singular (ŽIZEK apud LOPES, op. citada, p.56). Isso porque o comprometimento ético com a arte sempre foi a força motriz do cineasta russo que acreditava que “as obras-primas nascem da luta travada pelo artista para expressar os seus ideais éticos.” (TARKOVSKI, op. citada, p.26).

De fato, Tarkovski estruturou toda a sua construção artística sob sólidos alicerces éticos e morais que julgara universais – e possivelmente, essa pretensa universalidade já não condiga com o modelo de produção hegemônico, baseado nas particularidades, no “reconhecimento” de identidades singulares⁵¹. Entretanto, esse registro é fundamental para que se possa tentar entender o real alcance que o cineasta buscava atingir com a sua arte de esculpir o tempo. Mais do que a possibilidade da impressão das horas em si, ele vislumbrava as implicações éticas que uma arte comprometida com o tempo poderia proporcionar, como ele mesmo reivindicara.

⁵¹ Mesmo que nesse “reconhecimento” de identidades singulares muitas vezes operem os mecanismos que colaboram para a construção e compreensão de um mundo cada vez mais homogêneo.

Quando os críticos e eruditos estudam o tempo da forma como este se manifesta na literatura, na música ou na pintura, mencionam os métodos de registrá-lo. Ao estudarem, por exemplo Joyce ou Proust, examinarão a mecânica estética da existência no retrospecto das obras, e a maneira como o indivíduo que evoca lembranças registra sua experiência. Eles estudarão as formas das quais a arte se vale para fixar o tempo, ao passo que, aqui, estou interessado nas qualidades morais e intrínsecas essencialmente inerentes ao tempo em si (TARKOVSKI, 1998, p.65).

Dessa maneira, abre-se um novo campo de visão, não apenas centrado nas formas e procedimentos estéticos adotados no registro do tempo, mas, sobretudo, preocupado com as implicações filosóficas que a sua experiência é capaz de trazer consigo. Como bem lembrou Tonino Guerra no episódio da polaroid, Tarkovski realmente refletiu muito sobre o tempo, mas se em algum momento tentou pará-lo foi apenas para melhor perceber seu escoar. Afinal, para ele, “a consciência humana depende do tempo para existir”.

O tempo em que uma pessoa vive dá-lhe a oportunidade de se conhecer como um ser moral, engajado na busca da verdade: no entanto, esse dom que o homem tem nas mãos é ao mesmo tempo delicioso e amargo. E a vida não é mais que a fração de tempo que lhe é concedida, durante a qual ele pode (e, na verdade, deve) moldar seu espírito de acordo com seu próprio entendimento dos objetivos da existência humana (TARKOVSKI, 1998, p.63).

Diante disso e do caráter formador de sua obra, fica a impressão de que o que ele realmente queria era construir um verdadeiro monumento de consciência.

3 - A vida dos tempos mortos

3.1. O fim da experiência: o tempo perdido como um tempo morto

O trauma como a não-experiência

Diante da multiplicidade de significados atribuídos ao conceito de *tempo perdido*, fica-nos a impressão de estarmos diante de uma categoria cuja amplitude sempre escapa à uma forma rígida, como o espiral vaza o quadrado. Desenvolvido por Marcel Proust, no seu grandioso projeto de ficcionalização biográfica, como uma forma de rememorar a infância e ressignificar o passado a partir do presente, o tempo perdido está predominantemente associado à ideia de reminiscência, ao “passado, e seu vestígio na memória; esse tempo passado em via de esquecimento”; ou ainda ao “tempo ‘negligenciado’, aquele que não parece essencial quando passa, mas se revela ulteriormente importante.” (AUMONT, 2004, p.33). Entretanto, ao se ater a esse sentido, opera-se um reducionismo do conceito, que, como vimos⁵², também pode ser encarado no seu sentido mais corriqueiro do desperdiçar das horas, ou como o tempo que se perde; no caso de Proust, na vida mundana e nos amores, ao invés de nos dedicarmos à arte, como observa Deleuze.

Ainda assim, essa compreensão mais ampla do conceito parece não dar conta completamente do significado de tempo perdido aqui tomado a partir de sua relação com o “fim” da experiência. Neste caso, o tempo perdido assumiria o caráter de algo compulsoriamente interrompido, abortado, retirado: um impedimento de fruir no tempo ou de concretizar qualquer esboço de experiência, entendida no sentido benjaminiano. Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin dedica-se a esclarecer a oposição entre experiência (*Erfahrung*), algo que se acumula ou se prolonga com o tempo sem a intervenção da consciência, e vivência (*Erlebnis*), um episódio vivido de efeito súbito assistido pela consciência; uma impressão forte que precisa ser assimilada imediatamente.⁵³ Portanto, a diferença essencial residiria nas alternativas de mediação do psiquismo: de um lado o inconsciente, do outro, o sistema percepção-consciência, numa dicotomia também proposta por Freud no ensaio intitulado *Além do princípio do prazer*, no qual ele opõe a consciência e a memória como instâncias conflitantes entre si. Assim como uma pedra perturba a água

⁵² Ver cap.01. *Perdidos e Achados*.

⁵³ Ou como define Leandro Konder: *Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos. (N. do R.T) (BENJAMIN, 1989, p.146).

tranquila de um córrego lançando-a para as margens, a presença da consciência perturbaria a sedimentação inconsciente dos vestígios da memória.

Sendo assim, ao admitir que “o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica” ou “que a conscientização e a permanência de um traço mnemônico são incompatíveis entre si para o mesmo sistema”, Freud, e em consequência Benjamin, acredita que os resíduos da memória são “frequentemente mais intensos e duradouros, se o processo que os imprime jamais chega ao consciente”(FREUD apud BENJAMIM, 1989, p.108). É precisamente essa particularidade que diferencia a *mémoire involontaire* - regida por um processo inconsciente de acumulação, e portanto ligada à experiência viva, defendida por Bergson - da memória da inteligência, condicionada pela batuta do intelecto⁵⁴. “Traduzido em termos proustianos: só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como vivência.” (BENJAMIN, 1989, p.146).

Desse modo, pode-se inferir que a experiência, e conseqüentemente a capacidade de registrar e acumular traços mnemônicos involuntários, estaria mediada pelo inconsciente, enquanto que a consciência, ao invés de receber e registrar os estímulos, desempenharia uma outra importante função: proteger a energia psíquica própria do organismo vivo contra os estímulos externos que por ventura venham a acometê-lo.

Para o organismo vivo, proteger-se contra os estímulos é uma função quase mais importante do que recebê-los; o organismo está dotado de reservas de energia próprias e, acima de tudo, deve estar empenhado em preservá-las [...] contra a influência uniformizante e, por conseguinte, destrutiva das imensas energias ativas no exterior. (FREUD apud BENJAMIM, 1989, p.109).

Os impactos dessas ameaças seriam absorvidos pela consciência sob a forma de choques – a consciência, portanto, faria as vezes de uma espécie de amortecedor dos estímulos capazes de ameaçar a reserva energética do organismo. "O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética." (BENJAMIN, 1989, p.110).

À medida que somos submetidos a um fluxo intenso e ininterrupto de estímulos e mantemos a consciência em estado contínuo de alerta, nos vemos em dificuldades em

⁵⁴ Sobre a oposição entre memória involuntária e memória da inteligência, ver o capítulo 2 – Cinema: arte do tempo (perdido).

constituir uma experiência – visto que, segundo essa concepção, a experiência não costuma rondar o quintal da casa onde a consciência habita. Essa é a razão pela qual Benjamin vai relacionar a destruição da experiência aos valores que eclodem na modernidade, e que, em sua maioria são externos aos homens: as grandes cidades, o tumulto, a multidão, a difusão do jornalismo e dos meios de grande circulação. Características que contribuem para o declínio da experiência em detrimento da propagação de vivências, ou seja, de uma vida construída sob a patrulha da consciência numa tentativa de preservação do psiquismo. É justamente essa capacidade de perceber, adaptar-se e recriar-se diante da iminência de um novo contexto, que torna a poesia de Baudelaire⁵⁵ e a prosa de Proust tão singulares e caras a Benjamin.

Evidentemente, essa absorção na forma de choques seria acompanhada por uma forte carga de angústia. E a inaptidão em lidar com essa angústia seria a verdadeira origem do trauma, ao provocar um baixar de guarda da consciência tornando a energia psíquica do vivente vulnerável. O trauma seria, portanto, o patrimônio energético que nos é lesado quando a sentinela da consciência não é capaz de dar conta, de aparar o choque, ou incorporar o episódio vivido, o seu significado ou sentido, num sistema de representação. Essa questão remonta à outra discussão recorrente, sobretudo quando se considera a dificuldade dos sobreviventes do holocausto em relatarem os episódios vivenciados. Estaria a própria natureza extrema desses episódios para além da capacidade de compreensão de qualquer sistema de representação discursiva de que dispomos? Ou considerando a linguagem ou a representação discursiva como categorias historicamente variáveis, dinâmicas, existiriam situações - e o holocausto seria um protótipo delas - em que algumas "experiências" não poderiam ser expressadas ou traduzidas com os recursos de linguagem dispostos *naquele momento* específico? Essa é a questão levantada por Ernst Van Alphen em seu artigo intitulado, *Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma* no qual ele conclui:

Esta suposição implica que para responder a questão da não-representatividade do Holocausto, é melhor não se concentrar sobre os limites da linguagem ou representação, como tal, mas sobre as características das formas de representação que estavam disponíveis para as vítimas/sobreviventes do Holocausto a fim de articular e, portanto, 'constituírem' as suas experiências,⁵⁶ (ALPHEN in BAL, CREWE and SPITZER, 1999, p.24-38).

⁵⁵ "Baudelaire abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico." (BENJAMIN, 1989, p.111) É a partir do reconhecimento de que a experiência não é mais algo dado a fazer que Baudelaire redimensiona a poesia lírica a partir do choque, do corpo a corpo das grandes cidades.

⁵⁶ "This supposition implies that to answer the question of the unrepresentability of the Holocaust, it is better to focus not on the limits of language or representation as such, but on the features of the *forms of representation* that were available to Holocaust victims/survivors to articulate and, hence, 'have' their experiences".

No artigo, o autor defende basicamente que "o problema não é a natureza do evento, nem uma limitação intrínseca de representação, mas a separação entre a vivência de um evento e as formas disponíveis de representação para torná-lo uma experiência"⁵⁷ (Ibidem, p.27). É justamente esse hiato que se estabelece entre o episódio vivido e sua possibilidade ou não de representação pelos meios discursivos disponíveis no momento de sua vivência que irá transformá-lo em experiência ou não. Há, portanto, algum nível de distanciamento entre a experiência e o evento que lhe origina, pois ela "é a transposição do evento para o reino da subjetividade". Assim, a experiência de um evento é na verdade a representação dele e não o evento propriamente dito e a incapacidade de concretizá-lo num nível discursivo significaria o trauma. O trauma, conclui-se, seria a experiência que não se concretiza, que não se constitui, que falha, e por essa razão seria contraditório se falar em experiências ou memórias traumáticas. Ou como observa Alphen: "As pessoas muitas vezes falam de 'experiências traumáticas' ou 'memórias traumáticas'; eu, contudo, devo argumentar que a causa do trauma é justamente a impossibilidade de constituir uma experiência e, conseqüentemente, a memorização de um evento."⁵⁸ (Ibidem, p.25-26).

Contudo, ao operar um corte radical entre trauma e experiência, a partir da ênfase na discursividade, essa perspectiva pressupõe que todo e qualquer episódio passível de relato seria assim uma experiência, mesmo quando sob efeito de choques. Mas, à parte as diferenças e embora por um outro caminho, essa perspectiva de algum modo parece estar implícita no projeto de Benjamin. Ao afirmar que ao final da guerra suja de trincheiras, "os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável", ou ainda que "uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e o minúsculo corpo humano", Benjamin enfatiza a natureza extrema dos eventos, mas sem perder de vista o seu dinamismo. (BENJAMIN, 1989, p.198). Se por um lado, ele tem em vista a gravidade e, portanto, a natureza dos eventos que impossibilita um processo de acumulação e sedimentação inconsciente, por outro ele relaciona a velocidade dos acontecimentos na modernidade à nossa incapacidade de acompanhá-los. Dito de outro modo, há um descompasso entre o ritmo e a natureza das mudanças e os recursos de linguagem de

⁵⁷ "the problem is not the nature of the event, nor an intrinsic limitation of representation; rather, it is the split between the living of an event and the available forms of representation with/in which the event can be experienced."

⁵⁸ "People often speak of 'traumatic experiences' or 'traumatic memories'; I, however, shall argue that the cause of trauma is precisely the impossibility of experiencing, and subsequently memorizing, an event."

que dispomos para incorporá-las e transformá-las em discurso ou representação; como alguém que só dispõe das mãos para evitar um soterramento ou uma enchente que invade a sua casa.

É a partir dessa perspectiva do trauma como a não-experiência, portanto, que o conceito de tempo perdido ganha aqui um novo significado. O tempo que se perderia na fruição dos signos mundanos e do amor na obra de Proust, aqui teria a conotação de um tempo aniquilado pela opressão política, uma espécie de tecido sem vida, necrosado, um tempo morto em que aqueles a ele submetidos seriam sufocados pelo trauma e sob choques, portanto, pela aniquilação da experiência. Essa questão que já suscitou importantes estudos e debates sobre a impossibilidade de representação do horror do holocausto, aqui ganha novos contornos e contextos, redimensionando os personagens, mas sem perder de vista a delicada relação entre a necessidade do discurso e a dificuldade em estruturá-lo; entre a necessidade ética do testemunho e o campo da estética.

Cinédoque 06

No filme romeno 4 meses, 3 semanas e 2 dias, de Christian Mungiu, acompanhamos a jornada de Cristina e Gabitza, uma jovem mulher que se submete à prática de um aborto clandestino em pleno período da ditadura de Ceausescu. Ao invés de situações de choque, aqui temos um exemplo muito claro da vivência de um episódio traumático e a sensação de morte ou apatia que ele traz consigo, ao aniquilar qualquer possibilidade de experiência e conseqüentemente de memória - se a tomarmos no sentido da experiência viva ou pura, decorrente de um acúmulo inconsciente da memória.

Ao marcarem o encontro com o homem responsável pela prática do aborto, as duas jovens mulheres, recém egressas da adolescência, são vítimas de abusos, que culminam no estupro de uma das personagens no quarto de um hotel decadente. Presas fáceis desse homem, meio monstro, que parece advir das entranhas de um regime opressor e perverso - sem recursos dependem dele para a realização do aborto - elas se tornam moeda de troca em meio ao mercado negro a que recorreram. O modo torturante como Mungiu mostra os abusos a partir de uma câmera que acompanha o tempo real dos acontecimentos parece traduzir a sensação de impotência e de constrangimento a que as personagens são submetidas diante da situação - após o estupro um plano fixo enquadra a mulher de costas após lavar-se na banheira. (FIG. 8.1) Há também nessa escolha uma tentativa de preservar o tempo natural ou "real" das ações, obedecendo a

uma narrativa menor, desenvolvida num curto espaço de tempo, num movimento de aproximação do tempo fílmico com o tempo da narrativa, ou seja, da estória a ser contada. Além disso, ao testemunharmos fielmente e integralmente o episódio traumático em toda a sua duração, temos a exata noção da violência dos atos e de uma experiência que lhes foi tolhida e que irá perdurar em sua ausência.

Após o episódio, às duas mulheres só resta o silêncio, decorrente de um vazio, de uma sensação de não incorporação do episódio vivido, de que algo ali fora perdido para sempre. Suas expressões parecem traduzir-se no rosto do trauma, de um transe, cuja representação no cinema talvez atinja o ápice no personagem Florya, o jovem menino de Vá e Veja⁵⁹, que após ter sua família assassinada pelas tropas nazistas na invasão da Bielorrússia e presenciar todas as atrocidades humanas de uma guerra, parece ser incapaz de sair de um tempo morto. Um rosto que traz em si as marcas do tempo que lhe foi retirado.



FIG. 11.1



FIG. 11.2

FIGURA 11.1 – A expressão do constrangimento vivenciado pelo trauma

FIGURA 11.2 – O transe de Florya como expressão do trauma

FONTE: VÁ E VEJA! (1985)

⁵⁹ Vá e Veja, (Idi i smotri, Rússia, 1985), Dir. Elem Klimov

A morte do tempo

Se tomarmos como verdade a máxima de Agamben de que "todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência", os exemplos que aqui serão apontados apenas reiteram e legitimam em certo sentido a ideia de empobrecimento ou extinção da experiência (AGAMBEN, 2005, p.21). O que os distingue, entretanto, tornando-os particular e objeto de interesse é a maneira como esse processo se dá: através de um apagamento ou aniquilamento da linha do tempo sem a qual a experiência não se constitui. A experiência precisa do tempo para se formar; ele é o arcabouço em torno do qual a experiência se adensa e toma forma.

Para se compreender esse declínio da experiência, entretanto, é preciso se permitir algumas considerações acerca da experiência e de que como ela foi compreendida ao longo dos anos. Como demonstra Alphen "de acordo com o senso comum, a experiência é algo que os sujeitos têm, e não fazem; a experiência é direta, sem mediação, vivida subjetivamente na relação com a realidade. Elas não são traços da realidade, mas sim parte da própria vida."⁶⁰ (ALPHEN in BAL, CREWE and SPITZER, p.24, 1999). Entretanto, segundo a perspectiva de Raymond Williams, adotada pelo autor, essa categoria de experiência parece estar muito mais ligada à uma noção desenvolvida durante o século XX, quando a experiência denomina "uma 'consciência plena e ativa', que inclui sensação bem como o pensamento."⁶¹ Antes disso, até o século XVIII, ainda de acordo com Williams, "experiência e experimento foram termos intimamente ligados; era uma espécie de conhecimento obtido através de testes experimentais e da observação"⁶² (Ibidem, p.25).

Mas é precisamente quando se aproxima essas duas categorias a partir do que elas guardam em comum, que se torna ainda mais determinante ressaltar-lhes o momento da separação, e as diferenças que se estabeleceram entre elas distanciando-as e inviabilizando-as. É sob essa ideia de incompatibilidade, que pressupõe uma perspectiva tradicional da experiência e científica do experimento, que Agamben chega a decretar que:

⁶⁰ "according to common sense, experience is something subjects have, rather than do; experience are direct, unmediated, subjectively lived accounts of reality. They are no traces of reality, but rather part of life itself."

⁶¹ "experience comes to stand for a kind of consciousness that consists of a "full, active awareness" including feeling as well as thought."

⁶² "experience and experiment were closely connected terms: it was a kind of knowledge that was arrived at through experimental testing and observation."

... em um certo sentido, a expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna. [...] Pois, contrariamente ao que se repetiu com frequência, a ciência moderna nasce de uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida"-(AGAMBEN, 2005, p.25).

A derrocada da experiência tradicional, portanto, nasceria do confronto entre a verdade de fato (empírica, centrada no saber humano, no senso comum como sujeito da experiência) e a verdade da razão (científica, o intelecto agente – divino e impassível - como sujeito da ciência). Ainda que ambas as categorias trabalhem com alguma noção de empirismo, o paradigma que as norteiam sofre uma alteração brusca. De um lado a experiência de vida do sujeito como indivíduo, amparado pela tradição do senso comum e pela noção de comunidade; de outro, o experimento científico, comprovável pelas leis instituídas pela ciência. Como Bacon a define, a experiência torna-se "uma 'selva' e 'um labirinto', no qual se propõe a colocar ordem"; um animal selvagem que precisa ser domesticado e adestrado; o inconsciente que precisa ser mapeado e dominado pelo consciente; um espiral interrompido e comprimido para caber na rigidez formal de um quadrado (BACON apud AGAMBEN, 2005, p.25). Dito de outro modo:

A comprovação científica da experiência que se efetua no experimento – permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão de determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras – responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números. Mas, deste modo, a experiência tradicional perdia na realidade todo o seu valor. Porque a experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade. Não se pode formular uma máxima nem contar uma história lá onde vigora uma lei científica (AGAMBEN, 2005, p.26).

Nesse momento fica evidente a influência do pensamento de Benjamin, que parece conter a semente germinada e cultivada por Agamben. Em seu célebre artigo sobre o narrador, Benjamin relaciona a extinção da tradição narrativa oral ao declínio "de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências." (BENJAMIN, 1994, p.198). Esse diagnóstico traz em si o traço marcante, a característica comum a todas as noções de experiência até aqui discutidas: o seu caráter subjetivo, e a forma como ele relaciona a existência individual e a memória coletiva, pois "onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo." (Idem, 1989, p.107). Daí a relação da experiência com uma forma de comunicação artesanal (a narrativa oral), que se transmite de geração em geração, que "não está interessada em transmitir o 'puro em-si' da coisa narrada como uma informação

ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso." (Idem, 1994, p.205).

Essa contraposição entre a informação e a narrativa tem portanto uma natureza análoga ao confronto entre o experimento científico e a experiência do sujeito. Se por um lado, o valor da informação restringe-se ao instante em que é nova, condicionando sua vida a esse momento, ao qual precisa "entregar-se inteiramente", a narrativa, por sua vez não se exaure: "ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver." (Ibidem, p.204). Nesse contexto, a vitória da informação sobre a narrativa identificada por Benjamin corresponde à vitória do transitório sobre o duradouro, da mediação consciente sobre o inconsciente, e em certo sentido, ao êxito da ciência moderna (o experimento) sobre o sujeito do senso comum (a experiência tradicional). Assim, na sua busca pela certeza, a ciência moderna reduz a experiência à categoria de experimento - o método, o caminho do conhecimento -, desapropriando-a de seu sujeito e "colocando em seu lugar um único novo sujeito: o *ego cogito* cartesiano, a consciência." (AGAMBEN, 2005, p.28).

É nessa vitória do transitório sobre o duradouro, da consciência cartesiana sobre o inconsciente, do instante sobre a memória que conserva, que a experiência e, conseqüentemente o seu fim, estabelece uma relação de natureza temporal. Sendo assim, o tempo perdido, normalmente relacionado aos interstícios, às câmaras obscuras de conservação da memória involuntária, às quais só temos acesso por um encontro fortuito, por obra de um acaso; ou ainda referente ao tempo despendido na aprendizagem dos signos proposta por Deleuze⁶³, aqui assume um sentido literal: um tempo que se perde efetivamente, uma câmara oca de experiência e aprendizado, um tempo que se quer morto em seu vazio. Se o *tempo que se perde* tem uma relação indissociável com o aprendizado, essa ausência imposta do tempo, que aqui denomino de tempo morto ou perdido, numa extensão desse conceito, caracterizar-se-ia justamente como uma tentativa de suspensão do aprendizado, de anulação da existência a partir do apagamento da experiência do tempo.

Diante disso, se considerarmos o efeito duradouro da existência, tomando o conceito de duração proposto por Bergson, ao invés de um prolongamento da experiência o que se evidencia neste caso é o prolongamento do vazio que se insinua e toma a linha do tempo, substituindo-o. "Minha memória está aí empurrando algo desse passado para dentro desse presente. Meu estado de alma, avançando pela estrada do tempo, infla-se continuamente com

⁶³ Ver o tópico tempo(s) perdido(s) no capítulo 2 – *Cinema: arte do tempo (perdido)*.

a duração que ele vai juntando; por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo", afirma Bergson (BERGSON, 2005, p.2). Considerando-se que a memória aqui não se constitui - ao menos a memória involuntária, dependente de um acúmulo inconsciente de experiência -, o que se tem é uma locomotiva carregando vagões vazios por uma paisagem que não muda. Essa constatação traz em si implicações éticas e estéticas importantes, tendo em vista que aqueles que dominam o presente, detêm as ferramentas para a reconstituição do passado e a construção ou não do futuro. Em certo sentido, são detentores e detratores da linha do tempo.

Cinédoque 07

É justamente essa amplitude do conceito que permite compreender o papel do tempo perdido no filme O que resta do tempo⁶⁴, do cineasta palestino Elia Suleiman. Na verdade, ao (re)criar sua infância e adolescência, até a fase adulta, Suleiman re-significa o conceito a partir de uma dimensão política, ao passo que reafirma o seu cinema como uma arte do tempo e de sua redescoberta. Se o tempo que se perde está relacionado, na obra de Proust, aos momentos que dissipamos à vida mundana e aos amores, ao invés de nos dedicarmos à arte, no filme palestino ele assume o caráter de algo compulsoriamente interrompido: um impedimento de fruir no tempo qualquer tipo de experiência num regime de opressão.

Parece ser com essa consciência que Suleiman apresenta sua obra como uma "crônica de um presente ausente", numa clara menção à violência decorrente de um apagamento da temporalidade, através do trauma ou dos choques, ou simplesmente do aniquilamento da experiência. Como vimos, a experiência está vinculada às sensações e situações experimentadas e acumuladas pelo inconsciente ao longo do tempo. E é precisamente dela que decorre a memória involuntária como uma possibilidade de redescobrir o tempo perdido – esse tempo escondido, irreconhecível aos olhos da consciência e que depende de um encontro fortuito, de uma obra do acaso para se tornar cognoscível. À medida em que se apaga a temporalidade, aniquila-se, portanto, a possibilidade de constituição de uma experiência e, conseqüentemente, da redescoberta do tempo pela memória involuntária: uma pequena nuance que faz toda a diferença.

⁶⁴ O que resta do tempo (Palestina, 2009), Dir. Elia Suleiman

Na obra de Proust, o reconhecimento do sabor de um bolinho de madeleine embebido em chá é suficiente para o narrador iluminar suas memórias, até então obscuras, da infância, e percorrê-las com a propriedade de quem sempre as trouxe consigo, ainda que não o soubesse. Já no filme de Suleiman, a relação do paladar do personagem com a infância se dá através do prato de lentilhas oferecido pela Tia Olga, cujo destino invariavelmente é o cesto do lixo (FIG.12.1). Nesse sentido, o elemento nostálgico em que a obra literária se desenvolve cede espaço para a melancolia no filme palestino, na medida em que a saudade de uma experiência tornada presente é substituída pela sua ausência.

Ao atravessar gerações, o filme deixa a sensação que o presente ausente, na verdade, seria uma continuidade de um passado ausente, como se um vazio se insinuasse pela linha do tempo, numa representação do prolongado período de dominação israelense sobre o cotidiano palestino⁶⁵. Num primeiro momento, Elia Suleiman se detém em retratar a luta clandestina do pai na resistência armada palestina, num registro das renúncias e coerções aplicadas a quem se opõe à condição de submissão (FIG.12.2). Seja na impossibilidade de vivenciar um amor, ou nos castigos físicos sofridos pelo personagem, ou mesmo, nas impagáveis situações de patrulhamento ideológico vividas pela criança Elia na escola, o que está em jogo é a constante sensação de privação. Embora vejamos o professor repreender Elia por acusar os EUA de serem imperialistas e colonialistas, jamais vemos o menino proferir uma palavra sequer (FIG.12.3), o que torna o impacto político da falta de liberdade e do aliciamento ainda mais evidentes.

Curiosamente, ao instituir o personagem que testemunha os fatos e cuja reação é o silêncio - não mais como traumas das trincheiras como sugeria Benjamin, mas da própria vida cotidiana, que em certo sentido é o seu campo de batalha-, o cineasta palestino amplifica a ideia de destruição da experiência, ao mesmo tempo que insere seu cinema numa longa tradição de personagens mudos, que faziam da expressão facial e corporal sua ferramenta de comunicação. Possivelmente essa tradição tenha em Buster Keaton seu principal representante – e o personagem de Suleiman guarda com ele alguma semelhança nos ombros recaídos e no olhar esbugalhado, onde a ingenuidade cômica assume algo de melancólico.

Sendo assim, o trauma ou a não experiência em O que resta do tempo não se restringe aos episódios de natureza extrema, ou às investidas violentas das tropas israelenses,

⁶⁵ Ideia semelhante pode ser verificada no começo do livro em quadrinhos *Notas sobre Gaza* de Joe Sacco.

ele se manifesta sobretudo na impossibilidade de concretização da experiência em situações cotidianas e prosaicas que se repetem. Mas diferentemente do hábito na obra de Proust, em meio ao qual um instante único e irrepetível salta em sua diferenciação na aparente repetição, no filme de Suleiman, nada se destaca da previsibilidade que toma a ordem das coisas. É o vizinho que ameaça diariamente por fogo no próprio corpo por não tolerar mais a situação em que vive (FIG. 12.4); é o professor que repreende o menino Elia na escola; é o prato de lentilhas cujo destino é o lixo; é a pesca assistida pelos soldados israelenses que nunca resulta em peixe; é o confronto entre pedras e armas de última geração, cujo desfecho conhecemos bem. É a experiência que não se configura onde impera a certeza e a previsibilidade.



FIG. 12.1



FIG. 12.2



FIG. 12.3



FIG. 12.4

FIGURA 12.1 – O prato de lentilhas de Tia Olga: a experiência que não se configura.

FIGURA 12.2 – A condição de desigualdade da resistência armada.

FIGURA 12.3 – O menino Elia é repreendido pelo professor.

FIGURA 12.4– Situações de um cotidiano desalentador.

FONTE: O QUE RESTA DO TEMPO (2009)

A experiência do cotidiano e o testemunho

Ao libertar a ideia de trauma de um evento ou episódio de natureza necessariamente extrema, pode-se inferir que a não-experiência, ou as situações de choque ou de trauma, pode

se dar na vida mais prosaica e cotidiana. Ou como afirma Agamben "hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente." Pois ao contrário do que parece "o cotidiano – e não o extraordinário – constituía a matéria-prima da experiência que cada geração transmitia à sucessiva", como parecia demonstrar Benjamin com a figura do narrador (AGAMBEN, 2005, p.22) Ainda de acordo com Agamben:

[...] parece ser esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum no passado – a existência cotidiana, e não uma pretensa má qualidade ou insignificância da vida contemporânea confrontada com a do passado (aliás talvez jamais como hoje a existência cotidiana tenha sido tão rica de eventos significativos). (Ibidem).

O cotidiano, portanto, desempenha hoje um papel central para a compreensão da constituição ou não da experiência, e a sua redescoberta representou uma mudança radical de paradigma nos estudos historiográficos e no campo da estética. Durante séculos preteridos dos processos de (re)constituição da História oficial - científica, acadêmica, regulada pelo ofício e pelo rigor do método na pesquisa de documentos -, os pormenores cotidianos deslocaram os objetos da história para as margens das sociedades modernas, redefinindo os atores sociais e a hierarquia dos fatos, como observa Sarlo (Sarlo, 2007). É nesse sentido que o cotidiano, e sua articulação com a poética do detalhe e do concreto, re-significou em certo sentido a ciência histórica e o regime estético a partir de narrativas que até então os historiadores e artistas teriam ocultado ou ignorado. Nesse contexto, "o passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente", integrando um movimento de aproximação desses *novos-velhos* atores a partir da reconstituição das suas vidas (SARLO, 2007, p.17).

Essa mudança de perspectiva, ou como denomina Rancière, "a promoção estética e científica dos anônimos", também tem grande repercussão no campo da estética, no qual encontra nas arte mecânicas - o cinema e a fotografia - uma grande ferramenta de legitimação. Entretanto, diferentemente de Benjamin, Rancière não credita essa virada de paradigma estético como uma decorrência do surgimento das artes técnicas, mas exatamente o oposto: a consolidação da fotografia e do cinema no campo das artes é que deve-se à essa mudança operada no seio do regime estético. Dito de outro modo, "porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte", ou seja, a revolução estética precede a revolução técnica, e não o contrário; entendendo-se assim que "a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* - que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica." (RANCIÈRE, 2005, p.45-8). Mas havemos de convir que a beleza e o

interesse dos quais o anônimo é depositário encontrou na imagem fotográfica e cinematográfica um aliado sem precedentes para a sua legitimação no campo da estética.

No campo científico, por sua vez, essa mudança de perspectiva pressupõe uma ampliação da variação de fontes da história, com a retomada e o reconhecimento da história oral ou do testemunho - em muitos aspectos mais reveladora - pela disciplina acadêmica, uma vez que: "esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos discursos da memória: diários, cartas, conselhos, orações." (SARLO, 2007, p.15-7).

A retomada do testemunho, ou como prefere batizar Sarlo, a guinada subjetiva ou a ressurreição de um sujeito considerado morto, se por um lado traz em si um forte componente ético - sobretudo nos casos em que o testemunho é a única fonte "(porque não existem outras ou porque se considera que ele é o mais confiável)" de reconstituição do passado, como nos regimes totalitários e ditatoriais do século XX -, por outro ele carrega o germe de uma crítica à noção benjaminiana de fim da experiência, considerada pessimista e melancólica. O apogeu do testemunho, do relato em primeira pessoa, representaria, portanto, uma refutação ao aniquilamento da experiência, e ao contrário do que propunha Benjamin, a Primeira Guerra apenas inauguraria o começo da era dos testemunhos de massa, posto que "o que aconteceu na Grande Guerra provaria a relação inseparável entre experiência e relato; e também o fato de que chamamos experiência o que pode ser posto em relato, algo vivido que não só se sofre, mas se transmite." De onde se infere que "existe experiência quando a vítima se transforma em testemunho" (Ibidem, p.15 e 26). Essa afirmação traz em si a noção também difundida da experiência apenas como um testemunho do sujeito, amparada na discursividade, fruto da experiência interna de um sujeito lhe dá forma através do relato, da união entre o corpo e a voz, posto que:

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (Ibidem, p.25).

A afirmação de Sarlo, portanto, se por um lado questiona a ideia da extinção da experiência a partir do testemunho, por outro reforça o seu caráter discursivo, ou seja, a necessidade de transformar o episódio vivido em narração, em algo que se comunica e rompe

o silêncio, e que não estaria ligada ao tempo do seu acontecer, mas ao presente da lembrança. Desse modo, assumiríamos que a experiência é algo que se dá a acontecer *a posteriori*, o que funda uma crítica ao pensamento de Benjamin. Pois a visão da experiência a partir de uma subjetividade moderna, pressupunha uma nostalgia utópica, a "crença numa época de plenitude de sentido, quando o narrador sabe exatamente o que diz, e quem o escuta entende-o com assombro, sem distância, fascinado"; uma época em que "o que se vive é o que se relata, e o que se relata é o que se vive". A essa crença só resta inevitavelmente a melancolia, tamanho o reconhecimento de "sua absoluta impossibilidade." (Ibidem, p.27).

Ainda de acordo com a autora, é justamente essa crença que leva Benjamin e sua filosofia da história a recair numa contradição insolúvel. Ao reivindicar a memória como instância reconstituidora do passado, Benjamin afirma que o historiador não deveria reconstituir os fatos históricos reificando-os, mas relembrá-los, "dando-lhes assim seu caráter de passado presente, com respeito ao qual sempre tem uma dívida não paga." Entretanto, ao assinalar a dissolução da experiência e ao criticar o positivismo histórico que transformaria o que foi experiência no passado em *fato*, anulando portanto sua relação com a subjetividade, Benjamin parece unir duas condições aparentemente inconciliáveis. Afinal, se aceitamos a "dissolução da experiência diante do choque, esse 'fato' reificado não poderia ser senão o que é: um resto *objetivo* de temporalidade e subjetividade inertes." Para livrar-se desse imbróglio, Benjamin recorre ao que Sarlo considera um "gesto romântico-messiânico da redenção do passado pela memória, que devolveria ao passado a subjetividade: a história como memória da história, isto é, como dimensão temporal subjetiva." (Ibidem, p.28).

A crítica de Sarlo, embora pertinente em alguns aspectos - como na crença de uma nostalgia utópica -, também parece merecedora de algumas considerações. Ao reconhecer, portanto, que não existe testemunho sem experiência, estaríamos assumindo que todo e qualquer testemunho ou relato que parte de um sujeito constituiria assim uma experiência? Não seríamos capazes de relatar ou testemunhar um fato ou episódio de maneira inerte, sem incorporá-lo de fato, passando ao largo de uma subjetividade mais profunda? Ao questionar o *poder redentor* da memória não estaríamos desconsiderando o seu caráter dinâmico, a força do tempo e a importância do *anacronismo*⁶⁶ no reconhecimento de alguns fenômenos e fatos históricos? Dito de outro modo, se os recursos disponíveis no passado não eram ou não foram suficientes para transformar algo vivido em experiência, porque não admitir que o caráter transformador do tempo assim os tenha tornado? Sobretudo se considerarmos, como a própria

⁶⁶ Sobre o anacronismo ver o capítulo 4 - *Dois mitos do tempo histórico*

autora o faz, que "o passado *se faz presente*" e que "a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é só o presente." (Ibidem, p.32) Essas são algumas questões que apenas reiteram o campo de forças opostas que se formou em torno da questão da experiência, tornando o seu saber ainda mais difícil e complexo, como observou Derrida⁶⁷.

Há portanto implícita na proposição do tempo perdido como um tempo morto uma refutação dessa ideia de que o apogeu do testemunho é uma constatação de que a experiência, contrariamente ao que se acreditava, ainda é algo dado a se fazer, ou melhor, talvez como nunca antes ela esteja em voga ou evidência. A simples indicação da morte do tempo aqui sugerida está intimamente relacionada à admissão do fim da experiência *poética* - ao menos como ela fora concebida, e em contextos mais específicos - e das consequências decorrentes disso. Não há nessa postura, todavia, qualquer intenção em se manter preso a um luto enrijecedor que inviabilize a poesia, mas inversamente, entender como esta pode nascer justamente da morte, da transformação, como um réquiem que ecoa e anuncia um novo tempo. Pois como já vimos⁶⁸, é justamente quando se quer tornar o tempo ausente, que ele mais reivindica seu caráter imprescindível e insustentável, como a água que não se sujeita a uma forma definida, pode assumir a forma de um rio que corre em fluxo ou o formato côncavo de nossas mãos justapostas; mas no fim ela sempre escapa entre os dedos.

Essa negativa da experiência, contrariamente ao que parece, pode estar relacionada, inclusive, a adoção de um projeto voltado para o futuro, se considerarmos que "talvez se esconda, no fundo desta recusa aparentemente disparatada, um grão de sabedoria no qual podemos adivinhar, em hibernação, o germe de uma experiência futura. 'A filosofia que vem' do programa benjaminiano." (AGAMBEN, op.citada, p.23). É com essa consciência que o conceito de tempo morto, aqui tomado como uma extensão do tempo perdido, se por um lado está intrinsecamente relacionado ao fim da experiência, de outra feita mantém sua relação com o seu significado narrativo mais trivial - um tempo destinado às pausas narrativas, aos momentos prosaicos e cotidianos em que *nada acontece*, um tempo destinado aos entretempos, às dobras dos mapas, às mudanças de páginas, ao intervalo entre um respiro e outro, um tempo desprovido de *ação*. Sendo assim, ao revogar o conceito de tempo morto tem-se em vista a via de mão dupla de um tempo que se quer ausente pela extinção da experiência, e de um tempo restituído pelo seu arrastar, pelo vazio que se impõe, e pela poesia

⁶⁷ Como observa Sarlo: "Derrida nega que se possa construir um saber sobre a experiência, porque não sabemos o que é a experiência." (SARLO, 2007, p.32).

⁶⁸ Ver tópico 2.1 no capítulo anterior.

decorrente de um tempo redimensionado pelo tédio - pois ao contrário do que parece o tédio reivindica o tempo perdido, ou mais propriamente o tempo que se perde, para se fazer e fazê-lo expressar, poeticamente.

Cinédoque 08

*É sob o signo da ambiguidade, sobre o duplo sentido evocado aqui na cunhagem da expressão tempo morto, que o filme romeno *Polícia Adjetivo*, de Corneliu Porumboiu parece se constituir. Ao apresentar o cotidiano do policial Cris, incumbido de investigar um adolescente sob suspeita de tráfico de drogas, somos mergulhados, imersos por completo, no tempo de sua espera, no tempo desperdiçado em uma observação que a cada momento revela-se mais injustificada. (FIG.13.1) Nesse sentido, compartilhamos com o personagem os tempos mortos, o tempo despendido na burocracia, o tempo que se quer longo em que nada acontece, o tempo perdido literalmente em algo desprovido de sentido, o testemunho do vazio. É através desse recurso que Corneliu Porumboiu subverte o gênero de filmes policiais, à medida que valoriza os entretempos, a espera ao invés das ações, e problematiza a questão dos tempos mortos, ao nos colocar diante do aniquilamento da experiência do homem contemporâneo e do tempo perdido em seu sentido trivial do perder das horas.*

O filme é um policial! Desde o início que ele deveria ser, e quem discordar, eu mostro o título do filme. Me interessava muito pensar um pouco sobre filmes americanos, ou melhor, o cinema clássico de gênero [...], mas eu comecei a pensar muito sobre a idéia de esperar, sobre ver coisas que não estão acontecendo. No filme policial normal, é o oposto, o que acontece é "o que conta", "ação!".⁶⁹

Esteticamente a representação do tédio se manifesta na escolha declarada por planos estáticos (ou com pouquíssimos movimentos) e contínuos, longuíssimos, em que somos colocados na mesma situação da espera - que não se concretiza - de Cris. Acompanhamos sempre o personagem, seja pelas ruas em sua investigação, nos longos hiatos de uma perseguição monótona, seja na repartição onde trabalha, em seu esforço em vencer um sistema burocratizado e lentificado pelos vícios do funcionalismo público, ou ainda no seu retorno à casa, quando geralmente desfruta de um jantar solitário e silencioso. (FIG p.13.2) Nesse sentido, o plano-sequência, filmado em superenquadramentos (os planos são emoldurados pelas portas dos cômodos da casa) em que acompanhamos o jantar de Cris, após mais um dia de observação

⁶⁹ Entrevista concedida ao site Cinemascópio (ver anexo 01)

silenciosa e injustificada, enquanto sua mulher ouve uma música alta e desagradável, parece traduzir bem a sensação do tédio assim como a ideia de que "o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência". Ou ainda de que "o homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes -, entretanto nenhum deles se tornou experiência." (AGAMBEN, 200, p.22) No caso de Cris é a banalidade e a monotonia descabida que o soterram.

Mesmo quando o silêncio é interrompido o que está em jogo é a submissão da experiência à certeza, da subjetividade ao reino da objetividade, seja ele representado pelas leis que regem a ciência jurídica, as regras da gramática romena, ou o sentido estrito das palavras tal qual o encontramos no dicionário. Essa ideia fica muito evidente nos poucos momentos de diálogo presentes no filme. No primeiro encontro de Cris com um dos seus superiores, ele argúi que a investigação do adolescente é apenas mais um caso de consumo de drogas, e não de tráfico, e que portanto, não se justificaria. Para legitimar seu ponto de vista, Cris tenta se valer de uma experiência pessoal, uma viagem de lua-de-mel a Praga, para exemplificar que em nenhuma outra cidade do continente europeu havia prisão por consumo eventual de drogas, e que a lei de seu país - ainda presa ao atraso decorrente de um regime repressor - logo mudaria, o que tornaria a prisão do jovem um ato desumano. Após uma conversa nonsense sobre as identidades formadas em torno de cidades como Praga e Bucareste, o superior deixa claro que de nada vale a experiência pessoal de Cris, ou sua opinião sobre assunto, quando se tem em vista o cumprimento de uma lei ainda em vigência - ideia que será reforçada na sequência final em que assistimos impotentes, passivos, numa câmera imóvel, a leitura do dicionário como uma estratégia de aniquilar as impressões e opiniões subjetivas de Cris a respeito da consciência e do sentido etimológico da palavra policial. (FIG. 13.3) Nesse sentido, o filme atesta que não há espaço para experiências subjetivas e individuais quando se tem em vista A Lei.

Essa sensação também é potencializada nos relatórios escritos por Cris ao fim de cada dia da investigação. (FIG. 13.4) A maneira como o seu conteúdo nos é apresentado - a câmera percorre todo o relatório, a página escrita, em silêncio, dando-os a nítida impressão de estarmos diante de algo objetivo, fruto apenas de um automatismo, de uma descrição consciente e morta dos episódios, de uma sucessão de episódios que não dá margens para a narração (não há as marcas dos dedos de Cris na argila, no sentido da experiência proposto por Benjamin), e que portanto não prevê qualquer tipo de

contato com a sensibilidade poética do policial. Embora, pragmaticamente se trate de um testemunho "subjetivo", que parte da vivência individual do policial, jamais poderíamos considerá-lo uma experiência poética, o que de certo modo reitera que o testemunho não configura necessariamente uma experiência. Pode ser apenas um relato inerte da sua não configuração.



FIG. 13.1



FIG. 13.2



FIG. 13.3

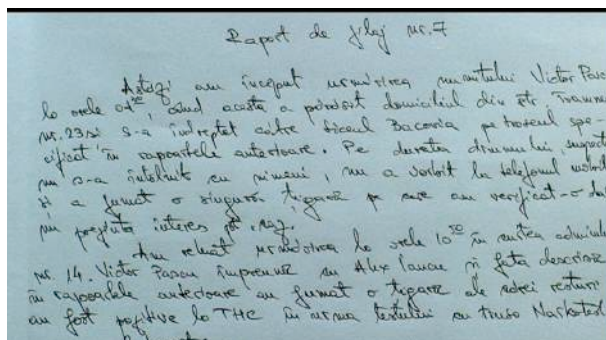


FIG. 13.4

FIGURA 13.1 – O tempo longo do tédio: a espera de Cris em mais um dia de investigação.

FIGURA 13.2 – O jantar solitário de Cris após um dia de trabalho.

FIGURA 13.3 – O sentido etimológico das palavras como refutação da experiência.

FIGURA 13.4 – A impessoalidade de um relatório isento de experiência.

FONTE: POLÍCIA, ADJETIVO (2009)

3.2 Algumas considerações sobre o tédio e o spleen

Contrariamente ao que parece, o vácuo ou a ausência de gravidade faz-nos flutuar dando-nos a real dimensão do nosso peso. Analogamente, o tempo morto, ou o tédio, é um balão sobre o qual sobrevoamos a imensidão vazia dos céus do tempo; fazendo-nos percebê-lo em sua essência duradoura e infinitamente estendida. Ou seja, é pelo ausentar-se do tempo - aqui de um tempo voltado para as ações - que somos capazes de perceber-lhe mais intimamente a natureza. Dito ainda de outra maneira, diante da mixórdia dos eventos, da

velocidade das coisas que afligem o homem desde a modernidade, o tédio torna-se um estado de suspensão indesejado que em certo sentido favorece o tomar de consciência do fim da experiência e da restauração de uma poética a partir dessa condição. Valendo-se da uma metáfora utilizada por Agamben, de algum modo somos "como aqueles personagens de quadrinhos da nossa infância, que podem caminhar no vazio desde que não se dêem conta: no instante em que se dão conta, em que têm a experiência disso, despencam irremediavelmente." (AGAMBEN, op. citada, p.24). Nesse sentido, em determinados aspectos, o tédio pode ser essa tomada de consciência, o perceber-se sem chão, a vertigem silenciosa e dormente de um despencar, e, portanto, o fato a ser evitado a todo custo. Uma vez que ele é o sono espiritual que antecede a experiência, e considerando-se que a experiência não é algo mais dada a se fazer, ele torna-se o atestado de sua ausência, um coma do qual não há razão para acordar.

Parece ser munido dessa consciência que Heidegger dedica uma profunda reflexão sobre o tédio no livro *Os conceitos fundamentais da metafísica - mundo, finitude e solidão*, em que o filósofo identifica os três tipos de tédio a que estamos submetidos, ressaltando-lhes a importância para o homem reconhecer-se como ser no mundo. Na primeira forma, o autor se detém mais precisamente à ideia de *ser-entediado* por alguma coisa, ao entediante - algo "arrastado, aborrecedor em sua aridez" ao qual não conseguimos ficar indiferentes, aquilo que "nos detém e nos larga vazios." (HEIDEGGER, 2006, p.105). Nesse momento, o autor relaciona a noção de tédio à sua etimologia alemã *ter um tempo longo* para falar do tempo que se alonga e da necessidade que temos em matá-lo ou dissipá-lo através do passatempo - a imagem de uma espera de quatro horas numa estação de trem é utilizada para ilustrar a natureza de ordem temporal dessa forma de tédio. É, portanto, a ela que normalmente se associam os tempos mortos da narrativa, como no filme romeno *Polícia Adjetivo* (ver cinédoque 08).

"No tédio - escreve Heidegger - trata-se de um espaço de tempo, de uma demora, de uma permanência peculiar, de uma duração. Portanto, de qualquer forma, do tempo." É nesse contexto que o passatempo surge como "um abreviador que estimula temporalmente o tempo que quer se tornar longo"; algo que "traz consigo uma intervenção no tempo, travando um embate com o tempo." (Ibidem, p.116). Mas, paradoxalmente, é justamente quando se intenta estimular o tempo, através do passatempo, que percebemos de forma mais evidente o tédio que com ele se espera dissipar. Ou seja, "o tempo curto do passatempo revela o tempo longo do tédio", em sua tentativa de dissipar o tempo que não passa (Ibidem, p. 109-117). É com

essa reflexão que o autor passa para a segunda forma do tédio, quando se dedica a analisar o *entediarse junto* a algo e o modo do passatempo a ele subordinado.

Diferentemente do primeiro momento, em que se detém ao *ser-entediado* por algo entediante, leia-se um fator externo – a estação do trem, os trilhos, a região, o tempo alongado –, aqui o filósofo dedica-se ao tédio que não cresce a partir da coisa entediante determinada, mas sim do próprio tédio que irradia até as outras coisas: tudo se torna entediante. Desse modo, ele indica a natureza híbrida do tédio - uma essência em parte objetiva, em parte subjetiva⁷⁰ - e estabelece uma relação de profundidade, em direção a um tédio mais profundo a partir de uma forma mais originária e interiorizada do tédio. Para exemplificar a diferenciação dentro da essência interna do tédio, Heidegger se utiliza de um caso cotidiano: *entediarse junto a um convite* para um encontro de amigos, uma festa ou jantar, em que após a comida de sempre e as conversas de sempre, algo divertido e estimulante, o sujeito se apercebe que se entediou.

Nessa situação não é possível determinar passatempos específicos, que uma vez recrudescidos se manifestam na totalidade do evento, na maneira de comportar-se diante dele – fumar um cigarro ou brincar com a corrente do relógio. Nesse caso, “*toda a atitude e todo o comportamento são o passatempo*: toda a noite, o próprio convite. Por isto mesmo, o passatempo foi tão difícil se ser encontrado. [...] O convite é isto junto ao que nos entediamos e este ‘*junto ao quê*’ é simultaneamente o passatempo”(Ibidem, 135-6). Desse modo, as duas formas de tédio se distinguem em relação ao entediante (determinado e indeterminado, respectivamente) mas também em sua relação com o tempo.

Junto à *primeira forma do tédio*, falamos de um ser-retido pelo curso hesitante do tempo. [...] Na *segunda forma*, em contrapartida, *deixamo-nos* de antemão tempo para a noite. Nós *temos* tempo. Este tempo não urge e também não pode, por isto, andar muito lento para nós: ou seja, ele não pode nos ater enquanto um tempo hesitante. (Ibidem, p.144).

Esse aprofundamento do tédio, portanto, não está de nenhum modo relacionado com uma mensuração matemática do tempo envolvido na situação. Pois é justamente nesse *deixar rolar* do tempo, nessa liberdade para tomar parte da situação que surge esse entediarse. É

⁷⁰ “O tédio, assim como qualquer tonalidade afetiva, é uma essência híbrida; uma essência em parte objetiva, em parte subjetiva.” Isso se dá porque a tonalidade afetiva, “apesar de estar no interior (sujeito), gira ao mesmo tempo em torno da coisa no exterior (objeto), sem que exportemos ou transportemos até a coisa uma tonalidade afetiva produzida a partir do interior” (ibidem, p. 106)

esse tipo de tédio que parece perpassar o conto *Os Mortos* de Joyce⁷¹ e os círculos da mundanidade na obra de Proust.

Dando prosseguimento ao aprofundamento do tédio, Heidegger apresenta a terceira e última forma do tédio: o tédio profundo enquanto o *é entediante para alguém*. A essa altura, o filósofo finalmente define o tédio profundo como uma tonalidade afetiva fundamental do *ser-aí* (*dasein*), e que como tal :

... não é passível de ser constatada como algo, a que nos referimos como um ente simplesmente dado.[...] Ao contrário, ela tem de ser desperta – e desperta no sentido do *deixar-estar-acordada*. Esta tonalidade afetiva fundamental só afina, então, se não nos contrapusermos a ela, mas lhe entregarmos inversamente espaço e liberdade” (Ibidem, p.157).

Dessa maneira, Heidegger vai conclamar a não nos colocarmos em contraposição ao tédio; a não reagirmos a ele imediatamente, mas deixá-lo ressoar. Pois só assim, diante da inadmissibilidade do passatempo, é que seremos capazes de compreender o tédio profundo em sua supremacia: “o ser-obrigado a uma escuta do que o tédio profundo nos dá a entender” (Ibidem, p.159). De outro modo, a evasão do tédio levaria à má consciência, por desconhecer essa escuta profunda. Nesta terceira forma do tédio, o tempo hesitante, o tempo estagnado, ou o tomar-tempo-para-si são insignificantes diante de um *horizonte originariamente unificador do tempo*, capaz de abarcar presente, passado essencial e futuro numa dimensão ao mesmo tempo una e tripla do tempo. Assim, através da afinidade do tédio profundo, Heidegger abre o espectro de reflexões sobre a sua relação com o tempo - um tempo semelhante à virtualidade da *durée* de Bergson, ou mais precisamente ao tempo redescoberto no seio do tempo perdido de Proust, já que a morte e a finitude se fazem presentes - e mergulha mais densamente no campo da metafísica.

Ao dedicar-se à tematização do tédio, o autor também o institui como elemento determinante para a constituição do mundo contemporâneo: afinal, até que ponto essa corrida tecnológica desenfreada, o ritmo alucinante adotado pelas sociedades na modernidade e a constante tentativa de impossibilitar momentos de ócio, em que “nada acontece”, não seriam tentativas frustradas e frustrantes de afastar ou dissipar o tédio? O fato é que evitamos o tédio, ou ao menos tentamos evitá-lo, como alguém cujo temor de ser atingido por uma bomba de efeito paralisante leva-o a movimentar-se em toda e qualquer direção.

Não é por acaso que no livro *O tempo e o cão* Maria Rita Kehl estabelece relações contundentes e reveladoras entre o tédio e os estados depressivos, regidos por uma suspensão

⁷¹ Ver Cinédoque 01

do tempo. Suspensão esta considerada inadequada aos padrões de consumo e ao ritmo de produtividade exigido nos dias de hoje, e portanto algo ameaçador ao estado de coisas, justamente por colidir com uma temporalidade em que já não é possível vivenciar o tédio, assim como a experiência poética. Pois, como observou Benjamin, o tédio é quase uma condição para a realização plena da experiência, visto que:

o processo de assimilação, que se desenrola em camadas profundas, precisa de um estado de descontração cada vez mais raro. Se o sono é o ponto culminante do relaxamento físico, então o tédio o é da distensão espiritual. O tédio é o pássaro onírico que choca o ovo da experiência. O rumor na floresta de folhas afugenta-o. (BENJAMIN, 1983, p. 62).

A ausência desse estado de descontração ou suspensão, ou para se valer da metáfora benjaminiana, a dizimação da floresta que deixou o pássaro onírico sem lar, o extinguiu juntamente com a experiência poética.

É nesse contexto que a vivência do tédio assume diferentes significados nos dias de hoje, seja como uma resignação da temporalidade imposta pelo novo estado de coisas, num automatismo condescendente e sem alarde, ou como uma tomada de consciência do fim da experiência, que em muitos aspectos pode traduzir-se como um ato de resistência, confrontação, e renovação, sobretudo em condições de opressão como as exemplificadas aqui. Pois de acordo com Agamben:

Quando se desejaria impor a esta humanidade, que de fato foi expropriada da experiência, uma experiência manipulada e guiada como em um labirinto para ratos, quando a única experiência possível é, portanto, o horror e a mentira, nesta circunstância uma recusa da experiência pode – provisoriamente – constituir uma defesa legítima." (AGAMBEN, 2005 p.24).

Nesse sentido, a recusa pode assumir a forma do tédio, não mais como aquele estado de relaxamento que precede a experiência, mas como um torpor decorrente da impossibilidade de experimentá-la, uma tomada de consciência que leva à ação e à descoberta de novas formas de *poetizar*.

Essa, possivelmente, foi uma das razões do impacto renovador provocado pela poesia lírica de Baudelaire, talvez o último poeta a afetar diretamente toda uma geração. Como um aparato dos encontrões da multidão, "Baudelaire também está exposto à realidade do choque mas, diferentemente do homem comum, encontra uma maneira de reagir à atrofia da experiência, por meio da categoria do *spleen*" (JOBIM E SOUZA, 2005, p.45). Através dessa categoria, é possível entrever o papel do tédio como elemento conscientizador e libertador, já reivindicado por Heidegger, uma vez que:

O *spleen* como diz Rouanet, é aquela forma específica de *taedium vitae* que reconhece a experiência como irrecuperável e, em vez de recriá-la artificialmente, transforma essa perda na própria matéria de sua reflexão. Por meio do *spleen*, o poeta consegue refletir sobre o empobrecimento da experiência, o esvaziamento da memória e a reificação da vida cotidiana (Ibidem, p. 45).

Curiosamente, é justamente pela reificação do tempo que torna-se possível aparar o choque que marca o fim da experiência pelo aniquilamento do tempo. Ao que parece, essa foi uma das razões para Benjamin, assim como Proust, perceber nas poesias do *spleen* de Baudelaire um potencial incrivelmente libertador. Ao tratar de questões como o *empobrecimento da experiência, o esvaziamento da memória e a reificação da vida cotidiana* esses poemas traziam em si um movimento de expansão da consciência, a partir de um redimensionamento do tempo e da reminiscência⁷² categorias que pareciam afetar sobremaneira o poeta, justamente no contexto de suas perdas, em que elas menos pareciam fazer sentido. Ou como observa Benjamin: "No *spleen*, o tempo está reificado; os minutos cobrem o homem como flocos de neve"⁷³. Esse tempo é sem história do mesmo modo que o da *memóire involontaire*." Entretanto, "no *spleen* - continua ele - a percepção do tempo está sobrenaturalmente aguçada; cada segundo encontra o consciente pronto para receber seu choque." (BENJAMIN, 1989, p.136)

É esse caráter renovador e conscientizador do *spleen*, como decorrência do fim da experiência, que Sarlo parece deixar de fora em sua crítica a Benjamin, pois como observa Jobim e Souza:

se, por um lado, ele considera o fim da experiência como o início de uma nova barbárie que legitima o triunfo da reificação, por outro, ele também percebe nessa nova sensibilidade um potencial político que se caracteriza por uma intensificação da consciência e que aponta para uma perspectiva de liberdade. (JOBIM e SOUZA, op. citada, p.45-6).

⁷² Proust confessa: "Em Baudelaire... estas reminiscências são ainda mais numerosas; e note-se: não é o acaso que as evoca; por isso são decisivas, em minha opinião. Não existe outro como ele, que no odor de uma mulher, por exemplo, no perfume de seus cabelos e de seus seios, persiga - seletiva e, ao mesmo tempo, indolentemente - as correspondências inspiradas, que lhe evocam então 'o azul do céu desmedido e abobadado' ou 'um porto repleto de chamas e mastros.'" Estas palavras - conclui Benjamin - são uma epígrafe declarada à obra de Proust. "Sua obra tem afinidades com a de Baudelaire que reuniu os dias de rememorar em um ano espiritual." Mas em meio à semelhança Benjamin também observa: "Que a vontade restauradora de Proust permaneça cerrada nos limites da existência terrena, e que a de Baudelaire se projete para além deles, pode ser interpretado como indício de que as forças adversas que se anunciaram a Baudelaire eram mais primitivas e poderosas. (PROUST apud BENJAMIN, op. citada, p.134-5)

⁷³ Menção aos versos do poema O Gosto do Nada em que Baudelaire escreve: "O tempo dia a dia me desfrutava,/ Como a neve que um corpo enrija de torpor;" (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, op. citada, p.135)

*Seja nos filmes de Elia Suleiman, cineasta palestino que problematiza a ainda irresoluta questão palestina sob a ótica do seu país, ou exemplos da atual cinematografia romena que re-significam e redimensionam o período sob a mão de ferro da ditadura de (Ceaurescu), o que se evidencia são maneiras distintas de lidar com o choque e com o trauma e, portanto, com o luto da experiência que não se concretiza. Embora de modo peculiar e distinto, o tempo e o tédio são a matéria prima dos filmes *Polícia Adjetivo*, de Porumboiu, e *O que resta do tempo*, de Suleiman. Se no filme romeno a ideia é ser acometido pelo tédio da espera - do entediante ou primeiro tipo de tédio a que se referia Heidegger - como uma imposição, o peso de uma observação objetiva que achata o sujeito, e isola-o no deserto árido em que não floresce a experiência; no filme palestino, o tempo do tédio é o que antecede o movimento, é a tomada de consciência, a mola propulsora que acumula energia para poetizar. Ou como confessa Suleiman:*

Eu tenho uma queda clara pela ambientação da "terra de ninguém", de uma situação estática, aquele momento em que não venta. Isso me interessa especialmente quanto à questão humana. Isso, claro me leva a Samuel Becket, que também parece ter essa tendência de achar mais interessantes aqueles momentos em que não há nada acontecendo. Há sempre referências a uma espécie de vácuo, mas que são promessas de ação, de mudança, pois antecedem o momento da explosão.⁷⁴

Em ambos os casos, o tempo é de algum modo o objeto através do qual se é capaz de problematizar o fim da experiência a partir do seu próprio aniquilamento. Há, portanto, um grau inegável de parentesco com o spleen, na medida em que o estado de tédio anuncia uma nova relação com o tempo, em que a própria experiência é dada como extinta. Uma "experiência" nova que parte do pressuposto da impossibilidade de constituir a experiência poética tradicional tal como fora percebida por longos anos, e que nos reforça a cada momento a importância de ser ter um tempo cuja imprevisibilidade e espontaneidade sejam restituídas. E é justamente a maneira como o tempo é restituído nos exemplos aqui apontados que os aproximam no que eles têm de singulares e exclusivos, ao mesmo tempo que expõe a fragilidade das categorizações estanques. Ao recorrerem a uma forma de humor muito peculiar, uma ironia delicada, porém de efeito devastador quanto à vida circundante, esses filmes re-significam o potencial político e contestador da paródia, sem, no entanto, aterem-se ao viés do ridículo da cópia ou máscara estilística que ela enquanto conceito evoca.

⁷⁴ Entrevista concedida ao site cinemascópio.

3.3 O tempo restituído na paródia da vida

Normalmente, o conceito de paródia vem associado à ideia de algo que estabelece uma relação de ironia com algum estilo, narrativo em sua maioria, particular e marcante; algo que mimetiza com uma boa dose de humor os maneirismos e as contorções estilísticas desse modo de exprimir-se. Ou como define Jameson, “a paródia põe em destaque a singularidade desses estilos e toma suas idiossincrasias e excentricidades para produzir uma imitação que zomba do original” (JAMESON in KAPLAN, 1993, p.28). Aparentemente, a proliferação da paródia pode ser encarada como uma decorrência da profusão dos grandes modernismos, baseados “na invenção de um estilo pessoal e privado, tão inconfundível quanto as impressões digitais, tão incomparável quanto nosso próprio corpo.” (Ibidem, p.24). A adoção dessa perspectiva, portanto, pressupõe a admissão de um sujeito individual no modernismo, dotado de características singulares, e capaz de traduzi-las através de um projeto artístico único.

Entretanto, essa leitura da paródia como uma reação pós-moderna ao pesar dos anos, a uma espécie de anacronismo do modernismo clássico, canonizado, numa era em que as narrativas mestras declinam, parece trazer em si algo de muito redutor. Pois considerando-se o potencial político e libertador da paródia, enaltecida por Linda Hutcheon como “uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia”; ou ainda como “um desafio liberador que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou durante um período demasiadamente longo a função da história na arte e no pensamento”⁷⁵, (HUTCHEON, 1991, p. 40) parece pouco restringi-la às acrobacias e inovações estilísticas que supostamente rompiam com a historicidade, atribuídas ao modernismo.

É justamente a quebra com a tradição, que não por acaso coincide com o declínio da experiência na modernidade, como vimos, que leva à essa visão de uma ruptura com a historicidade. Outra forma de se pensar essa mesma questão é proposta por Koselleck, a partir de uma perspectiva em que o tempo histórico seria decorrente da relação de tensão entre o espaço de experiência⁷⁶ e o horizonte de expectativa como categorias que entrelaçam passado

⁷⁵ HUTCHEON, Linda. A Poética do pós-modernismo. 1991.

⁷⁶ Koselleck define a experiência como “o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento...” Daí a pensá-la em seu caráter espacial, um todo em que muitos estratos de tempo passados estão simultaneamente presentes sem obedecer a uma cronologia definida. “Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia.” Também a expectativa é a um só tempo “ligada à pessoa e ao interpessoal [...] e se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto.” Daí a se

e futuro. À medida em que há um distanciamento progressivo entre a experiência e a expectativa na era moderna em sua noção de progresso, torna-se difícil estabelecer relações entre as duas categorias e, portanto, entrelaçar passado e futuro. O fato é que se a experiência interfere e influencia a expectativa, esta por sua vez é capaz de redimensionar as experiências ocorridas no passado; afinal a cada nova experiência há uma re-atualização e reconfiguração do horizonte de expectativa que por sua vez age sobre as experiências pregressas. "Eis a estrutura temporal da experiência, que não pode ser reunida sem uma expectativa retroativa", posto que "se não há expectativa sem experiência - visto que as experiências liberam os prognósticos e os orientam -, não há experiência sem expectativa." (KOSELLECK, 2006, p.307 e 313)

Mas, voltando à discussão prévia, embora admitamos o emprego do conceito de paródia - normalmente atrelado à noção de "pós-modernidade" -, refutamos inteiramente essa distinção ou tipificação em categorias estanques como modernismo e pós-modernismo no campo da estética, por acreditar que elas não dão conta da complexidade das coisas. Posto que se por um lado a própria concepção de um modernismo como algo homogêneo traz em si algo de redutor; por outro, os próprios paradoxos e questões suscitadas pelo modernismo sequer se estabeleceram de forma estável ou foram suplantadas para se pensar no seu "pós". Admiti-las seria de algum modo sobrepor e sobre-determinar a lógica de uma categoria ao fluxo contínuo e fugidio do espiral.

Sendo assim, diante da celeuma da existência ou não desses traços estilísticos subjetivos e únicos que possibilitem o reconhecimento de algo realmente singular, alguma coisa parece ficar de fora da discussão. Afinal, por que não admitir que a ideia de paródia também possa ser aplicada à vida, em que o absurdo de um contexto pode, por si só, representar a sua marca indelével e distintiva dentro de um panorama mais amplo? Qual a razão para restringir o alcance, político inclusive, de um conceito, tornando-o restrito ao campo estético e inaplicável ao cotidiano que o circunda e o inspira? Ou mesmo por que assumir o desenlace entre a política e a estética, em sua relação direta com o mundo? Essas questões tornam-se ainda mais relevantes considerando-se que “hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história” ; é quando o “pensamento crítico” ou “vanguardista”, que atinge seu auge na crítica radical da política nos anos de 1960, transformou-se em

pensar num horizonte de expectativa, "aquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado." Um horizonte constituído de esperança e medo, desejo e vontade e que se reconfigura a partir de cada nova experiência recolhida. (Ibidem, p.309-311)

“pensamento de luto” ou “nostálgico”, permeado por certo desencantamento (RANCIÈRE, 2005, p.12); ou ainda, quando “não é mais possível projetar nenhuma expectativa a partir de uma experiência passada.” (KOSELLECK, op. cit., p.319).

Cinédoque 10

O que está em foco aqui é um cinema amparado numa concepção de mundo centrada no humanismo, no elemento humano estreitado por engrenagens e sistemas de opressão, por uma realidade que traz em si toda a carga do absurdo; e sobre a qual as deformações empreendidas apenas as destacam poeticamente de uma noção deturpada e deturpadora de “cotidiano”. Nesse sentido parece impensável separar o cinema de Suleiman e Porumboiu da condição imposta pela sua realidade circundante: “a questão palestina” e a Romênia pós-Ceausescu, respectivamente. A maneira como esses filmes são concebidos a partir de uma poética da cotidianidade – o cotidiano aqui entendido em toda sua carga de absurdo que ele traz consigo -, dotada de uma dose de humor e ironia, provoca um efeito político e histórico estranhamente potencializado. É como se diante da imposição daquela situação – a paródia originalmente brinca com a ideia do cânone como uma forma de narrativa modelo a ser seguida – não lhes restasse outra coisa a fazer, senão expô-la com que ela tem de mais ridículo.

Mas, contrariamente à afirmação de Jameson de que um grande parodista “tem que nutrir uma certa simpatia secreta pelo original”⁷⁷, aqui os autores deixam claro todo o repúdio à realidade que parodiam. Nos filmes romenos à estrutura de atraso e de degradação ética e moral, e a falta de memória decorrente de uma ausência de experiência, deixada pelo regime. No caso de Suleiman, isso aparece no sentido de representar o clima de tensão constante e cotidiana com que as pessoas têm de conviver; além da desconstrução de qualquer discurso baseado num conflito armado entre duas nações. A desproporcionalidade de forças fica evidente em algumas sequências de seus filmes, como no confronto entre pedras palestinas e tanques israelenses, ou na disputa por um paciente no corredor de um hospital – vencida pela maior “disposição bélica” dos soldados de Israel⁷⁸. Diante disso, é curiosa a forma como Suleiman recorre à ironia de metáforas inusitadas, já apresentadas em Intervenção

⁷⁷ Jameson, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo in Kaplan, E. Ana. O Mal estar no pós-modernismo. 1993. p. 28.

⁷⁸ Sequência do filme O Que resta do tempo. Dir. Elia Suleiman. Palestina/2009

Divina, como uma ninja palestina dotada de super-poderes (FIG.14.1), ou a transformação de um chiclete num potente explosivo capaz de detonar um tanque de guerra⁷⁹. Poucas vezes se viu no cinema uma imagem que melhor traduzisse a ideia de patrulhamento do que a cena em que o canhão de um tanque de guerra acompanha os movimentos de um cidadão comum que fala banalidades ao celular, em O que resta do tempo (FIG.14.2). É assim, através de esquetes poéticas e sarcásticas sobre a realidade, que Suleiman sublinha a relação de dominação num libelo de apelo essencialmente humanista. Imagens que se por um lado reafirmam uma postura de liberdade mesmo diante da desigualdade de forças, por outro traz em si uma dimensão humana que atravessa fronteiras geográficas e estéticas. (FIG.14.3)

Nesse sentido, Suleiman não parece estar sozinho, pois para descrever a peculiar situação da Romênia pós Ceausescu, o cinema romeno também tem oferecido entradas visuais bem particulares para “parodiar” a realidade do país, como é o caso de A Leste de Bucareste e do já comentado Polícia, Adjetivo⁸⁰, ambos de Corneliu Porumboiu, e do filme coletivo Contos da Era Dourada. Filmes que também se valem do tempo e do tédio para poetizar e problematizar a realidade que os cercam, a partir de um apelo humanista.

É nesse sentido que o conceito de paródia por si só parece insuficiente para dar conta do que aqui é identificado, justamente por não ser capaz de traduzir essa reaproximação ética e estética entre arte e vida. Essa é também a razão pela qual a cunhagem do termo paródia da vida parece ser mais indicada para se referir a esses filmes; não como uma instituição de uma nova categoria a ser seguida, mas apenas para ressaltar a instabilidade dessas categorizações e a necessidade de adaptá-las, transformá-las a todo momento, caso se intente apreender, nem que seja por um instante, o rastro do fluxo inapreensível e contínuo da estética em sua relação ética.

⁷⁹ Sequências do filme Intervenção Divina. Dir. Elia Suleiman. Palestina/2002.

⁸⁰ A leste de Bucareste (2005)/Polícia, adjetivo (2009). Romênia. Dir. Corneliu Porumboiu.



FIG. 14.1



FIG. 14.2



FIG. 14.3



FIG. 14.4

FIGURA 14.1 – Na palestina, uma ninja com super-poderes.

FIGURA 14.2 – Uso do celular: retrato de um cotidiano banal.

FIGURA 14.3 – Imagem de uma liberdade margeada pela desigualdade de forças.

FIGURA 14.4 – Deslocamento de fronteiras: geográficas e estéticas.

FONTE: INTERVENÇÃO DIVINA (2002) / O QUE RESTA DO TEMPO (2009)

Assim, esse alargamento do conceito de paródia também pode ser compreendido como uma forma de contrapor seu propósito político e histórico a uma simples e esvaziada relação de ironia e ruptura com uma arte do passado que teria rompido com a historicidade. É a esse ponto de vista que Hutcheon parece se referir ao afirmar que:

é exatamente a paródia que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico. [...] nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar aos contextos histórico, social e ideológico nos quais existiram e continuam a existir, mas chegam mesmo a colocá-los em relevo. (HUTCHEON, 1990, p.42-5).

É interessante também perceber que mesmo aqueles que, num caminho inverso de Hutcheon, criticam a "arte pós-moderna" por acreditarem que ela ignora a autêntica historicidade, como é o caso de Jameson, não o fazem por um caminho que não implica na negação do viés político da paródia – sobretudo do modo como ela é aqui assumida. Para

tratar do esvaziamento da arte contemporânea, Jameson, por exemplo, faz questão de diferenciar a paródia do pastiche, que predominaria na contemporaneidade.

O pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*, comparado ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico. O pastiche é a paródia vazia, a paródia que perdeu seu senso de humor [...]. (JAMESON, 1993, p.29).

Essa descrença numa "arte pós-moderna" e no que quer que ela venha a representar, também se faz presente na visão de Eagleton a respeito de uma arte engajada politicamente na contemporaneidade. Ao afirmar que “o pós-modernismo não vai funcionar, que a única maneira de desenvolver uma ‘arte autenticamente política em nossa época’ seria combinar, de alguma forma, a vanguarda revolucionária e o modernismo” (EAGLETON apud HUTCHEON, 1990, p.44), o autor toca em pontos importantes, embora ainda desconsidere a fragilidade e a instabilidade desses conceitos. Mas ao menos sob um aspecto a afirmativa de Eagleton parece encontrar alguma equivalência com o que aqui denomino paródia da vida; posto que da vanguarda esse conceito herdaria a aproximação entre arte e vida, enquanto da modernidade guardaria a noção de uma arte singular, amparada num certo exclusivismo. Contudo, como já observamos num momento anterior, as noções de modernidade e de vanguarda não foram esclarecedoras o suficiente “para se pensar as novas formas de arte desde o século passado, nem as relações do estético com o político.” (RANCIÈRE, 2005, p.27). E é por essa razão que Rancière chega a propor uma nova maneira de pensar essa relação a partir de uma *partilha do sensível*, capaz de “fixar, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas.” (Ibidem, p.15).

Possivelmente, essa é a melhor maneira de se compreender o cinema de Suleiman e de alguns autores da nova cinematografia romena, como Porumboiu, e a extensão do conceito de paródia aqui proposto, visto que eles escorregam entre o reducionismo das categorizações. Um espiral que mais uma vez se lança para abrir caminhos. Há, portanto, aqui uma relação entre o político e o estético através do desdobramento de um estilo exclusivo a partir do que a paródia e a ironia têm de “comum partilhado”. E talvez seja justamente esse o seu maior mérito do ponto de vista dos estudos estéticos: conceber uma arte de difícil acomodação, ou catalogação, que necessite do alargamento de um conceito, tornando-o espinhoso, irregular e cheio de contradições, mas capaz de superar o lugar-comum do embate entre modernismo e pós-modernismo como períodos de fronteiras definidas e inconciliáveis.

O comprometimento histórico-político por si só não é suficiente para caracterizar o cinema aqui representado como parodista; e também não seria o fato de estar-se promovendo uma representação exagerada de um modelo canonizado – visto que os filmes citados tendem a criar um estilo próprio e não parecem nem um pouco dispostos a empreenderem uma ironia nesse sentido. Seus estilos, na verdade, constituem uma linguagem peculiar, capaz de potencializar o efeito crítico de seus comentários através do riso e do exagero de uma realidade já deformada. Mas é justamente aí onde se instala o paradoxo: afinal, como admitir que algo é uma paródia se ao mesmo tempo ele reivindica uma originalidade? É aí também que se evidencia o pouco alcance do conceito, pois ao conferir ao sarcasmo uma dimensão política para tratar de algo peculiar – no caso a realidade em que vive – esse cinema pode caracterizar-se como uma paródia da vida⁸¹.

Mas o que torna esses filmes objeto de interesse no nosso campo de estudo, é justamente o fato de que o tempo é o elemento que garante o ritmo necessário para a construção do que está sendo tomado por paródia da vida; visto que “o humor, precisa de uma particularidade relacionada ao ritmo, à deixa, à repetição, ao arremate. Faz parte de uma musicalidade, e é preciso estar atento a esse ritmo”⁸².(entrevista entra como bibliografia) Não por acaso, o cinema dos dois realizadores aqui exemplificados trazem em si a marca do tempo, do seu escoar, do tédio, um “tempo respeitado”⁸³ que nos remete inevitavelmente ao tempo real dos acontecimentos, embora de modos distintos. Mas, sobretudo, um tempo marcado pela rítmica do humor, da deixa, de uma sensação de esvaziamento que nos aproxima de modo particular o trágico do cômico.

A cada sequência construída, tem-se a nítida impressão ou sensação de que o tempo escorre inelutavelmente pelos planos. É assim nas situações irresolutas de espera de Cris, em Polícia, Adjetivo, ou em momentos particulares de O que resta do tempo. Neste caso, seja em situações do tédio como a espera da mãe já idosa de Elia (Suleiman) no terraço; ou em momentos que priorizem a ação - como a sequência do corredor do

⁸¹ Acredito que a aplicação do termo paródia aqui, ao invés de crônica, por exemplo, dá conta de forma mais completa do impacto político da obra de Suleiman.

⁸² Elia Suleiman em entrevista concedida ao site cinemascópio:

<http://cinemascopiocannes.blogspot.com/2010/03/elia-suleiman-entrevista.html>

⁸³ Expressão cunhada por Marcel Martin no livro A linguagem cinematográfica.

hospital⁸⁴, em que a câmera estática apenas observa pacientemente os corpos que se movimentam de um lado a outro do quadro - é o escoar do tempo que as constituem. Há, portanto, nessa investida de uma só vez uma re-atualização e uma repactuação ética da concepção do cinema como uma arte do tempo - tal propunha Tarkovski,⁸⁵ embora dentro de um paradigma estético e ético bem diverso. O que se evidencia é um cinema que se constrói no tempo e através dele, ou como afirma Porumboiu:

O cinema entende a linguagem do tempo. É a única arte onde o tempo pode estar ali intacto. Para mim, é mais fácil definir um personagem, ou uma personalidade, através do tempo de ser e estar. O estar pode ser mais revelador do que dez páginas de diálogos e caracterizações. O tempo que leva para alguém se mexer e você descrever o mundo através do tempo. (PORUMBOIU)⁸⁶

É também ele, ou mais propriamente a sua ausência, que atravessa geração em geração dando-nos a sensação de uma vastidão desértica do espaço de experiência e de um horizonte de expectativa que se estreita. No caso de Polícia, Adjetivo, esse estreitamento culmina no plano desenvolvido por Cris para realizar a prisão do jovem investigado; já em O que resta do tempo, só resta a Suleiman poetizar e restituir, através do humor, e do que aqui denomino paródia da vida, o tempo perdido, onde ele havia sido retirado.

O humor de um gueto vem, em parte, da necessidade de se aumentar, alongar o tempo, ou ganhar tempo, muitas vezes verticalmente. Ou seja, se você sabe que terá uma determinada quantidade de tempo na qual irá sobreviver sob condições adversas, seja de maneira constante ou até a hora em que será levado para a força; uma maneira de alongar sua vida nessas condições seria de 'poetizar'. E nessa redimensão do tempo, ele te faz viver um momento melhor e mais longo. Ou pelo menos, uma medida de tempo não identificada" (SULEIMAN)⁸⁷

O próprio caráter memorialista, e em certa medida autobiográfico de O que resta do tempo também acentua a sugestão de um tempo perdido - que ao invés de representar um presente impregnado de passado, como vimos denota uma ausência do passado que invade o presente em sua duração. No caso de Suleiman, portanto, esse retorno ao passado, ou esse presente impregnado de memórias vem dotado de uma ironia

⁸⁴ Já citada anteriormente.

⁸⁵ Como Tarkovski afirma: "A imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo." (Tarkovski, op. citada, p.77)

⁸⁶ Corneliu Porumboiu em entrevista concedida ao site cinemascópio:

<http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2010/03/entrevista-corneliu-porumboiu.html>

⁸⁷ Elia Suleiman em entrevista concedida ao site cinemascópio:

<http://cinemascopiocannes.blogspot.com/2010/03/elia-suleiman-entrevista.html>

característica, capaz de salientar o “vácuo que precede a explosão”⁸⁸, conferindo assim ao tempo perdido o viés político reconhecível da paródia.

Há ainda nas memórias requisitadas por Suleiman um elo de ligação entre a memória individual e a coletiva, numa tentativa de restituir a experiência onde ela foi retirada, posto que, como afirma Koselleck, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Assim é na cena em que os alunos assistem à Spartacus ou a sequência do coral: ambas baseadas em relatos de seu irmão.

Há essa mistura de referências pessoais que podem não ser as minhas experiências pessoais, mas que são verdadeiras, de qualquer forma. Ao mesmo tempo, nunca tome uma verdade como o ponto final nos meus filmes, mas apenas como um ponto de partida. A partir daí, temos ligações concretas com uma realidade vivida por mim, ou por muitos que existiam ao redor de mim.⁸⁹

Dessa maneira, Suleiman constrói a estrutura temporal de uma narrativa que parece conciliar perfeitamente tempo e espaço – a escolha por planos abertos e locações externas da cidade de Nazaré é indicativa disso –; dimensões por vezes dissociadas na discussão entre o modernismo (tempo) e o pós-modernismo (espaço).⁹⁰ E embora predomine uma sensação de continuidade em relação ao tempo passado, ele jamais condiciona a sua narrativa à “moda da nostalgia”. Ao utilizar-se de elementos atuais como a ironia para parodiar a vida, ele termina por criar um estilo próprio que ignora categorizações. Afinal, se o cinema de Suleiman foi capaz de saltar o muro que divide os territórios entre Israel e a Palestina, (FIG.) ele jamais se resignaria a habitar o interstício entre os muros que separam o moderno do pós-moderno.

⁸⁸ Elia Suleiman em entrevista concedida ao site cinemascópio:
<http://cinemascopiocannes.blogspot.com/2010/03/elia-suleiman-entrevista.html>

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Simon Malpas vai sugerir essa dissociação no livro *The Postmodern*.

4 - Dois mitos do tempo histórico

4.1 As aporias do esquecimento

4.1.1 O esquecimento que apaga

O esquecimento às almas dos mortos

Na mitologia grega, Lete é um dos rios do Hades, de cuja água aqueles que bebessem experimentar o completo esquecimento. No caso dos gregos, esse esquecimento estaria relacionado, sobretudo, ao apagamento das vidas passadas, visto que o Rio Lete integraria a última etapa de um processo de purificação da vida terrena que antecederia a reencarnação. O Lete pode ser assim considerado “um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos”, como observa o linguista alemão Harald Weinrich. Essa representação do olvido através das águas correntes de um rio também parece dotada de uma simbologia, visto que nesse campo de imagens ele encontra-se “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, 2001, p.24).

A ideia parece ter despertado certo fascínio na cultura ocidental, tornando-se recorrente em obras filosóficas, históricas, mitológicas e literárias - como bem demonstra o livro de Weinrich (Op. Citada). É com um significado semelhante, embora provido de uma moral eminentemente cristã, que o Rio Letes (grafado com s) reaparece, a título de exemplo, na *Divina Comédia*. As águas límpidas do rio desempenham um efeito purificador ao apagarem os vestígios dos pecados cometidos por aqueles que sofrem as provações redentoras do purgatório e bebem de sua água a fim de alcançarem o paraíso. A origem divina, ou de uma fonte eterna e invariável, dos rios Letes e Eunoé, contrasta com a dos rios terrenos – oriundos das chuvas – numa pequena demonstração do que nos reservava o Paraíso Terrestre, isento de causas naturais, e destruído pelo pecado original, atribuído a Eva.

*A água que vês não surge de nascente
que restaure vapor que o frio converta,
como rio que em seu curso apouque e aumente,*

*mas nasce de uma fonte firme e certa
que, quanto a graça de Deus lhe fornece,
tanto verte, pra dois lados aberta.*

*Para esta parte, co' a virtude desce
que cancela a memória do pecado,
noutra a das boas ações restabelece.*

*Este é o Letes, e do outro lado
chama-se Eunoé, mas nada vale
antes de um e outro ser provado.*

(ALIGHIERI, 1998, p.187)

Como referido nos versos finais mencionados, embora pareçam antagônicos, o Letes e o Eunoé são, na verdade, etapas de um mesmo processo e “nada vale antes de um e outro ser provado.” Enquanto o Letes exorciza os pecados e purifica a alma da vida terrena, o Eunoé responde por conservar as lembranças das boas ações praticadas em vida. Pensados em conjunto, os dois rios funcionam como uma metáfora do caráter seletivo desempenhado pela memória. Normalmente entendida apenas em seu poder de conservação, “a memória não se opõe em absoluto ao esquecimento”; na realidade, ela “é em todo momento e necessariamente, uma interação de ambos” (TODOROV, 2000, p.15-16), como um pêndulo que oscila entre a claridade e a escuridão, ou um espiral que escolhe o que deixar em evidência em primeiro plano, destacando-o do plano de fundo. Como bem define Todorov, “a memória é forçosamente uma seleção: alguns traços do evento serão conservados, outros imediata ou progressivamente marginalizados, e logo esquecidos.” Afinal, “o restabelecimento integral do passado é algo certamente impossível.” (Ibidem, p.16).

Cinédoque 12

Essa ideia reaparece de forma muito original no filme Depois da Vida⁹¹, de Hirokazu Kore-eda. Numa espécie de departamento (ou purgatório), para onde as pessoas são encaminhadas após a morte (FIG.15.1), os recém chegados são informados de sua difícil missão: em três dias eles terão que escolher uma única lembrança em vida, em detrimento de todas as outras que lhes serão definitivamente apagadas da memória em sua passagem para a vida eterna (ou o paraíso). Durante a árdua tarefa, para cada pessoa é designada uma espécie de acompanhante, responsável por conduzir o processo de escolha – mais à frente somos informados de que os acompanhantes, na verdade, são pessoas que ainda não conseguiram definir com qual lembrança conviver eternamente.

⁹¹ Depois da Vida (Wandafuru Raifu), 1999. Japão, Dir. Hirokazu Kore-eda.



FIG. 15.1



FIG. 15.2



FIG. 15.3



FIG. 15.4

**FIGURA 15.1 – Os recém chegados.
FIGURA 15.2, 15.3 e 15.4 – Até onde vale lembrar ou esquecer?
FONTE: DEPOIS DA VIDA (1999)**

Através desse argumento, o filme japonês ressalta as inquietações e os conflitos decorrentes de um apagamento dos traços da memória, como o desaparecimento das inscrições feitas na areia onde o vento sopra e o mar a alcança, ou a tábula rasa que se renova a cada nova camada de cera. Afinal, o que devemos lembrar? O que devemos esquecer? A questão de fundo existencial é apresentada através de personagens diversos, cujos diferentes posicionamentos diante da escolha revelam a sinuosidade da lembrança e do esquecimento num mesmo espiral em que cada um pesa quão doloroso é lembrar ou esquecer.

Nesse sentido, a relação entre esquecimento e lembrança como componentes da memória assume um papel semelhante ao das águas dos rios Letes e Eunoé na Divina Comédia - embora desprovido da simbologia da água e da moral cristã da épica de Dante. A ideia de esquecimento, portanto, assume também aqui o significado de algo renovador, ao passo que reforça sua condição formadora do caráter seletivo da memória: é preciso esquecer para poder preservar uma lembrança eternamente. Sob essa ótica, o esquecimento deixa de ser o anverso da memória para tornar-se uma

condição de sua existência. Essa mudança sutil de perspectiva, inclusive, norteará a nossa discussão mais adiante.

Entretanto, é sabido que nem sempre essa concepção do esquecimento como elemento constituinte da memória foi(é) aceita parcimoniosamente. Pelo contrário; normalmente relegado ao posto de antagonista da memória, o olvido dificilmente está associado a um processo renovador ou redentor, como nos exemplos citados. As próprias águas do Rio Letes assumem outra conotação, bem diversa do parnaso, em releituras do mito.⁹² Paralelamente, *Letes* é também na mitologia grega uma divindade feminina – oriunda da linhagem da noite (em grego *Nyx*, e em latim *Nox*) e filha da Discórdia (em grego *Eris*, e *Discórdia* em latim) - que se contrapõe à figura de Mnemosyne, deusa da memória e mãe das musas (WEINRICH, 2001, p.24). As próprias teogonia e genealogia da deusa *Letes* são um indicio das inúmeras metáforas e associações que se estabelecem com a escuridão, com as trevas e mesmo com a desarmonia – numa clara alusão à corrente que vê o esquecimento como algo tenebroso, uma falha ou um erro.

A partir dessa contraposição dos gregos torna-se mais fácil compreender o porquê do pensamento filosófico ocidental ter associado a verdade (*alethea*) ao não-esquecimento, ou à capacidade de lembrança – associação que só viria a ser questionada com mais ímpeto séculos depois. Entretanto, a simples oposição entre memória e esquecimento introduz uma longa tradição de discussão filosófica e epistemológica sobre o jogo de ocultamento e revelação: como uma luz vacilante que pendula entre a claridade que lhe cega e a escuridão que lhe faz ver. É nessa dinâmica de luz e sombras que o presente capítulo vislumbra arrazoar sobre uma ética do esquecimento a partir de exemplificações da cinematografia contemporânea, como já visto, em que o olvido assume um papel de destaque.

Elogio ao esquecimento

Dentro dessa perspectiva predominante, que o vê como o apagamento definitivo da memória, uma falha ou um lapso mnemônico, o esquecimento foi durante muitos anos o inimigo nº 1 do historiador no processo de (re)constituição historiográfica. Afinal, todo e

⁹² Algumas religiões esotéricas da civilização grega apregoavam a existência de um outro rio, o *Mnémosine*, de cujas águas aqueles que bebessem seriam capazes de recordar de tudo e atingirem a onisciência. O *Mnémosine* seria, portanto, a antinomia do Letes, em detrimento do qual as águas daquele deveriam ser escolhidas no momento decisivo.

qualquer processo de reconstituição e de pretensa preservação de uma época depende inevitavelmente da capacidade da memória e dos registros documentais do período em questão. Entretanto, é justamente quando se celebra mais fervorosamente uma tendência historiográfica da modernidade, que Nietzsche (1995) se coloca como um cultuador irrestrito do esquecimento. Segundo o seu pensamento, a tendência historicizante – decorrente de um culto excessivo à memória e aos traços indeléveis da lembrança – é um pesado fardo que sobrecarrega os ombros dos indivíduos, impedindo-os de realizar suas necessidades mais básicas.

Logo no início da sua segunda consideração extemporânea ou intempestiva – *Da Utilidade e do inconveniente da história para a vida* –, ele expõe o propósito de sua investida: demonstrar “porque a história como um supérfluo intelectual, caro e de luxo”, ou como um conhecimento que inibe a ação, deve “despertar o nosso ódio intenso, pela simples razão de que ainda faltam as necessidades mais básicas, e porque o supérfluo é inimigo da necessidade” (NIETZSCHE, 1995, p.85). É justamente por se opor à faculdade de que tanto se orgulham os seus contemporâneos – leia-se a cultura histórica – que Nietzsche vai considerar o conteúdo de suas observações como extemporâneo ou “fora de moda”. Enquanto os intelectuais de sua época viam com euforia o processo historiográfico que se desenhava, ele diagnosticava “uma febre histórica debilitante”, fruto de uma sensibilidade histórica hipertrofiada da modernidade – e como tal, capaz de “causar o fim das pessoas tão facilmente como um vício excessivo.” (NIETZSCHE, 1995, p.86).

Embora se refira evidentemente à história enquanto ciência, e por dedução à memória coletiva, o elogio ao esquecimento proposto por Nietzsche parte do caráter privado, individual, para atingir o *status* público ou coletivo. Nesse sentido, algo semelhante pode ser observado no filme de Kore-eda, uma vez que, ao relatar as memórias pessoais, ele permite entrever o arcabouço de episódios marcantes da história recente do Japão: as guerras – a 2ª Guerra Mundial e a Guerra da Coreia –, as catástrofes naturais (o terremoto), e traços de uma crescente influência da cultura americana (exemplificada na escolha irrefletida de adolescentes que elegem a Disney como a lembrança a resguardar). Dessa forma, o filme termina por reiterar, ainda que indiretamente, a importância dos relatos pessoais no processo de (re)consituição histórica, borrando as fronteiras entre memória individual e coletiva, como a chuva dissolve a marca da cal.

Para ilustrar o seu ponto de vista, Nietzsche lança mão de uma inusitada comparação entre o ser humano e um rebanho no pasto, numa confrontação entre a alegria do animal que esquece e o pesar do homem que lembra.

Observe o rebanho que pasta diante de você: ele não pode distinguir o ontem do hoje, salta, come, dorme, digere, pula um pouco mais, e continua assim da manhã à noite e dia a dia, amarrado pela rédea curta dos seus prazeres e desprazeres para o jogo do momento, e, portanto, não sofre melancolia nem tédio. (Ibidem, p.87)

Conquanto o homem tenha dificuldade em reconhecer essa vantagem animal, por acreditar cegamente na sua superioridade, no íntimo, ele também desejaria viver “sem aborrecimentos e sem dor.” (Ibidem).

O enaltecimento à faculdade do esquecimento proposto por essa filosofia parece, portanto, disposto a banhar com uma luz em flash o instante: presente, isolado, único, cuja duração acompanharia o flash; descolado de uma cadeia que o antecederia e o procederia, tal qual o concebia Roupnel e em sua esteira Bachelard⁹³. Na verdade essa cadeia sequer existiria, a não ser como artifício, e os instantes que teoricamente a constituiriam permaneceriam na escuridão como estilhaços sem utilidade, incapazes de se re-aglutinarem e tomarem forma. Apesar disso, o homem reconheceria sua incapacidade de emancipar-se completamente do passado, ou de saltar sem cabos de segurança e cordas de sustentação para fora da linha do tempo, ou da duração. Ou dito de forma mais metafórica. “Mais e mais, uma folha é solta do deslocamento do tempo, cai, distancia-se – e de repente voa de volta para o colo do ser humano. Então, o ser humano diz: 'Eu me lembro'.” E por essa razão, continua Nietzsche, ele invejaria “o animal que imediatamente esquece e que vê como cada momento realmente morre, afunda de volta para a névoa e a noite, e é extinto para sempre” (NIETZSCHE, 1995, p.88).

Cinédoque 13

- Digamos que eu escolha uma lembrança de quando eu tinha 8-10 anos... Aí, eu apenas vou me lembrar de como me sentia na época?

- Está correto.

- Vou ser capaz de esquecer o restante?

- Sim.

[...]

- Bem, então isso é realmente o paraíso.⁹⁴

A própria ideia de um elogio ao esquecimento, como se vê, também se faz presente em Depois da vida. Enquanto alguns personagens padecem ou lamentam diante da

⁹³ Ver o capítulo 2.1 - A Polaroid de Tarkovski.

⁹⁴ Transcrição do diálogo do filme *Depois da Vida*.

possibilidade do apagamento das lembranças, outros fazem questão de ressaltar o seu valor – seja como uma forma de ver-se livre de um passado pesaroso, ou apenas como uma faculdade de renovação que leva ao impulso, à ação. No caso acima, um homem de meia idade revela o seu contentamento diante da oportunidade de apagar uma existência sofrida e regada por mágoas; no segundo momento, uma mulher reflete que se não lhes fosse possível esquecer a dor do parto, certamente elas não se submeteriam a uma nova gravidez, limitando a procriação da vida. “Se a dor ficasse em sua lembrança para sempre, haveria muito menos irmãos e irmãs no mundo.” É justamente a capacidade de esquecer que permite à mulher desejar novamente, mover-se no tempo, numa exaltação à uma filosofia da ação.⁹⁵

No entanto, considerando que Depois da Vida não segue a passagem dos indivíduos a eternidade, no fim das contas, não acompanhamos o bem-viver no esquecimento idealizado por Nietzsche – algo que podemos vislumbrar com relativa clareza no filme O Homem sem passado⁹⁶, de Aki Kaurismäki. O personagem sem nome, sem identidade e sem passado do filme finlandês (FIG. 16.1) – o ponto de partida do filme é a perda de memória desse homem após um espancamento - seria uma espécie de personificação dessa vida no esquecimento, regida pelas necessidades básicas de um indivíduo.

Recém chegado a Helsinque, o personagem é encontrado e acolhido por uma pequena família que vive modestamente em um container à beira do rio. Logo, o sujeito desmemoriado vai retomar suas atividades básicas (FIG. 16.2): alimentar-se de sopa de batatas com repolho, desenvolver novos laços de amizade com párias esquecidos do tecido social, encontrar um abrigo em um container vazio e (re)descobrir o amor. (FIG.16.3 e 16.4) Tudo isso vivenciado sem qualquer traço mnemônico, sem qualquer digital na argila, sem qualquer rastro ou vestígio do passado, numa constatação do quanto o apego ao passado, ou dito de outra forma, o gosto pela historicização, pode ser supérfluo, e como tal, inimigo da necessidade. Tal qual o rebanho no pasto, ou “uma criança, que ainda sem passado para negar, brinca em bem-aventurada cegueira entre as cercas do passado e do futuro”,⁹⁷ o homem sem passado representaria o êxito de uma existência vivenciada ahistoricamente ou a visão de um paraíso perdido em detrimento do homem que carrega consigo o pesado fardo da história.

⁹⁵ “[...] se não existisse o esquecimento, o homem pensaria continuamente na própria morte, não construiria casas nem tomaria iniciativas. Por isso Deus colocou o esquecimento nos homens. Por isso um anjo fica encarregado de ensinar a criança a não se esquecer de nada e outro lhe bate na boca para que se esqueça do que aprendeu” (Buber apud ROSSI, p.38).

⁹⁶ O Homem sem passado (*Mies vailla menneisyttä*) 2002. Finlândia. Dir. Aki Kaurismäki.

⁹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Op. Citada, p.88.



FIG. 16.1



FIG. 16.2



FIG. 16.3



FIG. 16.4

FIGURA 16.1 – Personagem sem nome, sem identidade, após espancamento.
FIGURA 16.2 – O bem viver no esquecimento: uma vida regida pelas necessidades básicas.
FIGURA 16.3 e 16.4 – A redescoberta do amor.
FONTE: O HOMEM SEM PASSADO (2002)

Na filosofia de Nietzsche, a diferença entre a existência histórica e a ahistórica traria implicações éticas fundamentais, visto que o animal que vive ahistoricamente, que “desaparece completamente no presente, como um número que não deixa rastro,[...] não sabe dissimular, nada esconde, e aparece em todos e cada momento como exatamente aquilo que é, e por isso não pode deixar de ser honesto.” Já o ser humano, por contraste, prender-se-ia ao peso do baú de entulhos e quinquilharias que se acumulam com o passar dos anos e que fazendo-o “curvar-se mais, dificulta a sua marcha como uma carga invisível e obscura que ele pode pretender negar [...]” (NIETZSCHE, 1995, p.88). Nesse sentido, o personagem do filme finlandês pode ser considerado um exemplo dessa existência que vivencia honestamente cada momento.

Diante da incapacidade da lembrança, o “homem sem passado” seria o contraponto de Funes, o memorioso, o personagem que tudo lembra, do célebre conto homônimo de Jorge Luís Borges. Enquanto o personagem literário encarna uma releitura moderna de toda uma

tradição de memorialistas que fizeram da *ars memoria*⁹⁸, ou a arte da memória, o seu palácio, o personagem de Kaurismäki parece reivindicar o valor de uma *art oblivionis*; a arte do esquecimento. Como se, numa inversão de valores, Lete, a divindade descendente da noite e da discórdia destituísse Mnemosyne do trono a ela concedida pela cultura ocidental. No conto de Borges, “Funes não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado” (BORGES, 2007, p.106-107). Sob essa ótica, Funes encarna a ideia de um ser humano disposto a experimentar as coisas de um modo completamente histórico, “como alguém forçado a ficar sem dormir, ou como um animal que deveria existir apenas por ruminação e ruminação sempre repetida”, (NIETZSCHE, 1995, p. 89) na concepção nietzscheana.

Ao ver-se livre de tudo aquilo que é supérfluo – e aí se deve incluir o passado –, o homem sem passado, por sua vez, encarna uma existência voltada basicamente para as “felicidades menores”: decorrentes de uma alegria espontânea, cotidiana, liberta do peso de um estado de espírito, ou ligada àquelas necessidades mais básicas do indivíduo. Paradoxalmente essa felicidade menor, puramente e ininterruptamente ligada ao presente, pode ser incomparavelmente maior do que a “felicidade maior”: dependente de um episódio ou um espasmo; um desafogo, um estado de espírito radiante em meio à falta de alegria, à melancolia e às privações de uma existência centrada no passado ou na história. Ainda que em ambos os casos o esquecimento se fizesse presente como uma condição, já que “toda ação exige esquecimento, assim como a existência de todas as coisas orgânicas exige não apenas a luz, mas também a escuridão” (Ibidem). Não é a toa que, após ter sua “real” identidade descoberta e deparar-se com o passado do qual é incapaz de lembrar, o personagem do filme opta por viver presentemente e deixar que as folhas ressequidas que se desprenderam da árvore, já não lhe digam mais respeito.

A maneira como ele lida com a ausência de qualquer referência prévia, entretanto, contrasta sobremaneira com o caso clínico do *Marinheiro Perdido*, descrito por Oliver Sacks e referido por Rossi. Um homem “isolado num momento singular da existência, tendo ao redor um fosso ou uma lacuna de carência de memória; um homem sem passado (e sem futuro), bloqueado num instante sempre diverso e privado de sentido” (SACKS, 2010, p.29). O instante tem aqui, portanto, o papel nada libertador de um calabouço, que não permite ver a oscilação entre a luz e as sombras. O que leva Sacks a concluir que aquele marinheiro “tinha

⁹⁸ Sobre *ars memoria* ver YATES, Francis. *A arte da memória*; e ROSSI, Paolo. O que esquecemos sobre a memória. In: *O passado, a memória, o esquecimento*.

sido reduzido a uma espécie de vanilóquio humeano⁹⁹, uma mera sucessão de impressões e acontecimentos sem relação entre si” (SACKS, 2010, p.29). Por si só, a descrição de Sacks oferece um ponto de resistência ao elogio irrestrito de Nietzsche, como vetores que se anulam, e comprovam o quão complexa pode ser a relação do indivíduo com o esquecimento.

A partir da observação de Sacks, Rossi vai inferir que “o fosso da perda da memória pode reduzir a nossa vida de indivíduos a uma série de momentos que não têm mais nenhum sentido. Mas isso não vale só para os indivíduos [...], mas igualmente para a coletividade e grupos humanos.” (Ibidem, p.30). E é justamente quando passamos da dimensão do privado para o público, do individual para o coletivo, que a compreensão da memória como instância seletiva revela-se ainda mais considerável. Afinal, por trás do jogo constante de inscrições e apagamentos, ou na tutela do pêndulo oscilante, se escondem motivações e interesses disfarçados sob o escrutínio de um discurso em que a memória – enquanto lembrança, reminiscência ligada à verdade - rivaliza com o esquecimento. Como se a luz não precisasse da escuridão pra se fazer ver.

(contra)veneno da história

Diante das experiências dos regimes totalitários no século XX, tornou-se ainda mais difícil desvencilhar o esquecimento da ideia de um apagamento que encobre a verdade no processo de reconstituição histórica. O fato é que, mesmo dentro de uma perspectiva de elogio ao esquecimento, parece indispensável ponderar o quanto o seu mau uso, ou seu abuso, pode ser nocivo, como alerta Rossi.

O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento[...]. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade. Com frequência se pretendeu impedir que as idéias circulem e se afirmem, desejou-se (e se deseja) limitar, fazer calar, direcionar para o silêncio e para o olvido. (ROSSI, 2010, p.32)

Foi assim na tentativa do 3º Reich de encobrir o holocausto ou no ocultamento da existência dos Gulags (campos de concentração soviéticos) no regime stalinista - a título de ilustração, já que os exemplos são inúmeros e não nos caberia aqui elencá-los por completo. Nesses casos, a memória individual dos sobreviventes e testemunhas é tão determinante quanto a tentativa de poetizá-las para aumentar seu alcance, como uma faísca que acende a

⁹⁹ Em *O Tratado da natureza humana*, David Hume vincula a noção de identidade à memória.

tocha para iluminar os recôncavos mais escondidos de uma caverna.¹⁰⁰ Se as tentativas de apagamento não param, por outro lado, o esforço da memória, e da história, de tirá-los do limbo e inscrevê-los em páginas ainda em branco também não se esgotam.

Cinédoque 14

Mesmo em incursões artísticas mais recentes, ainda é possível desvendar episódios do passado que ainda não conseguiram o seu lugar ao sol, o que de certo modo reforça o caráter seletivo da memória. Esse parece ser o propósito de obras como o filme Katyn,¹⁰¹ de Andrzej Wajda, do livro em quadrinhos Notas sobre Gaza, de Joe Sacco, ou ainda de inúmeros filmes, entre ficções e documentários, sobre episódios obscuros das ditaduras sul-americanas.¹⁰²

No filme polonês, Wajda recria o episódio em que soldados poloneses foram aprisionados e assassinados pelo exército soviético, a pedido dos nazistas, na Floresta de Katyn. O episódio ocorrido nos primórdios da 2ª Guerra Mundial sofreu durante anos a ação intensiva do partido comunista no intuito de encobrir e confundir a memória de um povo em busca da verdade. Já na HQ Notas sobre Gaza, Sacco se detém a sublinhar episódios esquecidos, como “notas de rodapé” que “acabaram relegadas a um espaço mínimo nas páginas da história”,¹⁰³ ocorridos na Faixa de Gaza no ano de 1956. Na ocasião, duas incursões de tropas israelenses resultaram na morte de mais de 300 palestinos nas cidades de Khan Younis e Rafah, ao sul de Gaza, sem nenhuma baixa de soldados de Israel.

A simples contraposição entre memórias revisitadas e ruminadas insistentemente e os incontáveis episódios ou massacres que ainda não vieram à tona - e muitos deles jamais virão:

¹⁰⁰ A publicação de *Arquipélago Gulag*, o registro testemunhal de Jean Cayrol em *Noite e neblina*, de Alain Resnais, ou mesmo as imagens da “ficção científica” *Fahrenheit 51* - tanto a obra literária, de Ray Bradbury, quanto a versão cinematográfica de Francois Truffaut, - que nos remetem a um passado não tão distante em que livros eram queimados - são exemplos do quão importante pode ser a sobrevida da memória e das idéias através da lembrança.

¹⁰¹ Katyn. 2007. Polônia. Dir. Andrzej Wajda.

¹⁰² Alguns exemplos sobre a ditadura no Brasil: O profeta das águas (Doc, 2007. Dir. Leopoldo Nunes), Hércules 56 (Doc, 2007. Dir. Silvio Da-Rin), Dzi Croquettes. (Doc, 2009. Dir. Raphael Alvarez e Tatiana Issa), O ano em que meus pais saíram de férias (Fic, 2006. Dir. Cao Hamburger); sobre a ditadura no Chile: Rua Santa Fé (Doc, 2007. Dir. Carmen Castillo), Tony Manero (Fic, 2008. Dir. Pablo Larrain); sobre a ditadura na Argentina: Los rubios (Doc, 2003. Dir. Albertina Carri), Crônica de uma fuga (Fic, 2006. Dir. Adrián Caetano), Kamchatka (Fic, 2002. Dir. Marcelo Piñeyro); etc...

¹⁰³ SACCO, Joe. *Notas sobre Gaza*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.8.

são fósseis cristalizados numa camada profunda e inacessível do solo - leva-nos a mensurar o quão perigoso e ideológico podem ser os excessos da memória, seja na capacidade de apagar ou de relembrar reiteradas vezes o mesmo ocorrido. Além disso, considerando-se as tentativas de apagamento, resta-nos questionar se o que se coloca em seu lugar responde exclusivamente a um desejo pela verdade; e se este, uma vez posto, está a serviço do bem-estar ou ao dispor da angústia, do ressentimento e da vingança. Visto que “o que a memória põe em jogo é demasiado importante para deixar à mercê do entusiasmo ou da cólera.” (TODOROV, Tzétan. op. cit., p.15).

É essa segunda questão que está no cerne do elogio ao esquecimento, proposto por Nietzsche, e que, apesar de sua aparência incondicional está muito mais ligado a uma lógica de compensação, em que o olvido pode ser encarado como um antídoto ou um contraveneno de um mal-estar despertado pela história, em decorrência de uma memória que não descansa. Isso fica mais evidente quando ele lança mão do conceito de “poder de moldar”, ou segundo sua definição, “o poder de desenvolver a singularidade do próprio caráter, a forma de assimilar o que é passado, para curar feridas, recuperar o que foi perdido, para recriar as formas quebradas de si mesmo” (NIETZSCHE, op.cit. p.89). Dito de outro modo: quanto maior o potencial de moldar, de receber impactos e continuar a marcha em prospecção inabalável, mais chances tem o indivíduo, um povo ou uma cultura de prosperar de forma espontânea; ou seja, em consonância com as necessidades básicas que se apresentam presentemente. Essa capacidade representaria, portanto, um ponto diferencial na maneira de se colocar diante da existência, visto que:

Há pessoas que possuem tão pouco desse poder, que sangram até a morte em uma única experiência, uma dor simples, mesmo a partir de uma injustiça leve, como a partir de um corte minúsculo. Por outro lado, existem aqueles que são tão poucos afetados pelos mais selvagens e devastadores desastres da vida, e até mesmo por suas próprias ações maliciosas, que, embora eles ainda estejam ocorrendo, [...] eles conseguem chegar a um nível aceitável de bem-estar e a uma espécie de consciência tranqüila. (ibidem, p.90)

O que está em jogo, portanto, não é apenas o apagamento completo e indiscriminado do passado, mas a maneira como nos relacionamos com ele, ou melhor, o modo pelo qual nos permitimos afetar ou não, privando-nos ou não do devir.

Invariavelmente, uma discussão dessa natureza recai sobre a questão do holocausto, tomado como uma espécie de modelo arquetípico de tragédia ou massacre em que a ideia inicial de um apagamento – “os cadáveres dos campos de concentração são exumados para queimá-los e dispersar logo as cinzas; as fotografias, que supostamente revelam a verdade,

são habilmente manipuladas a fim de evitar memórias perturbadoras” (TODOROV, Tzétan. op. cit. p.12) – pode transformar-se num efeito reverso, numa "memória comandada de modo abusivo”, ou ainda uma "memória manipulada" como sugere Ricoeur, na esteira de Todorov.¹⁰⁴ O fato é que uma suposta manipulação da memória nesse caso teria como uma espécie de benefício secundário: “explorar aquele passado de sofrimento como uma fonte de poder e privilégios” (STEELE apud TODOROV, op. cit., p.28). Essa questão espinhosa reacende uma intensa discussão ética e ideológica sobre se a página do holocausto deveria ou não ser virada; discussão esta da qual não se furtou o historiador judeu e sobrevivente de Auschwitz, Yehuda Elkana, num polêmico artigo publicado num jornal israelita, no qual afirma:

A história e a memória coletiva são parte inseparável de toda cultura, mas o passado não é e não deve se tornar o elemento determinante do futuro de uma sociedade e de um povo [...]. Na crença difusa de que o mundo inteiro esteja contra nós, vejo uma trágica e paradoxal vitória de Hitler. Falando metaforicamente, duas nações emergiram das cinzas de Auschwitz: uma minoria que afirma “isso não deverá acontecer nunca mais”, e uma maioria aterrorizada e obcecada que afirma “isso não deverá acontecer conosco nunca mais”. [...] penso que temos de aprender a esquecer. [...] Chegou o momento de arrancar de nossas vidas a opressão da lembrança. (ELKANA apud ROSSI, 2010, p.37)

A pequena nuance provocada pela palavra *conosco* remete justamente à diferença observada por Todorov para fundar uma crítica dos usos da memória baseada em duas maneiras distintas de lê-la: a maneira literal e a exemplar. A maneira literal seria aquela que reafirmaria a todo custo a singularidade e a subjetividade do episódio, posicionando-se como vítimas, identificando os algozes responsáveis por aquele sofrimento, reafirmando a natureza única e inesquecível dos traumas vivenciados e estabelecendo relações, de causa e consequência, em todos os momentos da existência, para justificar uma relação de continuidade entre o que fui e o que sou agora - quer um sujeito, uma cultura ou um povo. E, portanto, corresponderia à maioria “aterrorizada e obcecada” referida por Elkana. Já o modo exemplar parte do singular para uma generalização capaz de servir como modelo para compreender situações novas, com agentes diferentes, e estaria ligada, portanto, a uma relação de semelhança ao invés de continuidade.

É a partir dessa diferença de relação com o evento passado que leva Todorov a concluir que “o uso literal, que converte em insuperável o velho acontecimento, desemboca no fim das contas na submissão do presente ao passado”; ou no condicionamento restritivo do

¹⁰⁴ RICOEUR, Paul. *A História, a memória e o esquecimento*. 2007. p.82 e 455

horizonte de expectativa pelo espaço de experiência¹⁰⁵. Enquanto o uso exemplar permitiria “utilizar o passado com vistas ao presente, aproveitar as lições das injustiças sofridas para lutar contra as que se produzem hoje em dia, e separar-se do eu para ir de encontro ao outro.” Pensado dessa forma, pode-se inferir, então, que a “memória literal, sobretudo se levada ao extremo, é portadora de riscos, enquanto que a memória exemplar é potencialmente libertadora.” (TODOROV, op. cit., p.31).

Cinédoque 15

Talvez seja exatamente esse o maior mérito do texto final de Jean Cayrol, um sobrevivente do campo de Orianemburgo, no filme Noite e Neblina, de Alain Resnais. Após exibir uma série de imagens impactantes e ainda não conhecidas sobre o horror do holocausto, o filme culmina com as imagens dos campos de concentração desativados e abandonados (FIG. 17.1 e 17.2), onde “a grama fiel rebrotou”, e com a narração do texto de Cayrol, que embora alerte para a fragilidade da memória, reafirma a necessidade de um olho atento para vigiar novos carrascos. “E há nós, que olhamos estas ruínas como se o velho monstro estivesse morto sob elas; [...] nós, que fingimos que isso pertenceu a um tempo, a um país... e que não olhamos em volta de nós e não ouvimos o grito que não cala”.¹⁰⁶ Apesar do inevitável ressentimento, existe, acima de tudo, uma ética baseada na leitura exemplar da memória: os traumas vivenciados no passado devem estar a serviço do presente, ao invés de ficarem escravizados a um espaço-tempo específico.



FIG. 17.1

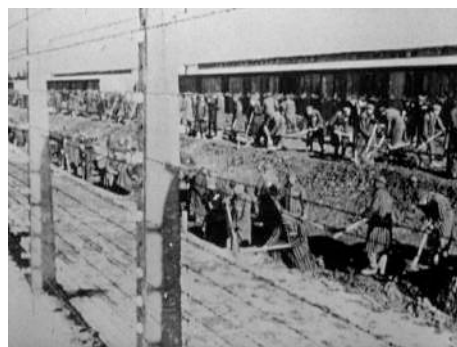


FIG. 17.2

FIG. 17.1 – Os campos de concentração em cores, onde a grama fiel rebrotou
FIG. 17.2 – Os campos de concentração em atividade
FONTE: NOITE E NEBLINA (1955)

¹⁰⁵ Sobre espaço de experiência e horizonte de expectativa ver o cap. 3.3. A vida dos tempos mortos. p.90-2.

¹⁰⁶ Narração do texto de Jean Cayrol no filme Noite e Neblina. 1955. França. Dir. Alain Resnais

*Essa perspectiva encontra semelhanças no campo individual com o processo psicanalítico. Afinal, o sujeito que não consegue desligar-se de uma situação traumática passada está condenado a reprimir o presente e viver na melancolia. Dois filmes recentes coreanos parecem dar conta dessa ideia por caminhos diferentes: em ambos os casos o trauma deve-se à dificuldade em lidar com um sentimento de culpa insuportável. Em *Mother*,¹⁰⁷ de Jon Ho-Boong, a mãe – protagonista do filme – não consegue conviver com a lembrança do crime brutal cometido para proteger a integridade do filho. A necessidade de esquecer o ocorrido é representada de modo poético através de um procedimento capaz de apagar voluntariamente uma lembrança dolorosa através da aplicação de agulhas. (FIG. 18 e 19)*



FIG. 18 – Processo voluntário para apagamento da memória
FONTE: MOTHER (2009)

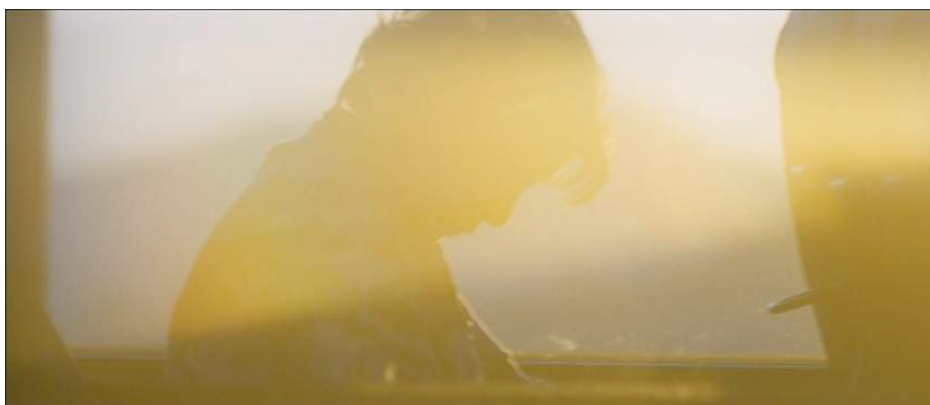


FIG. 19 – Quando o esquecimento se torna algo desejável
FONTE: MOTHER (2009)

¹⁰⁷ Mother (Madeo) 2009. Coréia do Sul. Dir. Jon Ho-Boong

Já em Poesia,¹⁰⁸ de Lee Chang-dong, o esquecimento passa por um processo involuntário - a personagem é portadora do mal de Alzheimer -, mas também está no cerne de um dilema moral. À medida que descobre a doença, a mulher se inscreve num curso de poesia e passa a ver o valor das palavras que lhe faltam. Em meio a isso, ela descobre que o seu neto, na companhia de amigos, estaria ligado ao trágico suicídio de uma menina da escola. Numa sequência muito particular - em que a protagonista é encarregada pelos pais dos meninos a convencer a mãe da menina morta a aceitar uma quantia em dinheiro em troca do silêncio - ao deparar-se com a gentileza da mulher em luto, a senhora esquece o real motivo de sua visita, como se a memória fosse “impedida” de lidar com a situação¹⁰⁹. (FIG. 20). De algum modo, esses filmes parecem reforçar a ideia de que para seguir em frente, muita coisa há de ser deixada para trás.



FIGURA 20 – O esquecimento que preserva a energia psíquica
FONTE: POESIA (2010)

Diante do que foi discutido fica-nos a impressão de que: se por um lado, é impensável reconhecer-se enquanto identidade - quer de um indivíduo, de uma cultura ou de um povo - sem qualquer traço da memória; por outro, também é inviável cultivar e alimentar-se somente do passado, como numa ruminação repetida. Sobretudo se considerarmos o caráter seletivo da memória, e os riscos e manipulações assumidas por ela nesse processo de eleição e exclusão. É isso que nos revela o percurso teórico aqui traçado, assim como os exemplos utilizados de uma cinematografia que parece cada vez mais dar conta da necessidade do esquecimento no

¹⁰⁸ Poesia (Shi) 2010. Coréia do Sul. Dir. Chang-dong Lee

¹⁰⁹ RICŒUR, 2007, p.83

processo de constituição da memória. O que nos leva a concluir, como nos convida Nietzsche, que “o a-histórico e o histórico são igualmente necessários para a saúde de um indivíduo, de um povo e de uma cultura” (NIETZSCHE, op. cit., p.90).

É com essa consciência que, ao admitirmos a memória como a metáfora do pêndulo de luz vacilante que oscila, podemos afirmar que se a vida é um *dégradé* de tons crepusculares: fruamos-lhos, até onde a luz cega, até onde a escuridão faz ver.

4.2 O anacronismo do tempo redescoberto

Cinédoque 16

Em 1992, o cineasta João Moreira Salles abortou a tentativa de realização do documentário Santiago, cujo personagem principal – e responsável pelo título do projeto – era o ex-mordomo de sua família, com quem convivera durante 20 anos. Passados 13 anos, em 2005, o cineasta enfim viu-se capaz de retomar o projeto sob uma nova perspectiva: um documentário sobre a tentativa fracassada de realizar um filme e a importância do tempo dela decorrente para se compreender o significado daquelas imagens e a razão de ser do projeto. Entendido dessa maneira, o filme de João Moreira Salles parece reforçar a íntima relação do cinema com o tempo, ao passo que se insere numa corrente de pensamento que vê no anacronismo e no tempo perdido um aliado no processo de entendimento e “(re)descoberta” de certos eventos ou manifestações estéticas.

O anacronismo da origem

Juntamente com o esquecimento, o anacronismo é normalmente entendido como o inimigo a ser vencido no processo de (re)constituição historiográfica. Pois todo e qualquer processo de reconstituição e de pretensa preservação de uma época – e aqui a palavra pretensa não é utilizada por um capricho, como veremos adiante – depende, teoricamente, da capacidade da memória e dos registros documentais em reconstituir e isolar o período a ser analisado. Considerando que o anacronismo comumente remete à uma incompatibilidade entre os tempos, à análise de algo fora do seu tempo histórico, fica fácil perceber o porquê dessa posição. Mas é precisamente no seu princípio de sustentação que essa teoria demonstra

sua fragilidade, como um bloco maciço, encorpado e disforme sem uma base que lhe permita permanecer de pé. Visto que certa noção da história baseada numa epistemologia dessa natureza pressupõe uma perspectiva absurda em que os períodos ou as épocas seriam como caixas estanques: quadrados isolados, sem qualquer comunicação entre si, como fósseis formados exclusivamente de uma única camada do solo, sem comunicação com as demais, e em pleno estado de conservação.

Essa ideia torna-se ainda mais paradoxal quando se tem em vista que a ciência histórica teria como um dos objetivos lutar contra o apagamento da memória, a fim de preservar o passado, mantê-lo vivo e em contato íntimo com o presente, ajudando a entendê-lo. Portanto, o caráter indiscernível do que concerne a uma época e o que a ela foi deixada como herança nos é deixado como pressuposto: como se o tempo em espiral atravessasse, a todo momento, as arestas que delimitam o quadrado imaginário, e pretensamente hermético de uma época ou período. Ou como se as camadas antepostas ao fóssil, ou mesmo as que se lhe sobrepõem também dissessem respeito à sua constituição. Diante disso, admitindo-se que haja uma duração, e portanto, uma participação de um evento passado no presente, por que não reconhecer que o tempo ocorrido a *posteriori* de um episódio possa contribuir para a sua compreensão, ou até mesmo permiti-la, assumindo o tempo decorrente de um fenômeno como uma condição *sinequanon* para o seu próprio entendimento.

É justamente dentro dessa ótica de que a “origem” das coisas não emerge dos fatos constatados, “mas se relaciona com sua pré e pós-história” (BENJAMIN, 1984, p.68), que o filme *Santiago* é aqui compreendido a partir de uma perspectiva filosófica de elogio ao anacronismo, que tem em Benjamin um de seus pilares, e em sua esteira, os estudos de estética e história da arte de Didi-Huberman. Em *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin esculpe o que parece ser a pedra fundamental dessa ideia ao afirmar que “o termo origem não designa o vir-a-ser (*devenir*) daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser (*devenir*) e da extinção”.¹¹⁰ Donde pode inferir-se que “a origem não é a ‘fonte’ das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.171), e, portanto “não pode ser apreendida no ‘início’ de algo, mas apenas, e de uma vez, na consumação de sua história.” (LISSOVSKY, 2008, p.126). Desse modo, a “origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese” (BENJAMIN, 1984, p.72). Essa perspectiva parece ter desencadeado uma série de reflexões, como uma reação em cadeia, nos campos da filosofia e dos estudos estéticos. É através dela que Deleuze vai empreender seus estudos sobre cinema, ao acreditar

¹¹⁰ Ibidem p.67, citação comentada por Lissovsky .

que “nunca é no início que alguma coisa nova, uma arte nova pode revelar sua essência, mas, o que era desde o início, ela só pode revelá-lo num desvio de sua evolução.” (DELEUZE in LISSOVSKY, op. cit., p.31).

De modo semelhante, Lissovsky propõe uma investigação sobre a origem da fotografia moderna - em sua relação com a autenticidade¹¹¹ - no fim do seu ciclo de criação, quando sua origem é exposta como uma fratura. Diferentemente de abordagens anteriores¹¹², que buscaram a origem ou a essência da fotografia num antes (na sua pré-história), Lissovsky defende que “a origem da fotografia só pode ser plenamente verificada ‘depois’: depois de seu advento e depois de seu hábito.” Valendo-se da figura do “historiador das origens”, ou do “historiador filosófico”, concebida por Benjamin, ele adota as perguntas “o que terá sido uma fotografia?” e “como ela veio a ser?” (LISSOVSKY, op. cit., p.28) para constatar que a origem, e a essência, da fotografia moderna encontra-se na sua relação com o tempo, sobretudo no que se refere ao surgimento do instante fotográfico.

Cinédoque 17

É sob essa ideia de que “o tempo ajuda a conhecer a essência das coisas”¹¹³ que o filme Santiago também é construído a partir de uma perspectiva valorativa do anacronismo. Inicialmente pensado como um documentário centrado basicamente em seu personagem, depois de 13 anos - período que contempla a morte de Santiago e de seus padrões (os pais do cineasta) – o filme torna-se uma nova tentativa, agora como uma forma de escavar as memórias da infância do realizador através das imagens da casa da Gávea onde crescera, (FIG.21.1) cujas lembranças se confundem com a figura sempre presente de Santiago. Um filme que extrapola seu personagem para relacionar estratos temporais e pessoais do realizador, uma confluência de memórias entre o documentado e o documentarista, uma zona de intersecção de universos distintos, o filho do patrão e seu mordomo, que compõem um tempo que já não existe mais, a não ser como reminiscência, uma ausência presente.

¹¹¹ Benjamin relaciona a origem de algo ao reconhecimento de sua prova de autenticidade. “Pois cada prova de origem deve estar preparada para a questão da autenticidade do que ela tem a oferecer. Se ela não consegue provar essa autenticidade, não tem direito de se apresentar como prova. BENJAMIN, Walter. *Op. citada*, p.68.

¹¹² Lissovsky cita os esforços de Geoffrey Batchen e Pedro Miguel Fadre nesse sentido. LISSOVSKY, Maurício. *Op. citada*, p.29-30.

¹¹³ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.66.

A própria apresentação do personagem, e sua relação com o realizador, está sujeita a uma imagem mnemônica. Diante das imagens da casa vazia, o autor-narrador, em primeira pessoa, reflete: “Uma das minhas lembranças de criança sou eu e meus irmãos vestidos de copeiro, com uma bandeja na mão, entre os convidados, brincando de servir. Nessas ocasiões, quem punha a bandeja na minha mão e me ensinava a equilibrá-la sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa. O filme que eu tentei fazer há treze anos era sobre ele.” E agora, já não é mais. A ideia de dois filmes distintos é representada de maneira brilhante pela repetição do plano inicial do roteiro originário – um travelling de aproximação a uma foto da entrada da casa. (FIG.21.2). Uma indicação de que, depois de expor o propósito e a única sequência mantida do projeto inicial (FIG. 21.3), o filme começa de novo, ou melhor, um novo filme tem início: de outra natureza, maturado e alimentado pelo tempo decorrido desde então.



FIG. 21.1



FIG. 21.2



FIG. 21.3



FIG. 21.4

FIGURA 21.1 – Memórias de infância na Gávea. As cores em silêncio.

FIGURA 21.2 – O filme que recomeça: a foto da entrada da casa.

FIGURA 21.3 – A casa é percorrida pela câmera em seus cômodos vazios.
FIGURA 21.4 – O filme em dois momentos que já se foram; não são o agora.
FONTE: SANTIAGO (2007)

As seguidas menções ao projeto inicial, sugeridas desde o início do filme, têm um efeito comparativo relevante, no sentido de realçar a mudança de perspectiva decorrente do amadurecimento da reflexão sobre as imagens. Isso pode ser evidenciado na sequência em que o narrador¹¹⁴ conta a ocasião em que, ainda menino, encontrara Santiago, trajando o fraque que usava nos dias de grandes festas, ao piano. O estranho não era vê-lo tocar, mas encontrá-lo com aqueles trajes com a casa vazia. O que levou o menino a perguntar: “Por que essa roupa, Santiago?”; a que ele apenas respondeu: “Porque é Beethoven, meu filho.”¹¹⁵ A partir desse episódio, o narrador reflete: “Não sei se eu contaria a história de Beethoven no filme de 1992. Talvez sim, mas somente por achar que ela dizia respeito apenas a Santiago. Hoje, sei que ela também é sobre mim. Sobre uma certa noção de respeito que era dele e que talvez ele quisesse me ensinar.”(FIG. 21.4).

Os estratos temporais presentes no filme possibilitam, portanto, o estabelecimento de uma relação crítica entre as imagens produzidas no passado e a sua percepção no presente (que já não é mais o presente do espectador)¹¹⁶. Essa ideia fica ainda mais evidente na sequência em que o narrador analisa os vários planos, sob o mesmo enquadramento, filmados na piscina da casa onde crescera. Do terceiro plano em diante, ao menos uma folha cai no fundo do quadro, o que leva o narrador a questionar: “Visto agora, treze anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência (na sua primeira aparição). Mas quais são as chances de logo no take seguinte, outra folha cair no meio da piscina? E mais uma, exatamente no mesmo lugar?”¹¹⁷ (os planos seguintes com novas folhas). As imagens são seguidas por outros planos em que a suspeita de uma intervenção toma o narrador (a água agitada na piscina, os cabides ao vento, e um quarto cujos objetos aparecem e desaparecem em novas disposições). Diante das evidências, ele conclui: “Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde

¹¹⁴ Uma das vozes do filme como veremos a seguir. Embora represente as reflexões do próprio realizador, a voz é tomada emprestada de Fernando Moreira Salles, irmão do diretor.

¹¹⁵ Trechos da transcrição integral da fala do narrador e do personagem

¹¹⁶ Isso parece reforçar “o paradoxo da dupla narrativa cinematográfica: até mesmo quando as palavras apresentam os eventos como já acontecidos no passado, o rolo das imagens do filme só pode mostrá-los no decorrer de sua realização...” (GAUDREAULT, Op. citada, p.133).

¹¹⁷ Trechos da transcrição integral da fala do narrador e do personagem.

*íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita.[...] Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança.*¹¹⁸

Imagens dialéticas e o tempo perdido

Dentro de uma perspectiva benjaminiana, a natureza das imagens presentes no filme pode, portanto, ser entendida em sua relação dialética. Ou seja: como uma imagem crítica, “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente.” (DIDI-HUBERMAN. op. cit., p.171-2). As imagens dialéticas, reivindicadas por Benjamin, então, seriam uma decorrência da interpenetração crítica do passado e do presente, e caracterizar-se-iam justamente pelo seu caráter inacabado, de obra aberta e inquieta, em construção. Algo que nasce de uma quebra, que surge dos destroços, dos restos para produzir imagens em formação, em movimento, e, portanto, passíveis de deformações¹¹⁹. Como o barro eternamente molhado e esculpido que deforma a cada novo toque, mas preserva algo de sua forma anterior; ou ainda como algo que nasce da distância de uma perda e que carrega essa ausência consigo para formular imagens inéditas e presentes, “*inventadas*” pela memória.

Isso é o que parece estar em jogo em *Santiago*. Um filme realizado a partir dos restos de um filme não concretizado, dos vestígios de uma lembrança em via de esquecimento, de algo que já não existe mais a não ser como um arcabouço vazio, preenchido pelas imagens engendradas pelo duplo engenho da memória-imaginação. Nesse sentido, o filme remonta à ideia de tempo perdido, em suas múltiplas nuances, proposta por Proust e incorporada ao pensamento de Benjamin. Considerando-se que o tempo perdido também se refere ao “passado, e seu vestígio na memória”, ou ainda ao “tempo ‘negligenciado’, aquele que não parece essencial quando passa, mas se revela ulteriormente importante” (AUMONT, 2004, p.32-33), ele decorre, portanto, da fricção entre a falta de um passado e os seus vestígios e fabulações como reminiscências no presente. A própria distância que se estabelece, ou como observa Ricoeur, “o hiato entre o duplo imaginário (meio sonho, meio lembrança) e o real” também constitui por si só uma figura do tempo perdido, fadado a desilusões e decepções.

É essa ideia que está presente no desfecho do primeiro volume da obra de Proust: o tempo perdido como a “contradição que é buscar na realidade os quadros da memória, aos

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ É dessa forma que Benjamin vai se opor a uma perspectiva tautológica, ao historicismo positivista, ao racionalismo técnico da modernidade e a um arcaísmo arquetípico, como produtores de formas acabadas, regulares e estáveis (quadradas).

quais sempre faltaria o encanto que lhes vem da própria memória e de não serem percebidos pelos sentidos” (PROUST, 2004, p.50), algo que também se faz presente no filme. A relação de *Santiago* com o tempo perdido torna-se ainda mais explícita se considerarmos a contraposição norteadora do projeto inicial: de um lado vida = reminiscência = memória, e do outro morte = envelhecimento = obsolescência. Uma luta constante, cujo inevitável e inexorável desfecho todos conhecemos. As próprias imagens da casa abandonada, devassada por longos *travellings*, são como um símbolo póstumo, uma sepultura, uma ausência presente, um fragmento mundano de um tempo que não existe mais, ao menos como era: morto, tal qual seus personagens.

Em *O Tempo Redescoberto*, o último volume de sua obra, Proust dotou os acontecimentos e as personagens de signos do declínio, da degeneração e da desilusão, que culminam invariavelmente na morte. A princípio, essa constatação parece corroborar a tese Deleuziana de que “Proust não concebe absolutamente a mudança como uma duração bergsoniana, mas como uma defecção, uma corrida para o túmulo.” (DELEUZE, 2010, p.17). A passagem do jantar de máscaras cadavéricas após a revelação do herói¹²⁰, parece dar conta disso, como um reflexo da lei de que, para tornar-se visível, o tempo “vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera, a fim de exhibir a sua lanterna mágica.”¹²¹

Cinedóque 18

A lanterna mágica do tempo ou uma “corrida para o túmulo” também se faz presente no filme Santiago. Seja através dos depoimentos do ex-mordomo, ou a partir da narração onisciente e subjetiva que sobrevoa o filme do alto de um presente que o próprio Santiago não foi capaz de conhecer, a presença da morte é constante. Logo em seu primeiro depoimento, ainda antes do reinício do filme, Santiago rememora a sua primeira viagem para a Itália, aos 12 ou 15 anos, na companhia de sua tia, em Gênova. A primeira lembrança da cidade referida por Santiago são os cemitérios, cujos “mármore pretos pareciam espelho donde io arrumava mi gravata.”¹²² Logo mais ele continua: “lo que me fascinava de todos esos enterros, de todos esos mortos, no eran los mortos, era lo caixón, con dos hombres que dirigiam aquellos cavalos, con cartola e todo vestido de preto, e todas aquelas cortinas nel carro fúnebre... Era im-pres-sio-nante... El trem fantasma...”

¹²⁰ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido V.III.* – Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.50

¹²¹ PROUST apud DELEUZE, op. citada, p. 17.

¹²² Trechos da transcrição integral da fala do narrador e do personagem.

O fascínio de Santiago pela morte perpassa toda sua história de serventia à aristocracia de diversos lugares e a admiração que nutria por essa classe social em especial: em decadência, e em muitos sentidos, morta. Ao relatar o trabalho que desempenhava junto a uma família da aristocracia de Buenos Aires, Santiago conta que o mordomo, vestido de fraque e de luvas brancas, não podia ir na cozinha, ficava na copa, à espera de que o ajudante da cozinha lhe trouxesse “todas las travessas de prata preparadas, con peru, con galinha etc., todas esas cosas. Con un cozinheiro italiano maravilhoso, Vitor Coleta, que en paz descanse, porque todo aquellos están mortos, todos mortos – la familia, el cozinheiro, el peru, todos están mortos.”¹²³.

É justamente na tentativa de privar a história do esquecimento - aqui entendido como o apagamento, ou uma sinonímia da morte - que Santiago, diante de sua memória “prodigiosa”¹²⁴, catalogava as histórias de vida dos personagens de seis milênios de nobreza, ao transcrevê-las em mais de 30 mil páginas distribuídas em bibliotecas pelo mundo. A certa altura, em seu apartamento, diante das pilhas e pilhas de papéis (FIG. 22.2), Santiago conta um episódio de uma festa de gala, num dado momento, o diretor intervém: “e eles estão mortos, Santiago? Sim, eles estão todos mortos... até o peru estava morto”, responde Santiago, referindo-se aos convidados e ao jantar que fora servido.



FIG. 22.1



FIG. 22.2

FIGURA 22.1 – A piscina da infância de outrora, vazia. A folha que cai: até onde podemos confiar na memória?

FIGURA 22.2 – E eles estão mortos Santiago? Sim, eles estão todos mortos...

FONTE: SANTIAGO (2007)

¹²³ Trechos da transcrição integral da fala do narrador e do personagem.

¹²⁴ É assim que o personagem se refere à sua memória. Trechos da transcrição integral da fala do narrador e do personagem.



FIGURA 23 – Expressões do respeito de Santiago a música
FONTE: SANTIAGO (2007)

No primeiro caso, o esquecimento está relacionado a um temor de um apagamento definitivo de um episódio ou de um personagem, e cabe ao esforço de uma memória voluntária (*mémoire volontaire*)¹²⁵, regida pelo intelecto, evitar que isso aconteça. É exatamente a isso que se propõe Santiago Paradoxalmente, como revela o narrador, seu esforço é quase perdido; “pois o número avassalador de histórias e personagens acaba por trair a intenção de preservá-los”,¹²⁶ o que revela a seletividade da memória.

Na outra concepção, ligada a uma memória involuntária (*mémoire involontaire*), decorrente de um processo inconsciente de acumulação, o esquecimento assume o papel de algo que preserva¹²⁷, como uma espécie de memória latente capaz de acumular episódios e personagens sem que nos demos conta, independente de nossa vontade. E cabe a um encontro fortuito com um objeto, ou obra do acaso, se dá ou não essa revelação¹²⁸.

Apesar de deter-se, nas entrevistas, mais claramente ao aspecto voluntário da memória de Santiago, o filme realizado tempos depois termina por reivindicar o que resta da infância, da casa, do próprio Santiago e das memórias – seja do documentarista e do documentado – como algo que se apresenta presentemente para reafirmar alguma coisa que se perdeu; assim

¹²⁵ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido V.1. No caminho de Swamm* – Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.50.

¹²⁶ Trechos da transcrição integral da fala do narrador e do personagem.

¹²⁷ Ricoeur vai falar de um “esquecimento de reserva ou de recurso”. Ricoeur, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. p. 448

¹²⁸ PROUST, Marcel. *Op. citada*, p.51

podemos falar da ausência em um presente remanescente, e portanto de um tempo perdido e que agora revela-se importante.

A imagem dialética, por sua vez, também depende desse jogo de ocultamento e revelação, visto que “não há imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.174). Na verdade, a afirmação de Didi-Huberman tem em vista uma certa noção de memória concebida por Benjamin, que a compreendia “não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas – [...], mas uma atividade de escavação arqueológica¹²⁹, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como a operação de exumar alguma coisa ou alguém a muito enterrado na terra, posto em túmulo.” Se por um lado teríamos em mãos o objeto memorizado, ou seu vestígio reencontrado; por outro, teríamos revirado a terra, que trazia consigo a história da sua própria sedimentação. E, portanto, o solo originário desse objeto - seu contexto, seu lugar de existência -, antes encoberto, encontrar-se-ia agora aberto e revolvido, sem que tivéssemos oportunidade de conhecê-lo¹³⁰.

Essa perspectiva não impossibilita a história, mas apenas reconhece seu caráter anacrônico, ao passo que desloca a discussão para a questão da recognoscibilidade, ou do reconhecimento. Na verdade, ela contraria “quem se contenta com o inventário de suas descobertas sem ser capaz de indicar, no solo atual, o lugar e a posição onde está conservado o antigo. Pois as verdadeiras lembranças não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele.” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, op. cit., p.175). Parece ser com essa consciência que em momento algum o documentarista parece disposto a negar o local presente de onde fala em detrimento de uma memória passada e pretensamente preservada.

E talvez seja justamente por essa razão, por admitir o anacronismo nessa imagem dialética, que o filme tenha encontrado a sua origem, sua essência, ou sua autenticidade: uma investigação sobre o pêndulo que se move entre a memória e a obsolescência, como representação da vida e da morte, mas, sobretudo, sobre a relação de poder estabelecida entre documentarista e documentado, entre o filho do patrão e o ex-mordomo. Ao produzir uma leitura crítica do seu próprio presente, no atrito que ela produz com seu passado (entendido não como sua “*fonte*” temporal, ou como sua esfera de influência histórica) a imagem

¹²⁹ Benjamin se vale da metáfora da escavação desenvolvida por Proust em *No Caminho dos Guermantes* e comentada pelo próprio Benjamin in: *Passagens* – Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009, p.448.

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. citada*, p.175. Comentário à citação de Benjamin.

dialética reconhecida confere a autenticidade à obra, visto que “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas.” (BENJAMIN, 2009, p.504).

A descoberta dessa autenticidade guarda, portanto, uma relação de íntima cumplicidade com o tempo em espiral; com deformações, capaz de vazar e atravessar o quadrado, confundindo as linhas demarcatórias entre presente e passado. Nesse sentido a tarefa do documentarista (ou do artista) se confunde com a do pesquisador, na medida em que este não pode considerar um fato assegurado, “antes que sua estrutura interna apareça com tanta essencialidade, que se revele como origem.” (Idem, 1984, p.68). Há de se considerar, portanto, a questão da “legibilidade”, ou seja, da sincronia entre as imagens e o presente que possibilita o seu reconhecimento. Visto que “o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época.” (Idem, 2009, p. 504).

É exatamente essa a sensação que se tem diante de *Santiago*, como se o projeto tivesse que esperar calmamente pelo presente em que seria legível, reconhecido, pelo mapeamento preciso do solo em que os vestígios do passado seriam a um só tempo o símbolo de sua falta e de sua reminiscência no presente; ou ainda o selo de sua origem. Posto que “o autêntico – o selo da origem dos fenômenos” – é objeto de uma descoberta ligada essencialmente ao reconhecimento. Esse reconhecimento, entretanto, pode se dar de maneiras diversas, visto que “a descoberta pode encontrar o autêntico nos fenômenos mais estranhos e excêntricos, nas tentativas mais frágeis e toscas, assim como nas manifestações mais sofisticadas de um período de decadência.” (BENJAMIN, 1984, p.68).

A experiência relatada por Didi-Huberman no livro *Ante el tiempo* parece ser um bom exemplo disso e da participação do anacronismo nesse processo de reconhecimento. Ao caminhar pelo Convento de San Marcos, em Florença, o pesquisador deparou-se com um afresco de 1,50m que constituía a parte inferior da célebre pintura *A Virgem das sombras*, de Fra Angelico. Embora impressionado com o efeito produzido por aquela parede pintada em vermelho, o que mais o inquietou foi o fato de até então nunca ter encontrado nenhum registro ou comentário a respeito daquele afresco situado logo abaixo de uma obra cânone. Sem entender bem a razão daquela pintura lhe ter provocado tamanho impacto, já que até ali permanecera no ostracismo da história da arte, ele chegou a revelação, como num lampejo, de que reconheceria naquela obra semelhanças com algumas telas de Jackson Pollock – pintor abstrato americano, cujas obras datam da segunda metade do século XX¹³¹.

¹³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. – 1 ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008. p. 31-46.

O reconhecimento, portanto, só lhe tinha sido possível através do anacronismo, do mapeamento preciso do local presente em que o passado é revelado. E provavelmente, se os historiadores da arte, até aquele momento, não tinham sido capazes de reconhecer a importância daquela parte do afresco, devia-se à viseira posta sobre seus olhos de cientistas – ávidos por isolar num tempo e num espaço o objeto a ser analisado –, condicionados por um contexto em que a pintura abstrata ainda sequer sonhava existir. É exatamente tomado por esse exemplo, que Didi-Huberman vai afirmar: “O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se mostra insuficiente, e constitui, inclusive, um obstáculo para a compreensão de si mesmo.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.42-43). Sob essa ótica, ele defende uma visão eucrônica¹³² da história das imagens, na qual o anacronismo atravessaria os tempos ressaltando-lhe as suas múltiplas estratificações. Dito de outro modo, considerando que as imagens são prenes de memória, elas acomodam um conjunto de tempos heterogêneos e descontínuos, que, no entanto, se conectam e se interpenetram.

É justamente a capacidade de atravessar as múltiplas estratificações do tempo – a infância, o período das filmagens com Santiago, a casa abandonada, e, sobretudo, o momento presente de onde nos fala criticamente o narrador – que ressalta ainda mais o caráter imperfeito do filme: no sentido de que algo era, mas não deixou de ser por completo. Há uma falta e uma reminiscência aí, algo dura como o tempo perdido a ser redescoberto. Desse modo, para se conhecer “as grandes durações do mais-que-passado mnésico, é necessário um *mais-que-presente* de um ato: um choque, um rasgar do véu, uma irrupção ou aparição do tempo, aquilo do qual falaram tão bem Proust e Benjamin sob a denominação de ‘memória involuntária’.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.43). É desse *mais-que-presente* que o filme Santiago parece impregnar-se.

¹³² Baseada num encontro harmonioso, numa concordância entre os tempos distintos.

CONCLUSÃO

Um espiral sem início e fim que atravessa um quadrado: essa foi a imagem de partida; esta é a imagem de chegada. Uma vez que nos dispomos a arquitetar um pensamento em forma de espiral, não há um fim em vista, mas apenas o movimento que segue seu curso e que em algum momento precisamos ou resolvemos deixar de acompanhá-lo. O espiral e o quadrado, uma geometria que oferece a um só tempo a imagem do curso inapreensível do tempo e do pensamento e a necessidade em acomodá-lo numa figura fixa e espacialmente delimitada, numa forma que nos possibilite vê-lo em seu fluxo contínuo. Um caminho que se conhece caminhando, como diria o poeta de Sevilha¹³³, um percurso que se mostra ao ser percorrido; assim foi-se desenhando a trajetória do presente trabalho. Se inicialmente a idéia era relacionar o conceito de tempo perdido e seus desdobramentos com a visão de cinema de Andrei Tarkovski, à medida que ele se mostrava em seu caráter múltiplo e aberto, o espiral progredia apontando novos rumos, a partir de novas inquietações e diretrizes que surgiam.

Mas para se desenhar um espiral, é preciso que algo o mantenha ligado ao seu centro; uma linha mestra, uma força centrípeta que permita ele voltar-se periodicamente contra si a cada nova investida, a cada volta que se repete diferenciando-se e progredindo. Eis então que desenhou-se com maior clareza o real ponto de foco ou interesse do trabalho: restabelecer a partir do tempo, ou mais precisamente do tempo perdido no cinema, o elo de ligação que unia ética e estética. Dito de outro modo, ao passo que as reflexões sobre a obra de Proust em sua exuberância e complexidade narrativa revelava as nuances e os contornos redimensionáveis do tempo perdido, percebia-se que de algum modo as questões que daí emergiam guardavam em comum o enlace entre ética e estética que se dava a conhecer em sua relação com o tempo. Diante disso, optou-se por abrir o espectro da discussão deixando que o espiral sorvesse ou lançasse ao longe os temas e as reflexões tal qual eles se apresentavam. Por essa razão, o arranjo em espiral de certo modo favoreceu uma arquitetura que possibilitasse uma relativa autonomia das discussões levantadas em cada capítulo, fazendo-as surgir e esvaecer-se livremente sem atingir um objetivo pré-definido que se fechasse em si.

Em conjunto essas discussões apontam para as implicações éticas e estéticas do tempo perdido, aqui tomadas a partir do cinema, e para a necessidade de ressignificá-las e

¹³³ Menção ao verso de Antônio Machado, "caminhante, não há caminho/faz-se o caminho ao andar". <http://ocanto.esenviseu.net/destaque/machado.htm>

redimensioná-las a todo momento a fim de fazer ver seu caráter dinâmico e móvel. A própria imagem de um espiral que vaza o quadrado é sugestiva do movimento ininterrupto do tempo e da memória, que tentamos apreender de alguma maneira ou estabilizar para fins práticos ou da percepção à qual fomos habituados. Uma vez que:

Diante do espetáculo dessa mobilidade universal, alguns de nós serão tomados de vertigem. Estão acostumados à terra firme; não conseguem se acostumar com o caturro e a arfagem. Precisam de pontos 'fixos' aos quais amarrar as idéias e a existência. Acreditam que, se tudo passa, nada existe; e que, se a realidade é mobilidade, ela já não é no momento em que a pensamos, ela escapa ao pensamento. O mundo material, dizem eles, vai se dissolver e o espírito se afogar no fluxo torrencioso das coisas. (BERGSON, 2006, p.17)

É nesse sentido que as reflexões sobre o tempo perdido trazem em si o signo da efemeridade, ao mesmo tempo que inspiram a sensação de um processo inconsciente de acumulação e conservação do passado em memória num movimento de constante presentificação. Uma coexistência entre passado e presente que de algum modo já estava prevista na filosofia de Bergson. Um tempo perdido a ser redescoberto por um encontro fortuito com algo que nos remeta à reminiscência, àquilo que acumulamos como experiência, que permanece inconscientemente em nós e que pode ou não aflorar a depender do acaso e da memória involuntária. Pois segundo Benjamin:

Se damos crédito a Bergson, a presentificação da *durée* (duração) é que libera a alma humana da obsessão do tempo. Proust simpatiza com esta crença e, a partir dela, criou os exercícios, através dos quais, durante toda a sua vida, procurou trazer à luz o passado impregnado com todas as reminiscências que haviam penetrado em seus poros durante sua permanência no inconsciente. (BENJAMIN, 1994, p.131)

Mas foi precisamente a partir da aproximação da obra de Proust com a filosofia de Bergson que algumas conclusões importantes puderam ser inferidas. Ao conciliar o processo acumulativo e inconsciente de conservação da memória à idéia de um instante único e irrepetível em que o herói da *Recherche* é tocado pelo hálito do tempo perdido, Proust desenvolve sua obra a partir de uma transcendência imanente, em que o instante poético, que salta a linha do tempo pairando-a acima, convive com a noção do todo, da duração, da qual é parte integrante.¹³⁴ É exatamente esse tom conciliatório, a convivência entre o instante poético e a duração, ou a existência de um instante que dura, que norteou a discussão sobre a

¹³⁴ Diferentemente de Bergson que não admitia a existência de instantes a partir de meios naturais. "Para nós, nunca há instantâneo. Naquilo que chamamos por esse nome já entra um trabalho de nossa memória e, por conseguinte, de nossa consciência, que prolonga uns nos outros, de maneira que os apreenda numa intuição relativamente simples, tantos momentos quanto se queira de um tempo indefinidamente divisível." (BERGSON, 2006, p.31)

fotografia moderna, na era do instantâneo, e encontrou no cinema de Tarkovski um ponto de convergência.

Num primeiro momento o tempo perdido foi tomado aqui como um conceito que reivindica em si uma ética do tempo: o tempo cujo toque tudo transforma e que nada nem ninguém a ele permanece impassível, o *tempo que altera os seres e anula o que passou*, mas também o *tempo que se perde* no aprendizado dos signos materiais (mundanos, do amor e sensíveis) em direção à plenitude dos signos imateriais da arte. Um aprendizado e uma experiência existencial que se dá no tempo e através dele, cujo objetivo final seria a busca da verdade. Assim, de antemão estabelecemos os paradigmas éticos - retomados ao longo do percurso por diferentes pontos de vista - evocados pela questão do tempo perdido a partir de um mergulho na interpretação deleuziana da obra de Proust. Dessa discussão, conclui-se que somos impelidos a buscar a verdade quando coagidos por alguma violência do pensamento ou quando de um encontro do acaso que nos faz redescobrir no seio do tempo perdido um tempo puro e revelador que nos conduz à verdade, em sua essência duradoura e infinita. À medida que esses temas foram desenvolvidos, instituímos as primeiras cinédoques que indicavam, ainda que timidamente, a relação do cinema com o tempo perdido, ou melhor: o cinema como uma arte do tempo perdido.

Foi justamente nessa direção que as reflexões propostas sobre a fotografia moderna e o cinema de Andrei Tarkovski apontaram; fazendo-nos redimensionar a questão do tempo perdido a partir das artes técnicas e de sua relação com o belo na natureza. Através do conceito de saba (corrosão), foi-nos possível entrever de que modo o tempo no cinema de Tarkovski reivindica uma arte distante da utilidade, do pragmatismo que tomou conta das relações estéticas na sociedade de consumo. Posto que "a arte é um símbolo do universo, estando ligada àquela verdade espiritual absoluta que se oculta de nós em nossas atividades pragmáticas e utilitárias"; ou que ela "nasce e se afirma onde quer que exista uma ânsia eterna e insaciável pelo espiritual, pelo ideal" (TARKOVSKI, op. cit. p.40). A arte como o anseio do ideal, cuja representação no cinema assume a forma da imagem cinematográfica, um fragmento de tempo conservado em celulóide tal como ele é; o tempo como matéria-prima da arte e sobretudo como um dom através do qual o homem é capaz de reconhecer-se e engajar-se na busca pela verdade. Na visão de Tarkovski essa busca confunde-se com uma revelação que eleva o espírito. Há, portanto, assim como em Proust, embora com sentidos distintos, uma idéia muito clara de uma essência artista que se revela no tempo e nele se desenvolve.

Uma vez instituída a relação entre cinema e tempo perdido, o espiral seguiu seu fluxo por questões caras à contemporaneidade que nos levaram a redimensionar o sentido de tempo

perdido a partir do fim da experiência e do surgimento de novos paradigmas estéticos e éticos como o tédio, o *spleen* e a paródia da vida. Considerando-se contextos regidos por regimes de opressão em que a experiência ou o acúmulo de episódios vividos nas camadas mais profundas do inconsciente é sobreposta pela vivência de situações de choque ou de trauma, abre-se um novo campo de discussão em que o tempo perdido assume o seu caráter mais literal, de algo realmente perdido, de um tempo em que a memória - ao menos referente ao processo de acumulação involuntária e inconsciente - não se constitui; um tempo retirado pelo aniquilamento da experiência. Assim, embora enveredando por um outro caminho, tem-se um novo percurso mas que também se ancora na relação do tempo perdido em sua natureza ética e em suas relações estéticas. Além disso, também foi possível diagnosticar a necessidade de se reatualizar conceitos estanques e fixos, quando se tem em mente o tempo em seu fluir; é preciso redesenhar sempre novos quadrados na tentativa de isolar ainda que por um lampejo o espiral se assim quiser descrevê-lo ou nominá-lo.

É ainda regido pelo viés ético do tempo perdido, que a reflexão atravessou a questão do esquecimento e do anacronismo, e da importância do reconhecimento dessas categorias, durante muito tempo relegadas a um papel secundário ou de obstáculo a ser vencido no processo de reconstituição historiográfica. O esquecimento não mais como a oposição da memória, mas como um elemento que a constitui; um apagamento definitivo que promove a renovação e alerta contra os abusos da memória - aqui entendida em seu caráter voluntário e puramente discursivo. E o anacronismo como o tempo necessário para se compreender um fenômeno ou um episódio, cujos recursos do presente do acontecimento ainda não lhe eram suficientes para fazê-lo, mas que o decorrer do tempo assim os tornaram.

Desse modo, mais do que apresentar pontos de chegada ou de se vislumbrar um destino para onde rumamos, o presente trabalho valeu-se muito mais de passagens, de iluminar algumas poucas voltas periódicas de um espiral que progride sem começo e sem fim, e cuja trajetória a essa altura já não se sabe bem para onde segue. Um espiral que ancorou-se no enlace, na reconstituição do elo perdido entre ética e estética, através das ressignificações do conceito de tempo perdido e sua aplicabilidade no cinema. Mas que a cada volta, a cada progressão, trazia consigo novos elementos sem necessariamente construir um encadeamento lógico e cronológico. Uma tentativa de combinar a uma só vez o caráter inapreensível e desordenado do tempo interior, espiritual e a lógica de um pensamento livre que não se fecha em si e obedece as vicissitudes que se lhe apresentam.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia** – Purgatório. São Paulo: Ed. 34, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. / Giorgio Agamben; tradução de Henrique Burigo. – Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004. – (Coleção Campo Imagético)

BAZIN, Andre. Ontologia da imagem fotográfica. In: Xavier, Ismail. (organizador) **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: nota sobre a fotografia. Lisboa/Portugal: Edições 70, LDA, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. / Gaston Bachelard; tradução Antonio de Padua Danesi. – Campinas, SP: Verus Editora, 2007.

BECKETT, Samuel. **Proust**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. **Obras Escolhidas (v.3)**. 1. ed – São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984

_____. **Passagens** – Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora.** / Henri Bergson; tradução Bento Prado Neto. – São Paulo: Martins Fontes, 2005. – (Coleção tópicos)

_____. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Memória e vida:** textos escolhidos. / Henri Bergson, textos escolhidos por Gilles Deleuze; tradução Claudia Berliner; revisão técnica e da tradução Bento Prado Neto. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. – (Tópicos)

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Proust e os signos.** - 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo:** Historia del arte y anacronismo de las imágenes – 1 ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo** / Norbert Elias; editado por Michael Schröter; tradução Vera Ribeiro; revisão técnica Andrea Daher. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GAUDREAU, André. **A Narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Os conceitos fundamentais da metafísica:** mundo, finitude, solidão /Martin Heidegger; tradução Marco Antônio Casanova – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão:** atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2010.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem**: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

JOBIM E SOUZA, Solange. **Infância e linguagem**: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin. Campinas, SP: Papirus, 2005.

JOYCE, James. **Dublinenses**. / James Joyce; tradução Hamilton Trevisan. – 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LINS, Osman. **Avalovara**: romance. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **None, novena**: narrativas / Osman Lins. 4ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LISSOVSKY, Mauricio. **A Máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOPES, Denílson. **A Delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora de Universidade de Brasília: Finattec, 2007.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. – São Paulo: Brasiliense, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Unfashionable Observations - The Complete Works of Friedrich Nietzsche* V.2. Stanford University Press, California, 1995.

NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 2006.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann.** – Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.50

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa** / Paul Ricoeur; tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar; revisão Cláudia Berlinder. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento:** seis ensaios da história das idéias. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SACCO, Joe. **Notas sobre Gaza.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAHM, Estela. **Bergson e Proust:** Sobre a representação da passagem do tempo. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária.** Campinas-SP: Editora Papyrus, 1996.

SLOTERDIJK, Peter. **A Mobilização Copernicana e o Desarmamento Ptolomaico.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1998

TODOROV, Tzétan. **Los abusos de la memoria.** Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 2000.

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

WHILTROW, G. L.. **O tempo na história**: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias. / G.J. Whiltrow; tradução, Maria Luiza X. de A. Borges. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: ensaios sobre cinema moderno. – São Paulo: Boitempo, 2009.

Capítulos de livros

ALPHEN, Ernst Van. **Symptoms of Discursivity**: Experience, Memory and Trauma, in BAL,Mieke; CREWE, Jonathan; SPITZER, Leo. Acts of memory: cultural recall in the present. Hanover and London: University Press of New England, 1999.

BORGES, Jorge Luís. **Funes, o memorioso**. In: BORGES, J.L.. Ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JAMESON, Fredric. **O pós-modernismo e a sociedade de consumo**, in KAPLAN, E. Ann (org.), O mal-estar no pós-modernismo, teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

Meio Eletrônico

GUERRA, Tonino. Tarkovsky's Polaroids/Las Polaroid de Tarkovsky. <http://riowang.blogspot.com/2010/06/tarkovskys-polaroids.html>

PORUMBOIU, Corneliu. Entrevista – Corneliu Porumboiu. **CinemaScópio**, Recife, mar.2010. Disponível em <<http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2010/03/entrevista-corneliu-porumbuiu.html>>. Acessado em: 20 mar.2010.

SULEIMAN, Elia. Elia Suleiman (Entrevista). **CinemaScópio**, Recife, mar.2010. Disponível em <<http://cinemascopiocannes.blogspot.com/2010/03/elia-suleiman-entrevista.html>>. Acessado em: 20 mar.2010.

Filmografia

Andrei Rublev (*Andrey Rublyov*). Direção: Andrei Tarkovski. Rússia: Mosfilm. 1966. 1 DVD (183 min.).

Nostalgia (*Nostalghia*). Direção: Andrei Tarkovski. Itália/Rússia: Opera Film Produzione, Rai Due e Sovin Film. 1983. 1 DVD (125 min.).

O Sacrifício (*Offret*). Direção: Andrei Tarkovski. Suécia: Svenska Filminstitutet. 1986. 1 DVD (142 min.).

Solaris (*Solyaris*). Direção: Andrei Tarkovski. Rússia: Creative Unit of Writers & Cinema Workers, Mosfilm, Unit Four. 1972. 1 DVD (165 min.).

O Espelho (*Zerkalo*). Direção: Andrei Tarkovski. Rússia: Mosfilm. 1974. 1 DVD (108 min.).

Vá e Veja (*Idi i smotri*). Direção: Elem Klimov. Rússia: Mosfilm, Belarusfilm. 1985. 1 DVD (142 min.).

O dinheiro (*L'Argent*). Direção: Robert Bresson. França/ Suíça: Eôs Films, France 3 Cinéma, Marion's Films. 1983. 1 DVD (85 min.).

O Que resta do tempo (*The time that remains*). Direção: Elia Suleiman. Palestina: Film The, Nazira Films, France 3 Cinéma. 2009. 1 DVD (105 min.).

A leste de Bucareste (*A fost sal n-a fost?*). Direção: Corneliu Porumboiu. Romênia: 42 Km Filme. 2006. 1 DVD (84 min.).

Polícia, adjetivo (*Politist, adjektiv*). Direção: Corneliu Porumboiu. Romênia: 42 Km Films, Periscop Film. 2009. 1 DVD (115 min.).

Intervenção Divina (*Yadon Ilaheyya*). Direção: Elia Suleiman. Palestina: Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Gimages, Lichblick Film, Ness Communication & Productions Ltd., Ognon Pictures, Soread-2M arte France Cinéma. 2002. 1 DVD (92 min.).

O Homem sem passado (*Mies vailla menneisyttä*). Direção: Aki Kaurismaki. Finlândia: Bavaria Film, Pandora Filmproduktion, Pyramide Productions, Sputnik, Yleisradio (YLE). 2002. 1 DVD (97 min.).

Katyn (*Katyn*). Direção: Andrzej Wajda. Polônia: Akson Studio, TVP S.A., Polski Instytut Sztuki Filmowej, Telekomunikacja Polska, Legion Entertainment. 2007. 1 DVD (122 min.).

O profeta das águas. Direção: Leopoldo Nunes. Brasil: Taus Produções Audiovisuais. 2007. 1 DVD (83 min.).

Hércules 56. Direção Silvio Da-Rin. Brasil: Antonioli & Amado Produções. 2007. 1 DVD (93 min.).

Dzi Croquettes. Direção: Raphael Alvarez e Tatiana Issa. Brasil: Canal Brasil, TRIA Productions. 2009. 1 DVD (110 min.).

O ano em que meus pais saíram de férias. Direção: Cao Hamburger. Brasil: Gullane Filmes, Caos Produções Cinematográficas, Miravista, Globo Filmes. 2006. 1 DVD (110 min.).

Rua Santa Fé (*Calle Santa Fé*). Direção: Carmem Castillo. Chile: Agnès B., Les Films d'Ici, Love Streams Productions. 2007. 1 DVD (163 min.).

Tony Manero. Direção: Pablo Larrain. Chile: Fabula Productions. 2008. 1 DVD (97 min.).

(*Los rubios*). Direção: Albertina Carri. Argentina: Barry Ellsworth . 2003. 1 DVD (89 min.).

Crônica de uma fuga (*Crónica de una Fuga*). Direção: Adrián Caetano. Argentina: 20th Century Fox de Argentina, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), K&S Films. 2006. 1 DVD (103 min.).

Kamchatka. Direção: Marcelo Piñeyro. Argentina: Alquimia Cinema, Oscar Kramer S.A., Patagonik Film Group, Televisión Española, Via Digital. 2002. 1 DVD (106 min.).

Noite e Neblina (*Nuit et Brouillard*). Direção: Alain Resnais. França: Argos Films. 1955. 1 DVD (32 min.).

Mother (*Madeo*). Direção: Jon Ho-Boong. Coreia do Sul: CJ Entertainment, Barunson . 2009. 1 DVD (128 min.).

Poesia (*Shi*). Direção: Chang-dong Lee. Coreia do Sul: UniKorea Pictures, Pine House Film. 2010. 1 DVD (139 min.).

Santiago. Direção: João Salles. Brasil: Videofilmes Produções Artísticas Ltda . 2007. 1 DVD (80 min.).

ANEXO 01

Acessado em: <http://cinemascopecannes.blogspot.com.br/2010/03/entrevista-corneliu-porumboiu.html>

THURSDAY, MARCH 18, 2010

Entrevista - Corneliu Porumboiu



por Kleber Mendonça Filho
cinemascope@gmail.com

Corneliu Porumboiu, 35 anos, é um dos talentos mais destacados da nova geração de cinema romeno que vem conquistando todos os grandes prêmios mundo a fora, começando pelo Festival de Cannes. Seu primeiro filme, *Ao Leste de Bucareste* (2006), uma engraçada reflexão sobre memória (ou amnésia) e história, ganhou a Câmera D'or, troféu dado a estréias. Seu segundo filme, *Polícia Adjetivo* (*Politist, Adjectiv*) levou o prêmio especial do júri em Cannes, ano passado, e tornou-se um dos mais elogiados filmes do ano no mundo todo. Tido como “filho do festival”, Porumboiu reforçou com obra perfeitamente absurda a boa mão do cinema romeno para discutir o tempo e as palavras, as leis e a opressão, tema recorrente num cinema de jovens realizadores que foram crianças numa Romênia ditatorial. Em Cannes, logo após a primeira sessão de *Policial Adjetivo* na Mostra Un Certain Regard, Porumboiu conversou sobre seu filme com Kleber Mendonça Filho.

KLEBER MENDONÇA FILHO – Seus filmes se passam na Romênia de hoje, mas parecem ter uma carga de opressão herdada na cultura que, para um observador estrangeiro, é facilmente associada ao passado recente do país. Como chegou a Policial Adjetivo?

Corneliu Porumboiu – Sim, está tudo lá, ainda precisaremos de duas ou três gerações para dissipar esse cheiro ruim. Eu cresci nessa Romênia antiga. Duas coisas me levaram a esse filme. A primeira vem do fato de eu ter um grande amigo de infância que é policial. Falávamos de um caso que ele via como sem importância e ele me disse que não queria levar à frente a investigação pois não queria que sua consciência pesasse. Isso me chamou a atenção porque, no gênero do “filme policial”, normalmente o policial, ou “tiras”, como os americanos gostam de chamar, os casos são sempre sérios, difíceis e espetaculares. Nesse caso, era o oposto, algo que ele, como policial, queria ignorar pela falta de gravidade por ele interpretada. Depois disso, fiz algo interessante: mandei emails para amigos perguntando o que, para eles, seria “consciência”. Foi engraçado, e as respostas as mais estranhas possíveis. Soube também de uma outra história sobre dois irmãos, numa cidade pequena, um foi pego fumando maconha pela polícia, o que os levou ao seu irmão. Esses foram os dois pontos de partida, depois disso, parti para a literatura, escrever.

KMF - Policial Adjetivo passa como um filme policial no sentido “gênero policial” desmontado peça por peça. . É um policial, mas há a sensação de que você não quer que ele se entregue às peças mais fáceis desse tipo de filme.

CP – O filme é um policial! Desde o início que ele deveria ser, e quem discordar, eu mostro o título do filme. Me interessava muito pensar um pouco sobre filmes americanos, ou melhor, o cinema clássico de gênero. É claro que, em primeiro lugar, os desdobramentos vinham da própria história, mas eu comecei a pensar muito sobre a ideia de esperar, sobre ver coisas que não estão acontecendo. No filme policial normal, é o oposto, o que acontece é “o que conta”, “ação!”. Curiosamente, foi pensando no meu filme que passei a conhecer os outros filmes policiais clássicos, por serem o extremo oposto.

KMF - Em Ao Leste de Bucareste, você já usava o tempo filmado (real) de maneira provocadora, algo que parece ser levado a um patamar ainda mais radical em Policial

Adjetivo.

CP – O cinema entende a linguagem do tempo. É a única arte onde o tempo pode estar ali intacto. Para mim, é mais fácil definir um personagem, ou uma personalidade, através do tempo de ser e estar. O estar pode ser mais revelador do que dez páginas de diálogos e caracterizações. O tempo que leva para alguém se mexer e você descrever o mundo através do tempo. É um ponto de vista pessoal meu e que me interessa como expressão no cinema.

KMF - Esse elemento tem utilização particular nos seus filmes, mas é percebido nos filmes romenos que têm chamado a atenção nessa leva recente, como A Morte do Sr. Lazarescu e 4 Meses 3 Semanas 2 Dias.

CP – É tudo uma questão de como se narra uma história. Esses filmes são simples, de certa forma, minimalistas, histórias que se passam num período curto. É uma fuga de um certo tipo de cinema de “grandes histórias” que se passam ao longo de dez anos, e você é obrigado a escolher aqueles momentos especiais. É uma visão compartilhada de cinema que, pelo jeito, temos tido.

KMF - Além de ter sido selecionado para o ateliê Cinefondation do Festival de Cannes, seus dois longas estiveram aqui. Qual sua percepção dessa relação com o festival.

CP – Dez anos atrás eu entrei na faculdade de cinema e nesse tempo, já tenho dois filmes realizados, ambos trazidos para Cannes. Para ser sincero, quando comecei a estudar, achei que fazer um filme já seria um sonho realizado. O que tem acontecido comigo já seria suficiente. É claro que me sinto um “filho de Cannes”, mas, ao mesmo tempo, me sinto totalmente tranquilo em relação ao terceiro filme, e se ele estará ou não em Cannes, embora possa parecer que eu faça cinema para estar no festival!

POSTED BY [CINEMASCÓPIO](#) AT [8:50 PM](#)

ANEXO 02

Acessado em: <http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2010/03/elia-suleiman-entrevista.html>

THURSDAY, MARCH 18, 2010

Elia Suleiman (entrevista)



por Kleber Mendonça Filho
cinemascopio@gmail.com

Elia Suleiman, 49 anos, nasceu em Nazaré, Palestina, nos territórios ocupados por Israel. Tem construído uma obra cinematográfica extremamente pessoal, adotando naturalmente o olhar de um cronista de recursos dramáticos tão afiados quanto minimalistas sobre sua visão de uma vida normal do seu povo sob condições anormais de uma repressão histórica e fraticida. Fez um dos grandes filmes da década de 2000 (Intervenção Divina, 2002), infelizmente pouco visto, mas premiado no Festival de Cannes. Em maio do ano passado, exibiu novamente em competição em Cannes O Que Resta do Tempo (The Time That Remains), belíssimo retrato pintado sobre sua família, sua cidade e sua casa. Foi em Cannes que Suleiman recebeu a reportagem do Jornal do Commercio para uma conversa sobre identidade cultural e o humor como válvula sob a opressão.

JC – Por ser frequentemente descrito como um “cineasta palestino”, seu cinema é, talvez, excessivamente discutido na base do “político”. É uma carapuça que lhe cai bem, ou não?

ES – Exatamente, e não, não me cai bem. Vejo como uma posição preguiçosa da imprensa e da crítica, de uma maneira geral, que terminam parando nesse nível, sem ir além e enxergar o elemento humano, que deveria ser o motor de tudo. É como se vivessem dentro do status quo fornecido, do qual não querem se desviar e se deixar inspirar num nível humano, internacional e universal. A maneira mais fácil é puxar o microfone e perguntar “como é que os palestinos fazem isso, aquilo e aquilo outro?”, como se estivéssemos num zoológico. Como se não vivéssemos exatamente da mesma maneira que todos vivem nos outros lugares. Todos os povos, desde a primeira e segunda guerras, insistem em viver uma vida normal. Dito isso, é impossível ignorar que, numa determinada cidade, você cruza a rua e lá está um Jeep que pertence a um determinado exército, empinando os transeuntes.

KMF – Em relação a isso, o humor pode ser especialmente fértil sob a opressão social e política? Em Cannes 2009, tanto o seu filme, como os filmes romenos Policia Adjetivo e Histórias da Época de Ouro parecem ter esse ponto em comum.

ES – Pra falar a verdade, é difícil julgar. Eu diria que ‘o humor de um gueto’ vem, em parte, da necessidade de se aumentar, alongar o tempo, ou ganhar tempo, muitas vezes verticalmente. Ou seja, se você sabe que terá uma determinada quantidade de tempo na qual irá sobreviver sob condições adversas, seja de maneira constante ou até a hora em que será levado para a forca, uma maneira de alongar sua vida nessas condições seria de ‘poetizar’. Há uma enorme quantidade de poesia no humor. E nessa redimensão do tempo, ele te faz viver um momento melhor e mais longo. Ou pelo menos, uma medida de tempo não identificada. Para mim, o cinema tem essa capacidade de ressaltar esses momentos com o humor. O humor, aliás, precisa de uma particularidade relacionada ao ritmo, à deixa, a repetição, o arremate. Faz parte de uma musicalidade, e é preciso estar atento a esse ritmo.

KMF – Seu humor pode ser corretamente associado a uma idéia de Palestina sob, ou não, o peso de Israel?

Elia Suleiman – Eu não quero colocar um selo nisso. As pessoas têm um determinado tipo de humor por questões de personalidade, e não por causa de uma ‘condição social’. É possível vermos alguém que seja muito engraçado, e essa pessoa pertencer às classes abastadas. Mas um certo tipo de humor, num determinado meio social, que pode fazer parte de um sentido de guetificação, de desespero e abandono, e o resultado disso pode ser o que chamamos de

“humor negro”, ironia, e nesses casos, sim, é possível. No entanto, eu não consigo ser objetivo o suficiente para me incluir nessa teoria.

KMF - O Que Resta do Tempo é extremamente generoso com os espaços que você filma, privilegiando o plano aberto. Há uma intenção de se registrar não apenas um estado de espírito, mas também os espaços físicos, não muito distante de um documento?

ES - Meu filme não tem a pretensão de nem ao menos tentar fazer um retrato de Nazaré. Há algumas maneiras de entender aquele espaço, a primeira delas é ir lá conhecer e aprender como uma testemunha ocular, se relacionando por dentro, culturalmente. Uma outra maneira é ler perspectivas diferentes sobre lugares como Nazaré. Meu filme não lhe informa nada além do que ele próprio significa, ou é. Por um lado, eu não tenho a autoridade de traduzir o estado de espírito de um povo, mas de expressar o que eu sinto. Não acho que o filme deva ser visto como uma tese sócio-política sobre um estado de coisas e uma sociedade. Ao assistir um filme feito por mim, peço que deixe o seu racional para trás, e também sua fome natural por informação. Creio que há pouca informação para se obter através das imagens, exceto, claro, pelo estímulo de ir atrás de mais informações.

KMF - A idéia de seu filme como um estado de espírito lhe agrada?

ES – Sim, o meu. Se algo der errado, eu poria a culpa no meu jeito de filmar, e em ninguém mais. Eu tenho uma queda clara pela ambientação da “terra de ninguém”, de uma situação estática, aquele momento em que não venta. Isso me interessa especialmente quanto à questão humana. Isso, claro, me leva a Samuel Becket, que também parece ter essa tendência de achar mais interessantes aqueles momentos em que não há nada acontecendo. Há sempre referências a uma espécie de vácuo, mas que são promessas de ação, de mudança, pois antecedem o momento da explosão.

KMF - A cena onde as crianças assistem a Spartacus, de Stanley Kubrick, na escola é uma lembrança de infância sua? Há uma leitura política clara relacionada, talvez, à opressão.

ES - Na verdade, meu irmão viu Spartacus. Ele é quatro anos mais velho do que eu, estudávamos na mesma escola. Eu roubei essa experiência dele, assim como roubei muitas

outras que terminaram sendo usadas nos meus filmes. Foi também o coral no qual ele cantava que ganhou o prêmio de melhor música em hebreu, e não eu, pois não sabia nem nunca soube cantar num coral. Portanto, há essa mistura de referências pessoais que podem não ser as minhas experiências pessoais, mas que são verdadeiras, de qualquer forma. Ao mesmo tempo, nunca tome uma verdade como o ponto final nos meus filmes, mas apenas como um ponto de partida. A partir daí, temos ligações concretas com uma realidade vivida por mim, ou por muitos que existiam ao redor de mim.

POSTED BY [CINEMASCÓPIO](#) AT [2:57 PM](#)