UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Álvaro Renan José de Brito Alves

CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA: ensaísmo, memória e narrativas de viagem e exílio nas obras de Chris Marker e W.G. Sebald

Recife
2018

ÁLVARO RENAN JOSÉ DE BRITO ALVES

CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA: ensaísmo, memória e narrativas de viagem e exílio nas obras de Chris Marker e W.G. Sebald

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre sob a orientação da Professora Doutora Ângela Freire Prysthon.

Recife
2018

Catalogação na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

A474c Alves, Álvaro Renan José de Brito
Cartografias da memória: ensaísmo, memória e narrativas de viagem e exílio nas obras de Chris Marker e W. G. Sebald / Álvaro Renan José de Brito Alves. – Recife, 2018.
166 f.: il., fig.

Orientadora: Ângela Freire Prysthon.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2018.

Inclui referências.

1. Ensaísmo. 2. Cinema e literatura. 3. Memória. 4. Chris Marker. 5. W. G. Sebald. I. Prysthon, Ângela Freire (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-125)

ÁLVARO RENAN JOSÉ DE BRITO ALVES

CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA: ensaísmo, memória e narrativas de viagem e exílio nas obras de Chris Marker e W.G. Sebald

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre e aprovada pela seguinte banca examinadora.

Aprovada em 28/03/2018

_____

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon (orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

_____

Prof. Dr. Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

_____

Profa. Dra. Catarina Amorim de Oliveira Andrade
Professora Substituta do Departamento de Letras (UFPE)

Recife
2018

AGRADECIMENTOS

Aos amigos e às amigas com quem tive longas e boas conversas sobre existir, perecer e ser solitário na vida – meu primeiro brinde será sempre àqueles e àquelas com quem tive a oportunidade de transbordar a medida da vida e do amor, nas mesas de bar, em copos de cerveja ou no longo e infinito traço branco que percorre a estrada rumo aos céus. Aos meus pais pela confiança e pelo apoio incondicional. À minha queridíssima professora e amiga Ângela Prysthon, pela confiança em minhas ideias quase sempre desvairadas e pela alegre e respeitosa orientação. Ao meu professor e amigo Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues, pelas trocas afetivas e intelectuais e pela atenção solícita com que sempre me recebeu; seria injusto da minha parte não reconhecer a gratidão que me ficou pela oportunidade de partilhar com seus gatos, Ziggy e Bob, as longas horas de escrita dessa última etapa da pesquisa, e a cuja companhia juntava-se a ausência sentida de Manolo, de quem pressentíamos, eu e os gatos, sentimentos de saudade e de antigos carinhos e afetos. Aos bichanos, sou igualmente grato. Não menos importante, e com sincera afeição, agradeço aos amigos Bruno Alves, pela partilha, pelos conselhos, pela disposição em acompanhar a pesquisa e pela consultoria, e Marco Antônio Vieira, que me ajudou ao longo de três dias e três noites empenhado em me ouvir e, quando pronto, digitar alguns pontos intermediários da dissertação, num momento crítico em que eu estava impossibilitado de usar o braço.

Agradeço ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos.

A exaustão que segue o trabalho final de escrita e revisão da dissertação não é suficiente para fazer calar o sentimento de gratidão por todos aqueles que se empenham em tornar a medida humana mais leve a mais imponderável através do pensamento e da arte e, particularmente, do amor dedicado ao ínfimo, ao aparentemente irrelevante, à margem e ao excêntrico. Esse amor estava presente na maioria das obras estudadas aqui.

RESUMO

O presente trabalho propõe um ensaio sobre o ensaísmo como forma e procedimento em obras de arte; recuperando os escritos e pensamentos sobre a prática ensaística, na literatura e na filosofia, ampliamos o conceito até a sua utilização no cinema. Dois artistas são tomados como referências principais, são eles: o escritor Winfried Georg Sebald e o cinegrafista e *bricoleur* Chris Marker. O diálogo com outros artistas de diferentes meios de expressão (tais como Jean-Luc Godard e seu trabalho com o vídeo e os escritores e literatos Robert Musil e Claudio Magris) está presente em todo o trabalho, bem como a referência a filósofos e pensadores do ensaísmo (Lukács, Adorno, Benjamin e, mais recentemente, Timothy Corrigan no estudo do filme-ensaio). Estabelecendo alguns eixos temáticos como a *memória*, o *ensaísmo* e a noção de *montagem* na elaboração de um saber histórico por imagem, tentamos estabelecer algumas chaves de leitura para a obras de Sebald e Marker. Tomamos como principal referência o pensamento do filósofo Walter Benjamin sobre a escrita da história e a importância do ato de rememorar, ambas presentes nos objetos de arte estudados aqui.

Palavras-chave: Ensaísmo. Cinema e Literatura. Memória. Chris Marker. W.G. Sebald.

ABSTRACT

The presente work proposes an essay about the essayism as form and procedure in works of art; recovering the writings and thoughts on the practices of essay in literature and philosophy, we extend the concpt to its use in cinema. Two artists are invited as main references: the writer Winfried Georg Sebald and the cameraman and bricoleur Chris Marker. We tried to put them in dialogue with artists from different media (such as Jean-Luc Godard in his work with vídeo and the writers such Robert Musil and Claudio Magris) as well with philosophers of essayist practices (Lúkacs, Adorno, Benjamin and, more recently, Timothy Corrigan on film-essay). Establishing some thematic axes such as *memory*, *essayism* and the notion of *montage* in the elaboration of a historical knowledge by image, we tried to propose some reading keys for Sebald's and Marker's work. We use as main theorical reference the philosopher Walter Benjamin's thoughts about writing of history and the importance of the act of remembering, both presente in the art objects studied here.

Key-Words: Essayism. Cinema and Literature. Memory. Chris Marker. W.G.Sebald

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Esboço de A liberdade guiando o povo (1830), Eugène Delacroix.....79

Imagem 2 – Fotografia de uma menina residente da cidade submersa. (SEBALD, 2008, p.56) 85

Imagem 3 – Sobreposição de memórias: os animais no Nocturama e o olhar dos filósofos. (SEBALD, 2008, p.8-9).....87

Imagem 4 – Subspécies de *Lepidoptera* e o bicho-dea-seda entre elas (*Bombyx mori*), em *Os anéis de Saturno*. (SEBALD, 2010, p.272).....100

Imagem 5 – Cultivo de bicho-de-seda. (SEBALD, 2010, p.291).....102

Imagem 6 – A imperatriz Tz'u-hsi, no centro, ao lado do eunuco-mor. (SEBALD, 2010, p.152).....103

Imagem 7 – Representação de uma batalha naval. (SEBALD, 2010, p.85).....107

Imagem 8 - Representação da batalha de Waterloo. (SEBALD, 2010, p.130).....109

Imagem 9 – Tela negra e título. Primeira sequência de *Sans soleil*.....124

Imagem 10 – A Zona. *Sans soleil*, Chris Marker.....137-38

Imagem 11 - Carta de um camicase, *Sans soleil*.....140

Imagem 12 – Montagem dialética em *Sans soleil*.....143

SUMÁRIO

1 **INTRODUÇÃO** 9

2 **MNEMOSYNE** 28

2.1 Transfigurações de Mnemosyne 28

2.2 Mnemosyne internalizada 36

2.3 A memória nas coisas, na matéria, na imagem 45

3 **INTERREGNO** 61

4 **FICÇÕES DA HISTÓRIA, FANTASMAS DA MEMÓRIA** 80

4.1 Sebald, um caçador de fantasmas (a "Ghost Hunter") 80

4.2 *À quoi bom la literature?* Um diálogo entre Sebald e Magris 89

4.3 A imagem tantálica da história, a falsa perspectiva histórica ou o "centro imaginário dos acontecimentos" 105

5 **INTERREGNO (Saber *páthico* e tempo sem margens)** 114

6 **A MEMÓRIA, A HISTÓRIA, SEUS INTESTÍCIOS** 121

6.1 Chris Marker, cinegrafista viandante, *bricoleur* 121

7 **CONCLUSÃO** 156

REFERÊNCIAS 162

1 INTRODUÇÃO

Com alguma frequência, o filósofo italiano Giorgio Agamben escreve, no prefácio ou no epílogo de seus livros, que uma obra escrita é sempre, e apenas, o "prólogo de uma obra jamais escrita", uma obra por vir, em todo caso sempre ausente, e em relação a qual todas as que lhe sucedem não são mais do que "estilhas ou máscaras mortuárias" (AGAMBEN, 2005, p.9). *Cera persa*, suporte modelador no qual se fundia o bronze de antigas esculturas e que era abandonado ao fim do processo; moldura de um retrato não realizado ou contrafação de um escrito impossível. Este livro impossível dorme nas estantes de uma Biblioteca Hexagonal borgeana, mas as versões de seus decalques talvez se multipliquem com cada uso criativo que possamos fazer da obra real, efetivamente escrita.

Uma dissertação é também uma infinidade de dissertações não escritas. Suas imperfeições e suas deformações, os efeitos da dor de um parto. Haveria um banco de dados para as dissertações não escritas. Elas foram abandonadas, perderam-se em algum caminho sem fim; extraviadas ou esquecidas em cada anotação, em cada citação não utilizada, em cada falso capítulo iniciado e não concluído, essas tantas dissertações possíveis dormem agora o sono dos *bits*. Se Leibniz defendia, na *Teodiceia*, "o direito do que foi sobre o que podia ser e não foi", como afirma Agamben (2007, p.251), justificamos aqui a necessidade de reconhecer no objeto de uma dissertação, em seus excessos e abcessos, em suas carências e lacunas, os alvéolos e cavidades nos quais estão abrigadas, ainda e sempre, as possibilidades de tudo o que não foi mas poderia ter sido. Uma dissertação é, neste sentido, uma formulação inconclusa, sim, mas produto de um exercício espiritual, e não apenas intelectual, que foi capaz de ensaiar, no correr dos meses, algumas daquelas questões que muitos de nós, porque a vida é assim e não assado, sequer conseguimos formular, mas que batem à porta e nos desinquietam como comichões ou uma pedra no sapato.

Talvez não sejam grandes questões; mas o mundo de um carrapato na ponta de um galho é infinito até o ponto em que entre ele e o mundo se estendem as fronteiras, sempre provisórias, que a ambos a natureza institui e destitui. Nem por isso seu mundo é pobre nem são poucas e pequenas as possibilidades que lhe cabem. Kafka exigia para si, na condição de escritor, que delimitasse um círculo cada vez mais restrito, a fim de tirar

daí o máximo de criação. Em um filme de Bresson,[1] um condenado à morte, guerrilheiro da Resistência francesa durante a ocupação nazista, fazia seu caminho rumo à fuga transformando os elementos mesmos de sua prisão em ferramentas de liberdade. Gostamos de pensar que, antes de mais nada, é preciso que se cave para si uma trincheira, para então confrontar-se com as agruras do mundo. Tentamos, neste trabalho, cavar uma trincheira para o pensamento, um ninho de vontades, um abrigo para o tempo – não sabemos até que ponto confortáveis e fecundos.

É que o mundo é fluxo incessante; tudo o que é sólido desmancha-se no ar. Robert Musil (1880 – 1942) passou anos de sua vida escrevendo uma obra que, em grande parte, tentava identificar, avaliar e diagnosticar os sintomas de um mundo tornado líquido e vento a uma velocidade sem precedentes, ao mesmo tempo que procurava, em cada canto da sociedade e de suas instituições, um abrigo para seu protagonista, o jovem Ulrich, contra o tempo acelerado do mundo moderno. Praticante de uma espécie de filosofia do *ensaísmo* e, de certa maneira exagerada e oblíqua, ponto originário desta pesquisa e da carreira acadêmica de seu pesquisador, Ulrich é uma espécie de fantasma que assola os descaminhos atalhados nesta dissertação. Não obstante, o personagem de Musil foi emblemático no século XX, despiu-se de quaisquer qualidades essenciais, abrigando-se numa trincheira social e intelectual que não lhe rendeu muitos méritos a não ser o de se tornar uma das figuras-chave da literatura e do pensamento contemporâneos.

Em um capítulo fulcral da obra *O homem sem qualidades* (1930 – 43), intitulado "Também a Terra, e particularmente Ulrich, cultuam a utopia do ensaísmo", Musil narra as reviravoltas e artimanhas do espírito de seu herói contra os engodos e os grilhões da exatidão moral e dos sistemas rígidos das instituições sociais. Ulrich cultivou ao longo de sua vida o que, na juventude, chamou de "vida por hipótese", o que entendia por uma audácia juvenil, desprovida de experiência, uma "voluntária ignorância da vida", em que cada passo era movido pelo "desejo de grandes acontecimentos" e pelo "sopro de revogabilidade que enche o jovem quando este entra, inseguro, na vida" (MUSIL, 2006, p.276). Propenso ao fascínio e ao espanto que um mundo visto sem filtros conceituais pode proporcionar, o espírito de Ulrich desenvolvia-se segundo uma vontade indômita, capaz de dizer *sim* a todas as aventuras, as amorosas e as intelectuais, uma vontade de potência nietzschiana sob a qual "nenhuma coisa, nenhuma forma, nenhum princípio é

[1] *Um condenado à morte escapou* (*Um condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut*, 1956).

certo" e para a qual "tudo se encontra numa transformação invisível e incessante", e que sabe, como Ulrich sabia, que apenas no "instável há mais futuro do que no estável, e o presente não é senão uma hipótese que ainda não superamos". Mais tarde, com um pouco mais de experiência, Ulrich perceberia que uma "vida por hipótese" não era suficiente, e adotou, por seu caráter mais meditativo e circunspecto, o conceito de "ensaio", uma "vida por ensaio", experimentada como se fossem esboços não acabados e vacilantes de vida, como dizia a feliz expressão que uma vez ouvi de Clarice Lispector. Tratava-se de um modelo comportamental, uma atitude de fundo ético ou certa disposição espiritual para com as coisas e os fenômenos do mundo – de tal forma que se assemelhasse a uma reflexão ensaística que "examina um assunto de muitos lados em seus vários capítulos, sem o analisar inteiro – pois uma coisa concebida inteira perde de repente sua abrangência e se derrete num conceito" (idem, 2006, p.277).

O que Musil descreve nestas passagens não é apenas o quadro de princípios e características que fundamenta o *ensaísmo* como gênero literário, mas uma estranha filosofia prática da vida psíquica e comportamental de um sujeito enredado nas tramas normativas das instituições sócio-culturais, aos quais Musil chama, em seu conjunto, de "reino lógico-moral" (2006, p.269). Não basta ter consciência de que o mundo está em perpétua transformação e, com ele, a nossa sociedade; é preciso inervar-se (ou inervá-lo) de ideias e vontades, de compor-se com seus fluxos e suas transformações; como escreve Musil, "um ensaísmo humano consciente teria mais ou menos a tarefa de transformar em vontade essa desleixada consciência do mundo". Ulrich vê o mundo e o leva à reflexão, avalia e complexifica a ação humana em seu acontecer e no que ela produz, é capaz de perceber os acontecimentos de ordem moral dentro de um "campo de forças cuja constelação lhes [confere] sentido", e que eles contém "o bem e o mal como um átomo contém possibilidades de combinações químicas" (MUSIL, 2006, p.278). Mas então, é preciso que aprendamos a "reconhecer a alternância entre interior e exterior", a compreender o que do humano é "impessoal" para encontrarmos "novos caminhos para o pessoal, certas maneiras simples de comportamento básico, um instinto de construção do ego que, como o instinto de construção de ninhos dos pássaros, arma com várias matérias e depois de algumas tentativas o seu próprio eu" (idem, 2006, p.279).

Para Musil, contudo, e para Ulrich, o que chama de *ensaísmo* ou *ensaio* não é a mera tentativa, a hipótese secundária e provisória de uma operação científica que, uma hora ou outra, cai por terra frente a verdades reconhecidas, ou que, em condições mais

apropriadas, dá lugar a certezas comprovadas pela ciência ou a expressões mais sérias do conhecimento; ele é, nas palavras de Musil, "a forma única, e irrevogável, que a vida interior de uma pessoa assume num pensamento decisivo", mas não é, de uma vez por todas, aquilo a que chamamos subjetividade, como bem pontua o escritor austríaco: "Nada lhe é mais estranho que a irresponsabilidade e incompletude das ideias eventuais que chamamos subjetividade" (MUSIL, 2006, p.280). Ulrich punha nestes termos a sua questão fundamental: "o homem que quer a verdade torna-se erudito; o homem que quer liberar sua subjetividade torna-se, talvez, escritor; mas o que fará um homem que quer qualquer coisa entre esses dois pólos?" (idem, 2006, p.281) – Torna-se acadêmico?

Adorno, em seu famoso texto sobre "O ensaio como forma", de 1954, poria nestes termos as alternativas desenhadas por Ulrich: "Ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis as alternativas" (ADORNO, 2012, p.17). O ensaísta, ou *homme de lettres*, como o chamou o filósofo alemão, estaria entre o erudito, alguém que busca a verdade por meio do acúmulo de saber, e o romancista (?), alguém para quem a subjetividade é a matéria primeira e ponto de partida a partir do qual daria vazão às suas sensações, paixões e ideias mais íntimas. Mas Ulrich pressentia que, entre a verdade e subjetividade, havia algo que podia chamar de exigência, uma fronteira de demarcação e passagem entre ele e o mundo circundante, uma zona indeterminada no qual a luz refrata e toma outros rumos. Ulrich nutria desejos de saber, embora não fosse capaz de "construir verdades com legítimas de um ensaio"; sabia o que procurava e, ainda que não fosse a verdade, "não teria menos solidez que ela" (ibidem, 2006, p.283-4). Em sua trincheira, contudo, em seu abrigo moral, Ulrich não era capaz de agir, pois "se assemelhava [...] a um homem que vai juntando suas ferramentas enquanto perde o desejo de trabalhar" (ibidem, 2006, p.283). Se havia, para ele, uma questão que podia recompensar todo o ato de pensar, esta era a da "vida justa". Mas então,

> [...] quando se sustenta uma exigência sem que nada aconteça, o cérebro adormece exatamente como o braço quando segura muito tempo um objeto, e nossos pensamentos não conseguem ficar de pé o tempo todo, assim como soldados não o conseguem num desfile de verão; se tiverem de esperar tempo demais, caem desmaiados. (ibidem, 2006, p.283)

Assim, Ulrich, apesar de resistir aos impulsos da ambição, pensava a vida com uma tenacidade desesperada, inibidora; tinha um estranho modo de acolher as coisas do mundo e agir sobre elas (ou não agir de forma alguma); com frequência, era capaz de

lograr, por meio de sua irredutível natureza, qualquer mandamento de ordem lógica, e de desarmar quaisquer imperativos sociais ou coerções provindas dos mais diferentes sistemas de exatidão moral; via com clareza os fios e circuitos que formatavam a sua sociedade, mas era incapaz de contribuir para sua remontagem. Parecia que esperava sempre atrás de sua própria pessoa, ansioso pelo dia em que daria o bote, e deixava que seu espírito vagasse entre considerações sobre aqueles que se atém a estacas de certeza e os que deixam-se navegar num mar de possibilidades.

Assim navegou esta dissertação ao longo destes dois anos, acolhendo ferramentas, instrumentos, conceitos; descansando em ilhas de possibilidades; ao fim e ao cabo, seu autor, porque guiado pelos sopros ínferos do vento ou por espontânea e própria vontade (nunca saberemos), acabou por dar-lhe este destino que lhe coube e que a frente se descortinará.

Não obstante, a questão da verdade é uma questão de tempo; e isso talvez pressentisse Ulrich quando, tendo concluído sua concepção de vida ainda na juventude, mais tarde, já não a considerava tão sincera. Mas sua questão era fundamentalmente a do significado; perguntava-se: "poderemos encontrar sentido e objetivo naquilo que nos acontece e aconteceu?" (MUSIL, 2006, p.274).

A dissertação que aqui se apresenta tentou desenhar a cartografia de uma experiência estética e intelectual, que se desdobrou no autor ao longo de leituras e visualizações de filmes, para os quais se quis não apenas prestar modesta homenagem, na forma de uma apologética pessoal, mas intricá-los em uma corrente sinuosa do pensamento, a fim de ver neles as suas potencialidades, suas fascinações, seus sentidos possíveis, e suas implicações no rio da história. Pois nas condições atuais de vida e frente ao desatino geral que se apresenta, no fluxo imparável das transações financeiras, da proliferação midiática de informações, das decisões políticas encaminhadas por funcionários administrativos de uma entidade global que parece circuitar todas as relações humanas de todo o mundo, sentimos não mais o fascínio, mas a estranheza ao nos encontrarmos a sós diante de um livro ou de um filme que já parecem se tornar cada vez mais propriedade rara e exclusiva de uma elite privilegiada e que, de resto, são desconhecidos para a maior parte da população. Lê-se um romance, um livro de poemas, e se quer ouvir em voz alta, mas as palavras caem sob o peso de uma atmosfera pouco propensa à poesia. Perguntava-se Hölderlin: "Para que poesia em tempos de penúria?". Aquele outro filme, restaurado recentemente e liberado na internet, perdeu-se no fluxo

das notícias, na *timeline* das novidades, e sua raridade não foi suficiente para condensar um número considerável de pessoas interessadas dispostas a tornar efetiva a sua destinação coletiva. Para o autor deste ensaio, era importante que essas peças de arte, esses pequenos e grandes talismãs, servissem de pedra angular ou, antes, de coordenadas e pontos de referência para uma espécie de mapa da memória que aqui se tentou desenhar. Neste trabalho, tentamos dar em alguma medida uma destinação, uma constelação fisionômica à diversidade de leituras e de filmes vistos.

Que relação pode haver entre nossas paixões, a nossa alma, e o mundo das formas instituídas? Ulrich não sustentava seus pensamentos porque os via como destacamentos militares, colunas em um desfile público; preferíamos enxergar o pensamento e suas ideias como caravanas nômades, grupos de emigrantes que se instalam em abrigos distintos a cada vez, um povoado no deserto, cujas estadias são apenas provisórias, sempre pronto para futuros deslocamentos. E se o saber depende de nossa relação com a memória, é por meio de sua cartografia, a despeito de nossa incessante mobilidade, que podemos apreender um desenho possível de sua fisionomia, em outras palavras, da relação entre o acontecimento e o sentido, entre a paixão e a forma, entre o *páthos* e o *logos*. Neste sentido, o escritor italiano Claudio Magris (1938 -) reconhecia no ensaio, forma inquietante de escrita no início do século XX, uma tentativa de dar sentido aquilo que nos acontece ou nos aconteceu; em conciliar ou compactuar as aventuras da alma, as paixões e o *páthos* do mundo e do humano, com as formas e os moldes disponíveis em cada meio de expressão:

> Não por acaso, nos inícios do século XX, Budapeste foi o berço de uma extraordinária cultura que se perguntava, com o jovem Lukács, mas não só com ele, que relação havia entre a alma e as formas, se por trás do inessencial múltiplo havia uma essência da vida e que relação subsistia entre o jogo das coisas assim como são e a autenticidade do dever ser. (MAGRIS, 2008, p.289)

Em meio à proliferação do múltiplo, das diferenças e dos devires, aqueles escritores no início do século perguntavam-se, como Ulrich, o que podia ser e como poderiam viver a "vida adequada" ou a "vida justa" – embate fundamental entre a forma e as paixões da alma; entre a necessidade do significado, de conservação e segurança, e a vontade de potência nietzschiana, o *sim* irrestrito para a vida, para a afirmação da vida. Em uma época de "esgotamento da realidade", afirma Magris, aqueles jovens pensadores

indagavam-se acerca das "possibilidades da vida adequada", isto é, uma vida "permeada de significados". Escreve Magris:

> Eles estavam conscientes de viver numa época de "esgotamento da realidade", como dizia Lukács, numa quadra histórica de instabilidade e de crise, e abriam novos caminhos para a estética ou a sociologia analisando as possibilidades individuais de afirmar o valor num mundo objetivo que o nega, a tragédia de quem recusa uma realidade vazia e o ensaísmo irônico e tolerante de quem, apesar de tudo, não pretende negar-se tragicamente a essa realidade, ou seja, morrer. (MAGRIS, 2008, p.289).

A estratégia do ensaísta passava pelo reinvestimento de uma vontade renovada sobre as coisas do mundo, observá-las por todas as suas facetas, mas relançando-as em novos planos de investigação e reflexão, em outras mesas de trabalho, articulando-as sob outras ordens do espírito. Por isso, segundo Magris, o ensaísmo parecia não apenas uma alternativa à pesquisa científica e à arte, mas um estilo de vida, uma filosofia prática capaz de fazer engajar-se o sujeito na tessitura social; em suas palavras, aquele ambiente permeado de novas ideias e ficções do começo do século XX

> [...] favorecia a propensão ao ensaísmo, porque o ensaísmo é a peripécia, tormentosa e também irônica, da inteligência que percebe a inautenticidade da imediatez e a divergência entre a vida e seu significado e todavia aponta, ainda que obliquamente, para aquela transcendência do significado que permanece inatingível na realidade, mas que cintila na consciência de sua ausência e na sua nostalgia. (idem, 2008, p.289)

Em um domínio mais teórico, Adorno dizia sobre o ensaio que este não admitia que "seu âmbito de competência" lhe fosse "prescrito", nem que sua preocupação era a de "alcançar cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa", mas que "seus esforços" efetuavam "a disponibilidade de quem, como uma criança não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram" (2012, p.16). Dizia ainda que o ensaio "reflete o que é amado e o que é odiado, em vez de conceber um espírito como uma criação a partir do nada". O ensaio começa de um objeto qualquer e "termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer" (2012, p.17), ocupando, assim, "um lugar entre os despropósitos". Mas seja lá o que quer que se tome como despropósito, é somente em relação a um saber positivista ou absoluto; o ensaio não mais refere-se a categorias universais e transcendentais, tampouco submete-os a uma razão que não para de fundamentar, exaustivamente, seus procedimentos e metodologias. Seguindo outra via,

o ensaio aproxima-se do objeto colocando-o numa malha conceitual que não para de relançá-lo a novas direções a cada vez que o sujeito aceita implicar-se, entrelaçar-se no objeto, assimilando sua própria experiência intelectual como "procedimento definidor" de sua investigação (2012, p.29). Esta não mais sequencia os conceitos num "*continuum* de operações", levando o pensamento a avançar "em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete". É neste sentido que Adorno afirma que o ensaio "procede metodologicamente sem método" e que "a felicidade e o jogo lhe são essenciais", pois ele resgata o pensamento crítico das amarras do academicismo e do cientificismo, interpelando suas metodologias e suas epistêmes, colocando seus ideais de certeza entre aspas.

Adorno já reconhecia e enfatizava o caráter crítico da forma ensaística que, ao driblar com modéstia e elegância as exigências do academicismo metódico, leva o pensamento a outras paragens do saber. Mas é enquanto procedimento que o ensaísmo vai liberar novas potencialidades tanto do cinema quanto da narrativa literária, donde Marker e Sebald ilustram bons exemplos. Pesquisadores como Timothy Corrigan não deixaram de atentar para o ganho artístico que, nos últimos tempos, a incorporação do ensaístico pelas formas de arte em geral tem conferido às obras. Sejam os filmes experimentais de Raoul Ruiz (*L'hypothèse du tablieau volé*, 1979) ou narrativos-ficcionais de Peter Greenaway (Zoo: a zed and two nooughts, 1985; *The belly of na architect*, 1987) , sejam instalações audiovisuais (campo no qual o próprio Marker se aventurou) ou mesmo filmes narrativos como *The thin red line* (2001), de Terrence Mallick, sem deixar de encontrar, de forma mais variada e radical, no próprio âmbito do documentário, do qual o filme-ensaio já foi considerado uma variante, o ensaísmo tem sido frequentemente reivindicado pelos autores tanto quanto apontados por críticos e teóricos das artes visuais (CORRIGAN, 2015).

O ensaio, que não almejou nunca a criação *ex nihilo* nem o tratado científico e dependeu sempre de objetos quaisquer, pré-formados (da cultura, das artes ou das ciências) para existir (ADORNO, 2012), passou a ser apropriado como procedimento performativo senão fundante das próprias obras de arte; daí que seja mais apropriado falarmos em *ensaísmo* no lugar da sua forma conceitual original. Para Corrigan (2015, p.10), o *ensaístico* "indica um tipo de encontro entre o eu e o domínio público, um encontro que mede os limites e possibilidades de cada um como atividade conceitual" e está "presente em muitas e diferentes formas artísticas e materiais, além do filme-ensaio". Sendo uma forma menor dentre às formas tradicionais, o *ensaísmo* não deixa de arrogar-

se certo caráter crítico, não se importando em passar à margem, à espreita dos acontecimentos históricos, das ciências, das artes, não deixando de debruçar-se sobre a sociedade em geral. É neste sentido que, neste estudo, observamos a pertinência do ensaísmo como alternativa às formas de representação tradicionais das artes e das ciências humanas.

Tentamos, neste ensaio, levar a cabo esta empreitada; reter um pouco de cada experiência, aproveitar um pouco de cada investimento de desejo sobre os objetos de investigação, e mesmo sobre aquilo que extrapolava o terreno de nosso projeto inicial, cujo título principal "Cartografias da memória" merece algumas explanações.

*

Em 2015, apresentei como projeto de conclusão de curso a monografia em forma de ensaio intitulada "Cartografias da memória: intersecções entre as obras de Chris Marker e de W.G. Sebald". A proposta resumia-se em uma investigação sobre os recursos expressivos e procedimentos técnicos e metodológicos do fazer artístico, encontrados nas obras de Marker e Sebald, na construção de uma experiência histórica. Pretendia-se utilizar o conceito de "cartografia da memória", como sugerido por Chris Marker, para pensar as possibilidades de entrecruzamento entre as duas obras, de resto tão distantes entre si. O que me interessava na época, e ainda interessa, era a perspectiva nômade destes artistas, seu interesse por personagens minoritários, pelos *displaced people*, pelos exilados. Esse interesse pelo *ser errante* de seus personagens, junto à consciência apurada do processo de transformação e destruição do mundo, atribuía a suas obras algumas importantes características; por um lado, elas se caracterizavam por um movimento errante do próprio pensamento, um investimento ensaístico sobre os temas e os relatos abordados, por isso as tantas digressões, a construção peripatética dos relatos, o gosto pelas deambulações; por outro, essas obras instalavam-se entre as fronteiras do documental e da ficção, do histórico e da fabulação, aferradas sempre a uma perspectiva histórica determinada a fim de ampliar, a cada vez, os círculos concêntricos das contingências políticas e sociais, históricas e culturais, que redimensionam um dado fenômeno, acontecimento, gesto ou objeto humano.

O projeto atual pretendia ampliar e desdobrar as franjas e alguns dos pontos focais da monografia anterior. Retornar a Marker e Sebald com renovado fôlego, mas colocando-os em diálogo, ou antes, em intersecção com outros artistas e pensadores da história e da arte; também tínhamos como objetivo aprofundar conceitos só então

apresentados de forma superficial na monografia, como o de *rememoração* em Benjamin, a noção técnica e heurística de *montagem*, bem como uma definição mais nítida de *ensaísmo*, como gesto, procedimento e forma da prática artística. Em certa medida, esses três elementos intercedem entre si, são como que engrenagens sopradas por um mesmo sopro, uma mesma vontade de engajamento histórico. Esse engajamento traduz-se, nos autores aqui invocados, num mesmo gesto de embate com o tempo e a sua conta de injustiças históricas acumuladas. Diríamos que uma dupla condição imanente da morte recai sobre aqueles que sucumbiram: o esquecimento, a vala comum e indiscriminada na qual foram enterradas as vítimas, e a espoliação a que são submetidas pelo cortejo triunfante que delas se apropria para entronizar, no presente, o discurso vitorioso; se isso é verdade, a redenção histórica proposta por Benjamin residiria no ato de rememorar, aquele que, ao desenterrar do esquecimento as vítimas do passado, restituiria a elas a potência de suas reivindicações, de sua luta, de seus desejos. Algumas das obras lidas e vistas aqui são como monumentos para aqueles que não tiveram seu lugar na história ou que têm esse ligar sempre ameaçado por discursos de interesses difusos e particulares; são também *souvernirs* das pequenas glórias cotidianas, dos esforços invisíveis de fantasmas deslocados dos movimentos da sociedade, em suma, são abrigos de tempo, de temporalidade entrecruzadas por onde as histórias humanas passam e retornam a fim de fornecer uma lembrança para outros peregrinos.

Mas se essas obras são monumentos, elas são antes o documento, o registro feito de vestígios e rastros de tempo. Isto é, uma articulação de elementos heterogêneos, de relatos, testemunhos orais, documentos escritos, registros fotográficos e películas de imagem e som; a todo esse material reunido e narrado, chamamos *montagem*, que não se caracteriza por uma interpretação assídua, uma tentativa de significação do arquivo solto, mas o esforço de uma mente e uma sensibilidades em articular a experiência de seus rastros. A *montagem* aqui é entendida como a tentativa de elucidar um modo de operação de organização da história que não toma como *telos* a explicação geral e fechada do passado e do presente numa lógica de causalidade, e tampouco passa pela decifração de significações da imagem, mas que, ao tomar em sua abordagem a experiência *páthica*, implica o observador em sua própria visada ao mesmo tempo que o relança a outras imagens cujas relações estão a mercê de uma livre associação ou mesmo de saltos dissociativos, nos quais uma imagem acolhe ou dissolve a anterior.

Quanto ao ensaísmo, tomamos como o procedimento performático da obra; o ensaísmo solicita um engajamento do espectador, não apenas o conduz por entre as veredas de um raciocínio subjetivista, mas o coloca frente a dimensões e perspectivas históricas que demandam dele uma atenção e uma auto-implicação. É que, sendo um investimento formal, isto é, determinante da forma, subsidiária ou não, a prática ensaística, nestas obras, define modos de olhar, de leitura e escuta, que tornam opacos os procedimentos e as escolhas formais das obras. O gesto ensaístico distribui, articula e redistribui os elementos constitutivos, seja nos romances de Sebald, com suas bifurcações digressivas, seus períodos extensamente prolixos, sua linguagem prosódica típica dos ensaístas e pensadores do século XVIII ou XIX; seja nos filmes de Chris Marker ou de Godard, com a justaposição memorialística de imagens daquele, e deste, sua proliferação incessante de imagens e discursos, seus saltos de pensamento por meio de citações e combinações insólitas de registros imagéticos. O espectador é, assim, obrigado a tomar posição no interstício mesmo da passagem de uma imagem a outra, isto é, assumir um lugar na montagem por onde as imagens, tanto as dos artistas, quanto aquelas, provindas de algum lugar da memória e do imaginário do espectador, podem escoar num refluxo de associações cujos sentidos não param de se deslocar.

Marker fez de seus filmes, e de sua obra de uma maneira geral, constituída de vídeo-filmes, instalações, explorações em novas mídias (a exemplo do cd-rom *Immemory*, 1997), uma verdadeira *mesa de montagem*, para importar a expressão do historiador da arte George Didi-Huberman (2013), por onde passavam as imagens do século XX, especialmente aquelas nas quais figurava o horror das guerras e das lutas emancipatórias. Como fazendo de sua câmera uma verdadeira *caméra-styló* (no português, câmera-caneta), na famosa expressão de Alexandre Astruc,[2] escreveu seus pensamentos na forma de imagens, registrou do mundo aquilo que viu em suas passagens, em seus incessantes deslocamentos, através da China, da Sibéria, de Guiné-Bissau, de Cabo Verde, do Japão e de vários outros países e territórios da América Latina. De seus filmes, percebe-se a intimidade com que seus comentários aderem às imagens, sem, contudo, delas se apropriar ou fechá-las por meio de interpretações e explicações redutoras. Importamos de Marker a noção de uma cartografia da memória, visto que muitos de seus filmes, e particularmente *Immemory*, efetivamente desenhavam como que o percurso de seus deslocamentos, bem como de seus pensamentos, fazendo das imagens

[2] Em seu texto-manifesto, "Nascimento de uma nova vanguarda: a Cámera-stylo", disponível em: http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm.

a topografia ou a geografia de uma memória. Em *Sans soleil* (1984), apresenta-nos ao artista e *vídeo-maker* Hayao Yamaneko, que fazia de sua mesa de edição o lugar mágico e privilegiado da memória a que chamava de "*Zona*", em referência a Tarkovsky, relançando, com seu sintetizador, as imagens do mundo a um outro mundo possível a fim de reinvesti-las de nova vida.

Com alguma frequência, Marker inseria em suas obras filmagens modestas de sua mesa de trabalho; ali, acomodados tal como seu gato, nós espectadores testemunhávamos, mesmo que por breve momento e timidamente, a sua ilha solitária de edição e articulação das imagens do mundo. Sendo ele um exímio colecionador de imagens e histórias, não deixava de convocar o espectador à experiência de sua coleção, às motivações que a investiam por dentro e por fora. Em *Sans Soleil*, a narradora, Florence Delay, contava, a partir das palavras de Sandor Krasna, espécie de alter-ego de Marker, também ele cinegrafista e viajante inveterado, o que do mundo das imagens de Hayao Tamaneko tanto o fascinava:

> Sua linguagem me toca porque se dirige a essa parte de nós que se obstina em desenhar perfis sobre os muros das prisões. Um giz que segue os contornos daquilo que não é – mais ou ainda. Uma escritura da qual cada um se servirá para compor sua própria lista de coisas que fazem o coração bater, para oferecer, ou para apagar. Nesse momento, a poesia será feita por todos. (MARKER, 1984)[3]

Uma *lista de coisas que fazem o coração bater*, ou uma *lista de coisas para oferecer*, ou uma outra *para apagar*; Marker importa essa vontade por fazer listas de Sei Shonagon, escritora japonesa e dama da corte imperial entre os séculos X e XI. A listas são uma forma modesta de coleção que Marker oferece ao espectador. O que Marker coleciona, contudo, não remete apenas à guerra e ao horror, ele recolhe também imagens de propaganda, de registros cotidianos que ele mesmo captura, de coisas simples da vida, como o cemitério para gatos no Japão ou o registro de rostos de mulheres africanas nas feiras de Cabo Verde ou Guiné-Bissau, entre outras coisas. Essas imagens, contudo, não valem por si só, é preciso investi-las de intensidade, abri-las ao seu centro de significação, mas em cujo centro só pode residir a radícula de um centro rizomático; por isso, Marker se utiliza de estratégias e procedimentos, seja pelo comentário em *off*, seja pela justaposição com outras imagens, seja pela interrupção ou desaceleração da película que

[3] A partir daqui, todas as citações retiradas de *Sans soleil* são remetidas à versão escrita em inglês do texto original, disponível em: http://www.markertext.com/sans_soleil.htm.

passa. Por isso, Marker chama de “Satori-bricolagem” o seu procedimento, que abre a imagem ao mesmo tempo que faz de “um sujeito individual” o “lugar de uma passagem” por onde as imagens se cristalizam numa espécie de “enciclopédia do mundo” (BELLOUR, 2009, p.60). Neste processo, o *eu* autoral de Marker se dissolve e se reintegra na memória do espectador, num processo a que Raymond Bellour chama de “esfacelamento-rejunção de si” (idem, 2009, p.60). Assim, é que a era da tecnologia das câmeras e dos computadores pode ser o momento utópico sonhado por Marker em que todos farão poesia com imagens.

Marker conferia especial importância ao tempo de duração no qual o espectador passava no escuro do cinema; não apenas do cinema como dispositivo de visualização, mas o tempo somado por todos os intervalos entre um *frame* e outro ao longo da passagem da película. O interstício no qual o espectador podia se instalar para sonhar e montar suas próprias imagens, isto é, sua memória. Ao fazer de sua montagem o lugar de uma memória construída, um dispositivo de intercâmbio entre o autoral, o indivíduo Marker enquanto artista e viandante, e o espectador coletivo, que reconstrói uma memória a partir das franjas do filme e de suas reminiscências, Marker faz dela o núcleo de sobredeterminação da imagem, isto é, da imagem que se torna evidente a partir da relação com outras imagens e com a narração.

*

Quanto a Sebald, algumas palavras merecem ser ditas. O escritor de origem alemã morreu em 2001, aos 57 anos de idade; começou sua carreira de literato no fim da década de 1980, quando lançou uma obra de poesia intitulada *After Nature*, nunca traduzido no Brasil. Dois anos mais tarde, publicaria *Vertigo* (1990), que atualizava na versão de uma narrativa em prosa o seu gosto pelas imbricações e saltos do tempo; neste livro, sua imaginação recompunha a vida de três escritores, Stendhal, Kafka e Casanova, criando uma verdadeira trama tortuosa e permeada de associações biográficas e autobiográficas, cuja estratégia definiria igualmente sua obra posterior; mais tarde, em 1992, é publicado em alemão *Os emigrantes*, que será traduzido para o inglês somente em 1996, obtendo sucesso imediato da crítica. O livro é composto de quatro seções que trazem diferentes histórias de exilados e de vidas desenraizadas; três dessas histórias dizem respeito a judeus que foram obrigados a abandonar a Alemanha e uma delas traz a história de seu avô, que por razões pessoais não apenas deixou seu país mas decidiu, por conta própria, internar-se num hospital psiquiátrico, onde se submeteu espontaneamente ao tratamento de choque em voga na época. Em seu quarto livro, *Os anéis de Saturno*

(1995), composto de capítulos aparentemente díspares, Sebald constrói uma narrativa cujos personagens proliferam-se a cada página, sujeitos a um processo histórico inexorável de destruição, transformação e entropia; o leitor é levado da Inglaterra a Alemanha, da China imperial a África colonial, acumulando histórias de crueldade, de terror, de guerras e destruições, de intrigas políticas e programas de desenvolvimento econômico baseados na exploração de bichos-de-seda; cada um desses relatos trazidos por Sebald desponta quando de coincidências e buscas das mais insólitas, quando por exemplo o narrador vai em busca do crânio do escritor inglês Sir Thomas Browne, ou quando encontra uma notícia de jornal a respeito da execução de Roger Casement, ou de uma meditação sobre Joseph Conrad, que o leva às atrocidades cometidas no Congo; suas digressões retornam, eventualmente, à história da seda, de sua produção e de seu cultivo, tanto na China quanto nas sucessivas tentativas de translado para a Europa.

Austerlitz (2001), o último romance publicado em vida pelo escritor alemão Winfred Georg Sebald, é a elegíaca narrativa de um longo e lento passeio às bordas dos afluentes aquerônticos de um dos períodos mais traumáticos da história europeia da primeira metade do século XX. A biografia fictícia de um homem cuja vida fora extraviada nos descaminhos da História, levado ao exílio ainda durante a infância por ocasião do avanço nazista estendido ao centro europeu, o romance é a busca proustiana de um passado ameaçado de total esquecimento. Tornado cifra de um ser estrangeiro e tomado por um sentimento de irremediável ostracismo, o protagonista Jacques Austerlitz empreende a busca de seu passado através da recolecção dos restos e fiapos de sua história pessoal e da história coletiva, da memória esgarçada de sua infância, dos súbitos encontros quase proustianos com os lugares e os objetos do passado que fazem despertar do inconsciente uma memória involuntária, há muito recalcada e sempre na iminência de uma definitiva aniquilação.

O protagonista do livro de Sebald conta ao narrador, único interlocutor de sua história solitária, que fora sempre acometido por uma obsessão, por "um impulso que ele próprio não compreendia, [...] ligado de algum modo ao fascínio precoce pela ideia de uma estrutura em rede, como, por exemplo, o sistema ferroviário" (2008, p.37). Enquanto pesquisador e historiador da arquitetura moderna, Austerlitz conta como suas pesquisas há muito haviam se extraviado de "seu propósito original como projeto de tese de doutorado [...] numa infinidade de trabalhos preliminares", assumindo o caráter de um "estudo, inteiramente baseado em suas próprias opiniões, sobre a afinidade existente entre

todos os edifícios" (idem, p.37). Essa obsessão pelas estruturas intrincadas, para ele, explicava em parte sua tendência à deambulação, aos desvios, ao acúmulo sem norte de observações e anotações feitos em suas viagens pela Europa. De fato, toda a sua narrativa biográfica assumirá esse caráter labiríntico, desviante, que é tanto a marca de sua vida quanto a característica do estilo (e do procedimento) literário de Sebald.

A obsessão de Austerlitz pelas formas labirínticas, em certa medida, é evocada por muitas das fotografias apresentadas no livro: plantas e mapas de antigas fortificações e cidades, além dos já mencionados sistemas ferroviários; fotografias de árvores cujas raízes imbricam-se umas nas outras antes de penetrar a terra; abóbadas de estações de trem ou de antigos edifícios públicos, com suas figuras em formas geométricas ou mandalas, feitas de ferro e aço. Não é difícil associá-las à enviesada biografia do protagonista, tomada por desvios, súbitas rupturas, mas também cheia de zonas obscuras, opacas demais para poderem ser acessadas. Há algo de impossível de ser descrito ou vislumbrado nas formas imbricadas das raízes das árvores, tanto quanto na reincidente forma dos padrões arquitetônicos, que Austerlitz sente reverberar em si. Mas, mais do que servir de metáfora ou emblema de uma condição do personagem ou do estilo do autor, as fotografias fazem passar uma corrente enérgica que o próprio Austerlitz, ao desbravar a história por trás de cada lugar, de cada edifício, vai identificar com as "marcas de sofrimento" que "atravessam a história com inúmeras linhas delgadas" (2008, p.18).

*

Acreditamos que estas obras são capazes de levar a efeito um ato genuíno de *rememoração* através da composição narrativa, enunciativa ou ensaística promovida por uma articulação de montagem. Pensamos, como foi dito, que o conteúdo ideológico de uma obra se relaciona a sua forma poética num sentido que redimensiona a compreensão de determinado contexto sócio-cultural, mas impulsiona também a reflexão sobre o próprio fazer artístico. Uma necessidade guia os autores discutidos aqui; esta é a necessidade de articular narrativas para dar conta de uma memória passível de perda; eles enxergam nas imagens do seu *Archivio*[4] um clamor distante, quase inaudível, que precisa

[4] Didi-Huberman apresenta este termo como espaço da pesquisa histórica: "esses *reservatórios de saber e civilização reúnem grande número de estratos, dos quais é possível seguir* [...] *de um arquivo a outro, de um campo de saber a outro*"; "*matéria móvel e ilimitada*": "*Uma história que já podemos dizer* fantasmal*, no sentido de que nela o arquivo é considerado um vestígio material do rumor dos mortos: Warburg escreveu que, para ele, com os 'documentos de arquivos decifrados', tratava-se de 'resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis'"* (DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem-fantasma: sobrevivência das formas e*

ser pacientemente formulado para ser transmitido, escutado. A *montagem* é a arte que exuma e articula estas vozes, através do resgate de suas imagens evanescentes.

A pergunta que se insinua nas entrelinhas destas páginas é que trabalho é este da montagem que consiste em "exumar" e "articular" por meio de imagens e som. Trata-se de uma resposta à questão benjaminiana sobre a perda da experiência, isto é, da capacidade de narrar pela qual foram acometidos os combatentes que retornavam da Primeira Guerra. A perda de uma "faculdade de intercambiar experiências", de transformá-las em narrativa, de relato, a fim de compartilhar com a comunidade um saber sobre a vida (BENJAMIN, 2011, p.198). O trabalho de rememoração das obras estudadas aqui passa por um processo de revisão deste debate, retomando a possibilidade da experiência através da *montagem*, da recolha de imagens do passado e de sua articulação em relação ao relato e ao testemunho oral, bem como a narração em *off* de uma reflexão profunda acerca da história e do tempo.

Não é novidade dizer que a experiência traumática das duas grandes guerras trouxe para casa homens mudos e incapazes de relatar o que tinham vivido (como notou Walter Benjamin ao fim da Primeira Guerra), além de pôr em xeque toda uma tradição humanista europeia que não soube explicar as catástrofes nem tampouco evitá-las. O momento do *após Auschwitz*, como encontra-se assinalado no interdito de Adorno sobre a poesia,[5] coloca definitivamente em crise o paradigma da representação que fundamentava a obra de arte e a literatura, mas também as ciências humanas. Decorre daí a implosão do modelo mimético da narrativa total, aquele ideal buscado pela objetividade cientificista do positivismo, cuja consequência foi toda uma redefinição da cultura da palavra, da escrita historiográfica e do estatuto da memória na contemporaneidade, enquanto no campo das artes, se questionou e tentou abolir a representação.

Diante da dor e do sofrimento indizível dos mortos nos campos de extermínio, Adorno questionava a possibilidade da arte e da representação como forma de conhecimento e progresso humanos, típica de um projeto iluminista preocupado em explicar, elucidar e dar sentido tanto à aventura humana na Terra quanto aos acontecimentos históricos. Se, após Auschwitz, não só os historiadores como os artistas

impureza do tempo em A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, tradução: Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.35-37).

[5] "[...] escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas" (Adorno 1998, p.26).

passam a se questionar sobre os limites da representação e fazem desse questionamento o mote de suas obras, é o pesadelo de Primo Levi que, mais do que a impossibilidade do dizer, é o desespero de não ser ouvido que é posto em causa, forçando-nos não só a pensar como a enfatizar a necessidade da memória e de sua transmissibilidade, e que o próprio Adorno não deixava de suscitar na sua reflexão crítica sobre a poesia e a cultura.

O debate sobre a representação dos campos de extermínio foi mote na obra de muitos pensadores e artistas, e desenhou uma estranha e necessária fisionomia ao recolocar a possibilidade mesma de uma experiência do passado no centro do fazer artístico e sua visada ética no enfoque da filosofia. O emblemático filme de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), levou esse problema a uma dimensão crítica. Feito apenas de relatos orais das testemunhas (vítimas e carrascos) dos campos nazistas, o diretor recusou-se a utilizar imagens de arquivo, não apenas desabonando a imagem e o documento históricos de qualquer capacidade de representar algo do passado em sua atroz realidade, mas condenando moralmente sua utilização abjeta e obscena.[6] No livro *Paroles suffoquées*, de Sarah Kofman (1997), ela escreve: "Sobre Auschwitz e depois de Auschwitz, não é possível narração, se por narração entende-se: contar uma história de eventos fazendo sentido." Com efeito, a autora leva o problema da representação ao domínio da narrativa e faz disso seu mote; trata-se de se demorar na rachadura, na fratura histórica, dando uma fisionomia opaca, muitas vezes desfigurada ou deformada, do trauma na tentativa de evocar o "inevocável". Gagnebin insiste nessa escrita que "descreve o trabalho do tempo e da morte, mas [que], ao dizê-lo, luta igualmente contra ele" (GAGNEBIN, 2013, p.52). O trauma é o lugar próprio onde se instalam essas obras, mas sua *apresentação* – no lugar de *representação* – se dá como que por tentativa, erro e aproximação. A evocação do passado é sempre colocada na beira limítrofe entre a sua apreensão e o seu esgarçamento, sua definitiva extinção. É a zona fronteiriça da literatura de Kafka, a linguagem originária de Benjamin, a memória involuntária de Proust – o trabalho final daquele ou daquela que rememora é o de instalar-se no "hiato entre o vivido e o lembrado" (GUIMARÃES, 1998, p.21), na "própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem" (CASTELLO, BRANCO, p.26), em suma, de fazer operar uma narração capaz de "lembrar o movimento paradoxal de restauração e de abertura que descreve o conceito benjaminiano de origem" (GAGNEBIN, 2013, p.63). Como na

[6] Claude Lanzmann teria dito que, se soubesse da existência de registros em imagem das câmaras de gás e neles pusesse as mãos, imediatamente os queimaria.

interpretação que faz Gagnebin do poema "Apague as pegadas", de Brecht, ela entende através dele que "a única experiência que pode ser ensinada hoje é a de sua própria impossibilidade, da interdição da partilha, da proibição da memória e dos rastros" (idem, ibidem, p.61). Mas há em cada fracasso, em cada falência, como que o eco das palavras de Beckett: *Try again, fail again, fail better*. A origem é o ponto histórico no qual se faz operar o *eterno retorno* nietzschiano, a retomada de um gesto que põe o mundo sempre-já no eixo a partir do qual ele teria seguido outro caminho; esse caminho não pode ser dado ingenuamente pela literatura, ou pela arte de uma maneira geral, como algo a se atingir por mudança de hábito e dogmatismo comportamental, mas apenas vislumbrado, pressentido como as possibilidades de um jogo político.[7] Essa relação paradoxal com a narração, e a sua necessidade, aparecem de maneira contundente na admoestação de Primo Levi no início de seu livro *É isto um homem?*: "Vocês que vivem seguros, / [...] pensem bem se isto é um homem, / [...] Pensem que isto aconteceu: / eu lhes mando estas palavras. / Gravem-nas em seus corações, [...] repitam-nas a seus filhos. / Ou, senão, desmorone-se a sua casa, a doença os torne inválidos, os seus filhos virem o rosto para não vê-los." (LEVI, 1988, p.9-10)

O sonho de Primo Levi, acima evocado, é recorrente em sua obra (aparece em pelo menos dois livros, *É isto um homem?* [1947] e *Os afogados e os sobreviventes* [1986]), mas é também familiar entre os sobreviventes dos campos nazistas; o autor descreve seu sonho como um homem que, ao chegar em casa, depois de liberto, senta-se com sua família e passa a relatar a vida atroz dos campos, ao que todos se levantam e vão embora. Para Gagnebin (2009, p.57), a

> testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.

[7] No livro *Infância e História* (1978), Agamben traz uma interessante discussão sobre a relação dos jogos com os rituais de povos antigos e a instituição dos calendários, bem como sua relação definidora do próprio tempo histórico humano: "[...] a essência do brinquedo [...] é, então, algo de eminentemente *histórico*: aliás, por assim dizer, é o Histórico em estado puro" (AGAMBEN, 2005, p.86). Agamben lembra-nos que, nos textos antigos de Heráclito e Platão, a palavra grega *Aion*, que tem íntima e complexa relação na constituição do tempo histórico, é descrita por Heráclito como *uma criança que joga dados* (idem, 2005, p.88).

É neste sentido que a experiência torna-se compartilhável, torna-se comum, em Benjamin; ela "inscreve uma temporalidade comum a várias gerações" (GAGNEBIN, 2013, p.57), mas essa experiência só se daria, hoje, na condição de que seus "ouvintes", como segunda testemunha, sentassem atentos e pacientes a fim de ouvir a longa e demorada ladainha dos mortos, assim como Ulisses em sua descida ao Hades.

2 A MEMÓRIA

2.1 Transfigurações de Mnemosyne

Antes de perderem-se nas profundezas do Lete, as almas dos mortos atravessavam também os leitos do rio Mnemosyne, de cujas águas, contam-nos uma de suas versões mitológicas, os iniciados podiam beber para preservar a memória da vida no mundo terreno.[8] Há quem conte, também, que Mnemosyne, a titânide filha de Gaia, num gesto de compaixão para com aqueles que deixavam a vida, apontava-lhes com o dedo recordando seus nomes para que os vivos não os esquecessem. No passado mítico da Antiguidade clássica, Mnemosyne foi uma deusa e um rio, a personificação da memória e mãe das famosas Musas inspiradoras dos poetas.[9] Num painel romano dedicado às Musas, datado de 160 d.C, hoje guardado no Louvre, é provavelmente Sócrates quem figura ao lado da deusa Mnemosyne, numa composição que remete às origens do saber e da cultura. Ela aparece também ao lado de Lete como contraparte religiosa de rituais de iniciação em documentos antigos sobre as doutrinas místicas de tradição órfica e pitagórica, como visto nas inscrições em tábuas de ouro encontradas nas tumbas no sul da Itália. No detalhe de um mosaico representando um funeral greco-romano (séc. II d.C, em Museu Arqueológico de Antáquia, Turquia), figura uma rara aparição de Mnemosyne tocando a testa de uma mulher iniciada para despertar nela a memória originária.

Quase tão raras na Antiguidade quanto na modernidade, as representações de Mnemosyne encontram exceções em dois pintores da era vitoriana, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) e Frederic Leighton (1830-1896), em que Mnemosyne é retratada com o detalhe academicamente realista da época, apesar de em uma das telas aparecer de maneira bem retórica portando elementos simbólicos da memória. A iconografia contemporânea tende a representá-la numa figuração carregada de ambiguidades, algumas das quais violada por mancha, turvação ou apagamento, como nos respectivos casos da série de quadros do belga René Magritte (1948), e as escultura em granito, de Fridrik K.B. (2008) e de madeira, do artista norte-americano Chad Awalt (2008). Em Magritte, a Mnemosyne aparece como a escultura de uma cabeça feminina com uma

[8] As informações sobre a mitologia grega e o pensamento remetem a VERNANT, Jean-Pierre. *Mito & Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, bem como sua edição mais antiga (São Paulo: Ediusp, 1973). Sobre a *Teogonia* de Hesíodo: TORRANO, José Antonio Alves. "O mundo como função de Musas". In: HESÍODO. Teogonia. A origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1991.

[9] Jean-Pierre Vernant (1990) assinala, contudo, uma confusão entre Mnemosyne, a memória, e suas filhas, as Musas. Estas, ao serem homenageadas e invocadas pelos poetas, inspiram-nos o dom do canto: "Possuído pelas Musas, o poeta é intérprete de Mnemosyne" (VERNANT, 1973, p.73).

mancha vermelha na testa; enquanto o granito escuro de Fridrik remete à opacidade de uma memória ela mesma repleta de esquecimento; no último caso, Mnemosyne aparece de olhos fechados, o corpo tomado por um processo de apagamento, de dissolução, que o torna cada vez mais delgado. Cada vez mais internalizada e investigada nos domínios da ontologia, da fisiologia e da psicanálise, a memória, juntamente com o seu avesso, o esquecimento, torna-se a problemática eminente da contemporaneidade, aquele a partir do qual não haverá ciência humana ou filosofia que se constituam e se desenvolvam sem levá-la na sua reflexão. Não por acaso, em 1924, *Mnemosyne* foi o título escolhido por Aby Warburg e posto em sua biblioteca para nomear aquela que seria sua empreitada mais desafiadora: a construção babilônica de um atlas da história da arte e das culturas humanas, atenta aos mais ínfimos detalhes iconográficos, aos rastros persistentes dos tempos, em suma, àquilo que Didi-Huberman (2013) chamou de imagens sobreviventes.

Na tradição oral da época homérica, os poetas eram, através do sopro divinal das Musas, os intérpretes de Mnemosyne. Ensinavam-lhes, as ninfas, o "belo canto" com o qual elas mesmas encantavam os ouvidos de Zeus ao evocar os tempos originários fundadores das genealogias divinas e humanas (VERNANT, 1990). Os aedos e rapsodos, que percorriam o mundo grego, àquela época, eram, neste sentido, portadores não apenas de um dom, mas de uma tarefa de caráter sagrado, eram os mensageiros de um passado originário, a tal ponto que neste passado podiam reconhecer os desígnios da sorte humana conferidos pelos deuses. Era, portanto, uma dupla vidência a concedida pelas musas. A poesia assim insuflada era a encarnação do delírio divino, em que o tempo caótico das origens e do fim se revelava na forma de recordação, memória, e, igualmente, como vaticínio e profecia – duplo sentido que a palavra latina *vate* herdou e conservou, unindo-se em sinonímia tanto ao adivinho, vaticinador, quanto ao poeta, versejador. Um ou outro, geralmente cegos para a luz, são capazes de ver o invisível por intermédio das musas.[10] Não obstante, argumenta Vernant (idem, p.140), a rememoração a que se entregam em seus cantos não procura "situar os acontecimentos em um quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, (...) a realidade primordial da qual saiu o cosmo" e através da qual é possível "compreender o devir em seu conjunto". Neste sentido, com efeito, a Guerra de Troia em Homero parece tão mítica e atemporal quanto as origens cosmogônicas dos deuses

[10] São famosos os cegos na mitologia e nos escritos antigos, sendo o mais famoso deles Tirésias, sábio tebano consultado por Zeus e Hera em uma contenda, e procurado por Ulisses em sua descida ao inferno. Também na Odisseia, encontramos o aédo Fêmio, que animava com suas glosas e cantos os banquetes dos pretendentes de Penélope, mas que fora poupado pelo rei de Ítaca em sua fúria.

primordiais, pois faz parte de uma narrativa fundacional, responsável por designar ao povo grego não apenas sua glória passada mas o comportamento e o hábito que o distinguem.

Uma Mnemosyne atemporal e um tempo mágico, portanto, são os elementos da poesia homérica de tradição oral, cujos cantos, caraterizados pela palavra viva e melodiosa, não esqueçamos, eram acompanhados pela lira ou pela harpa. Para entender a internalização de Mnemosyne como memória individual humana, cuja função, ressalta Vernant (1973), atinge categorias psicológicas tais como o tempo e o *eu*, é preciso refazer a interpretação sobre o percurso mítico da descida às ínferas regiões de Hades, através das quais corriam os flumens da memória e do esquecimento. Como já mencionado, aqueles, cujo destino era o mundo inferior, podiam beber de duas fontes: a de Lete, o Esquecimento, ou a de Mnemosyne, a Memória. Numa série de documentos e textos de origens e datas muito diversas, de caráter religioso e ritualístico, a Memória aparece em uma relação complementar com o Esquecimento; ambas fazem parte de um percurso que completa a passagem de uma vida a outra num contexto de reencarnação. Uma versão dessa complementariedade pode ser vista modernamente em pensadores, entre filósofos, historiadores e estudiosos da psique tão diferentes como Nietzsche, Walter Benjamin ou Freud: em um como nos outros, o esquecimento é entendido como condição vital para a emergência da lembrança e para a vida ativa, faz parte de uma defesa psíquica do sujeito e é, por isso, nestes autores, tomado em sua função de positividade na investigação filosófica, histórica e psicológica.

Na história de Mnemosyne, na Antiguidade, Vernant assinala um deslocamento de sentido, uma "transposição de Mnemosyne" do plano cosmológico para o escatológico, cuja doutrina, muito comum na Grécia Antiga, pautava a crença na reencarnação das almas. Mnemosyne, escreve o historiador francês, "não é mais aquela que canta o passado primordial e a gênese do cosmos", mas transforma-se na "força da qual depende o destino das almas após a morte", "ligada daqui em diante à história mítica dos indivíduos, aos avatares das suas encarnações sucessivas" (1973, p.80). Beber das águas do Esquecimento, portanto, permitia às almas dos mortos esquecerem os perjúrios da vida passada antes de reencarnarem em um novo corpo. Na literatura, contudo, seja na poesia de Homero ou de Hesíodo, seja, mais tarde, na de Dante, o rio Lete assume simbolicamente uma espécie de "rito de passagem" da assunção do saber, do conhecimento da verdade, bem como das ambíguas representações do ser (seja como

formação e conquista da identidade, como em Homero, seja como revelação e presença do ser, como em Heidegger). Na *Teogonia* de Hesíodo, não obstante, o ser está relacionado ao "não-esquecimento", ao "não-oculto" ou "não-latente" (TORRANO, 2009, p.24), que são as traduções possíveis da palavra grega *alethea*, tão importante para o pensamento de Heidegger sobre o desvelamento do ser e a revelação da verdade.[11] Na *Odisseia*, Ulisses vai ao encontro de Tirésias no reino dos mortos, onde encontra também as almas de seus companheiros de guerra, de quem ouve suas lamentações, seus queixumes, como também conselhos e pedidos de lembrança e sepultamento. A iniciação de Ulisses, ritualizada em sua conversação com os mortos e, mais particularmente, com Tirésias, confere a ele a sabedoria necessária através da qual retornará ao mundo dos vivos, não apenas ciente das instruções do adivinho mas também atento aos conselhos e às solicitações dos que vagam no silêncio da morte.[12] Consultante especial, posto que não retornará ao mundo reencarnado em um novo corpo, Ulisses retém dessa visita uma experiência e um saber que estão intimamente ligados à memória conservada, não apenas sua, mas daqueles cujas almas já não transitam o mundo terreno. Essa memória constitui, portanto, um saber coletivo indissociável de um conhecimento de si (não à toa, a *Odisseia* é tomada como narrativa fundante de uma nação, e Ulisses, o representante de seu povo).

Se por um lado, Mnemosyne assume sentidos diferentes, embora não opostos, nos planos da cosmologia e da escatologia (contexto das reencarnações e da metempsicose), por outro, na literatura de Homero e de Hesíodo, há precedentes importantes que associam a memória à constituição ontológica do ser e, mais modernamente (como argumentam Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*), do sujeito racional.[13] O deslocamento do sentido da Memória recobre, portanto, as mais variadas dimensões do pensamento humano que vai da cosmogonia e escatologia religiosas às ontologias do ser, da mitologia greco-romana às modernas psicologias, e cuja problemática já se discute na aurora da filosofia ocidental, nos *Diálogos* de Platão.

---

[11] Muito importante no argumento de Jaa Torrano em seu estudo da *Teogonia* é que a relação da linguagem com o *ser* é uma relação de *imanência recíproca*, em que a linguagem é concebida como "uma força múltipla e numinosa" que Hesíodo chama de Musas. Capaz de "trazer à Presença o não-presente, coisas passadas ou futuras", a linguagem dá-se como "presença", ou "aparição (*alethéa*)" (2007, p.29). Torrano explica ainda que é bastante frequente encontrarmos nos estudos de Heidegger a tradução de *alethéa* como *re-velação*, *des-ocultamento* ou mesmo *não-esquecimento*, que assumem, tanto na filosofia do alemão quanto na antiga, o sentido de verdade (idem, p.25).

[12] A narração da descida de Ulisses ao mundo dos mortos está no canto XI, composto de 640 versos. (*Odisseia*. Tradução de Christian Werner, São Paulo: Cosac Naify, 2014)

[13] A filósofa Jeanne Marie Gagnebin discute a formação do sujeito a partir da *Dialética do Esclarecimento* em seu livro *Lembrar, escrever, esquecer* (São Paulo: Editora 34, 2009). Retornaremos a essa discussão.

A busca do conhecimento da verdade, em Platão, é indissociável de uma investigação das formas e das condições de sua transmissão; logo, de uma uma estrutura anamnésica do conhecimento. Nas palavras de Agamben (2015, p.135), a filosofia, desde seu nascimento com Platão, apresenta em sua problemática estrutural uma dialética entre memória e esquecimento, ilatência e latência, *aletheia* e *lethe*. Vernant (1990, p.161) escreve: "Em Platão, o relembrar [no sentido platônico da *anamnesis*] não concerne mais ao passado nem às vidas anteriores; tem como objeto as verdades cujo conjunto constitui o real". No filósofo grego, discípulo de Sócrates, o conhecer é indissociável da *anamnesis*, faculdade mobilizada no diálogo filosófico, que traduz, também, o esforço do *logos* humano em direção à Verdade. A verdade, contudo, é situada, em Platão, no lugar de uma "periodicidade cósmica" e de uma "eternidade divina", como escreve Vernant (1990, p.159) a respeito da compreensão platônica da *anamnesis*. É que a memória, em Platão, não deve "guardar esta ou aquela verdade, esta ou aquela recordação", isto é, "não se refere a um passado cronológico ou a uma preeminência ôntica, mas à própria estrutura da verdade" (AGAMBEN, 2015, p.135). Como, para Platão, não há nenhuma categoria do *eu* implicada na progressão do saber, a *anamnesis*, o relembrar, não é mais do que a libertação do indivíduo em relação ao tempo humano, a restituição de uma Memória totalmente impessoal, divina, que é também a morada da Verdade, onde as ideias (*eidos*) brilham em sua eterna identidade.

O Esquecimento é o *não-ser*, enquanto a Memória é a responsável pela restituição da verdade divina ao indivíduo que conhece. Como se sabe, Platão faz uma insistente defesa do uso da faculdade da memória na prática filosófica que, para ele, baseia-se no fundamentalmente num processo ativo de rememoração que, para ele, toma forma nos diálogos, no encontro amistoso e aberto entre filósofos, que não isentam suas disparidades e discordâncias. Gagnebin ressalta esse paradoxo constitutivo da filosofia, presente já em seu nascimento (2014). A fim de desabonar a escrita em favor da tradição oral do saber, Sócrates evoca ou inventa, segundo o diálogo de *Fedro*, uma lenda que remonta o Egito Antigo. No relato mítico, o jovem deus Thot, inventor dos jogos matemáticos, apresenta ao pai, Tamuz, deus soberano e primordial, "modelo do rei-juiz arcaico cuja palavra em si tem força de lei",[14] sua mais nova invenção: a escrita. Thot, que, como lembra Gagnebin (2014, p.20), também é o deus da morte, argumenta que a invenção "resolverá os

[14] O relato mítico imaginado por Sócrates/Platão é transcrito de GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, p.19-20

problemas de armazenamento e de acumulação do saber, sendo a escrita uma ‘droga para a memória e para a sabedoria’.” Gagnebin insiste no termo *pharmakon*, “fármaco”, que traduz por droga, enfatizando a ambivalência da palavra que tanto pode ser “remédio”, “antídoto”, quanto “veneno”. Tamuz, detentor da verdadeira sabedoria e árbitro da palavra de poder, responde a Thot reprovando sua descoberta: “Não é para a memória (*mnèmè*), é para a recordação (*hypomnèsis*) que inventaste um remédio (*pharmakon*)” (PlATÃO apud GAGNEBIN, 2014, p.20). Segundo Gagnebin, Platão opõe, assim, o “verdadeiro processo do lembrar” (a *anamnèsis* platônica) a um “processo de anotação e inscrição que só servem de auxílio para as falhas da memória” (ib. ibidem). Com isso, Platão reprovava os jogos retóricos dos sofistas e sua escrita insidiosa, em favor de um saber fundado na rememoração, na faculdade de rememorar, isto é, em favor de um processo ativo da memória.

A defesa platônica da rememoração e do saber oral não é, contudo, um interdito à escrita (paradoxalmente, só conhecemos as ideias de Sócrates e Platão por meio dos textos que nos foram legados)[15]. Não é difícil de supor que Platão tinha consciência disso. A questão da oposição entre a fala e a escrita é mais profunda e diz respeito à condenação platônica do mundo das aparências, das contradições abordadas por sua reflexão filosófica, a saber, a oposição entre original e cópia, vivo e morto, modelo e semelhante, memória (verdadeira) e esquecimento, mundo ideal e mundo aparente. Segundo Gagnebin (2014, p.21), o *pharmakon* da escrita traz consigo a insídia das ambiguidades e aparências próprias artes e da *mimesis*, que seduzem e encantam com “promessas de beleza e de felicidade maiores que aquelas oferecidas pela ‘realidade’”, e por isso introduzem “uma zona turva de indeterminação entre aparência e ser, ausência e presença.” É nessa perigosa “zona de indeterminação” que a escrita se instala e tira sua potência. Através do signo (duplo signo, pois remete tanto ao som quanto àquilo que o som designa), a escrita faz presente aquilo está ausente. “Como signo de algo que não está mais, presença da ausência e ausência da presença, é um *rastro*, isto é, desde Platão até Freud, um estranho ser, tão imprescindível quanto instável e incerto” (idem, ibidem, p.21). *Rastro mnêmico*, é como traduz Gagnebin a palavra alemã *Erinnenrungsspur*, presente em Freud. Ambiguidade do rastro, pergunta-se Gagnebin: como confiar nele, tantas vezes infiel, até mesmo falso? Sendo ele tão múltiplo e diverso, como o signo

[15] Embora não se saiba com exatidão quem nos legou os textos e se havia consentimento de Platão ou Sócrates.

escrito num tábula antiga, ou sua proliferação num conjunto de textos sagrados, ou ainda o documento assinado por uma autoridade régia, jurídica ou religiosa, em todo caso, expedido por um poder instituído (como aqueles documentos nos quais Foucault encontrou o rastro de vida dos homens infames) etc. O rastro é aquilo que resta, que sobrevive de tudo o que foi destruído, é ruína, mas a última possibilidade de recordação, o lugar de uma cultura ou de um povo desaparecidos, possível morada dos mortos. Gagnebin chama atenção para essa ambivalência do *sèma* grego, que partilha de uma mesma conotação: ele é tanto signo, palavra, termo, quanto pode ser túmulo; ao designar aquilo que está ausente, é também capaz de rememorar aqueles que já não vivem (ibid., ibid., p.15). Assim, é neste duplo sentido que vemos na escrita e nas obras de arte aqui estudadas um ato possível de rememoração.

Precisemos melhor o estatuto que o rastro assume na filosofia da história e que problemática ele instaura. A escrita história é um discurso construído a partir da articulação e interpretação de rastros de diversa ordem (documentos, arquivos, testemunhos etc.); ele é produto de "injunções singulares de enunciação, ligadas ao presente específico do historiador" (GAGNEBINn, 2014, p.27). Procuramos entender, neste sentido, em que lugar opera a obra de arte ao pensar o fazer histórico e o trabalho da memória. História e memória, pode-se afirmar, são tributárias de uma imbricação entre sujeito e objeto, sujeitas às ambiguidades da "imagem mnêmica e da atividade do lembrar" (idem, ibidem, p.28). Mas se o presente do sujeito que lembra é, ele próprio, fugidio, ou seja, está sempre a passar, nossas tentativas de interpretar o passado (este sendo também equívoco e múltiplo) estão sempre sujeitas à caducidade. A cada vez que a história toma para si esta tarefa de *estabelecer* uma narração e uma memória unívocas, dominantes, o historiador ou a historiadora toma para si este problema não apenas como uma questão histórica, mas ética e filosófica. O estatuto do rastro, na história como na filosofia e, por quê não, nas artes, é antes de mais nada constituído em um terreno de disputas e contradições, de equívocos e tomadas de posição ética e política.

É por isso que, na metáfora de Platão, a autoridade do deus-pai Tamuz prevalece contra o filho Thot, o saber oral sobre o escrito. É que a escrita, apesar de fixar e conservar os rastros, que em Platão remonta ao saber originário (ao *eidos* platônico), põe em risco sua evidência e sua transparência, garantidas pela autoridade da palavra paterna. Ao propor essa questão, a historiografia moderna atualiza um debate milenar, deslocando sua compreensão de rastro para acolher, sem preconceitos, suas possibilidades interpretativas

do passado, que não é mais lugar de um sentido primeiro e originário, mas de diferenciação, de equívoco e multiplicidade. Pergunta-se Gagnebin:

> Como saber com certeza onde fica a fonte se o intérprete não tem à sua frente uma linha reta, clara, direta, uma transmissão histórica ou psíquica em moldes cartesianos, mas sim um território conturbado, palco de lutas e lugar errático, no melhor dos casos um "jardim de veredas que se bifurcam" como no conto de Borges? (GAGNEBIN, 2014, p.23)

Metáfora precisa e complexa a referência ao jardim bifurcado de Borges. É que o rastro em disputa é o lugar de equivocidade, é o vórtice no tempo, lugar de anacronismos e ambivalências, não mais o derivado desvalido de uma Ideia originária. Não se trata, então, de buscar uma compreensão "perfeita" da totalidade do passado, estabelecendo uma relação direta e imediata entre o passado e o presente, em que o encadeamento de circunstâncias a que chamamos "passado" seria a causa exclusiva e indefectível do estado de coisas do presente, e em que a escrita historiográfica seria sua concatenação fiel e inviolável, sua "imortalização". Neste sentido, Gagnebin põe a escrita em um lugar mais modesto, mas não menos importante: a escrita é, talvez, a lembrança de um "gesto que esboçamos – o qual, no melhor dos casos, será retomado e transformado por outrem". "Assim como o filho que cresce lembra ao pai que ele, o pai, envelhe e morre", conclui Gagnebin, "também aquilo que eu possa vir a escrever será um alerta de minha caducidade e de minha finitude" (idem, ibidem, p.24).

É a isso, a essa transformação do saber, da experiência e da compreensão sobre o passado, que Gagnebin chama, citando Blanchot, de "assassinato diferido". O escritor é aquele que arrisca "arruinar essa imediaticidade da vida (...) para instaurar um espaço, isto é, um vazio onde algo possa se articular, se desdobrar e crescer, ou falhar e desvanecer" (GAGNEBIN, 2014, p.25). O escritor opera no "reino da separação e da despedida, da intensidade do início e da prefiguração da partida" (idem, ibidem), é neste lugar que a obra se faz. É esta problemática que o rastro instaura, quando entendido em seu estatuto moderno e contemporâneo. Há um vazio que é também uma zona de indeterminação, a fronteira que interfere na simples relação de causa e efeito sobre a qual se compreende a experiência histórica. O historiador moderno não ignora esta fronteira, mas talvez seja na literatura e no cinema que essa (anti)lógica tenha sido explorada de como aspecto fundante das obras. Como escreveu o poeta português Herberto Helder, "as coisas não têm entre si relações de mistério, não relações de causa e efeito" (p.30). Se a

história lega aspectos do passado através de seus rastros, certamente as qualidades que estipula sobre eles dependem de uma implicação do historiador, de suas pinceladas, de sua maneira de flexionar e concatenar os fatos, os documentos, o arquivo etc. Mas a "relação de mistério" permanece e é este o âmbito de criação que os artistas assumem para si.

Mais adiante, estudaremos essa relação do rastro na figuração/representação dos mortos, dos ausentes da história, sob uma perspectiva filosófica, ética e, por que não, religiosa, posto que, ampliando o halo de interpretação a partir da dupla significação do *sèma* grego, está em seus primórdios a relação entre escrita e túmulo, materializada desde o *epos* homérico e desdobrada nas reflexões de Michel de Certeau (2015) acerca da historiografia como escritura do passado e prática de sepultamento. O "rito de sepultamento" e o "ato de rememorar" benjaminiano partilham de um mesmo compromisso com o passado, e mais precisamente com aqueles que foram derrotados, que não tiveram seu lugar na história ou que o têm ameaçado pela assimilação dos dominadores. Como afirma Gagnebin (2014, p.29), trata-se "da expressão de uma vontade humana de honrar a memória dos mortos (...) e de opor à fragilidade da existência singular a esperança de sua conservação na memória dos vivos", em suma, "de reconhecer a dívida que nos liga ao passado"; ela ressalta ainda que o "rito", mesmo secularizado, não deixa seu caráter ético e religioso, posto que se trata de uma "inscrição dos vivos de hoje na continuidade reconhecida e assumida de uma temporalidade que ultrapassa o mero espaço da atualidade imediata". Esta tarefa de "sepultamento", que informa e justifica os objetos de arte estudados aqui, será comentado em outro capítulo.

2.2 Mnemosyne internalizada

A memória internaliza-se na consciência humana, em Platão, como uma faculdade da *anamnésis* voltada ao conhecimento da verdade como uma reminiscência originária, o *eidos* eterno, atemporal. Não conhecemos senão muito parcamente o estudo da memória ao longo da história das ciências ocidentais, e conceber a genealogia de sua história seria um trabalho de fôlego. Contentemo-nos com sua figuração nos estudos da psique humana e de sua dimensão social. No fim do século XIX, início do XX, Bergson propõe a tese de uma filosofia que une espírito e corpo em uma relação inédita nas tradições científicas (fisiológica e neuronais) e filosófica (idealista e realista); trata-se de uma especulação psicofisiológica voltada tanto para a matéria quanto para o pensamento, sem tomá-los por uma relação de paralelismo ou mecanicismo. A bela anedota, das tantas

que Bergson se utiliza para ilustrar suas ideias, da roupa e do prego exemplifica de maneira precisa que tipo de relação se trata: sabemos que existe uma solidariedade entre a roupa e o prego pelo fato de que, se tirarmos o prego, a roupa cai; mas isso não nos aprova dizer que a forma do prego indica a forma da roupa. Sem deixar de reconhecer a solidariedade entre consciência e cérebro, Bergson propõe desdobrar as medidas e circunstâncias dessa relação.

Bergson, então, concentra-se no problema da memória, terreno propício que, para ele, "representa precisamente o ponto de interseção entre o espírito e a matéria" (BERGSON, 2010, p.5). A perscrutação bergsoniana da memória associa, com efeito, uma coisa à outra em uma análise dupla e complementar, uma psicológica (que insiste "no caráter utilitário das funções mentais voltadas para a ação") e outra metafísica (que, ao transpor os "hábitos contraídos na ação" para a "esfera da especulação", institui-se como "pura energia criadora") (ib., ibid., p.9-10). Em sua reflexão, Bergson acha por bem chamar a matéria de "imagem", ou "conjunto de imagens", posto que, ao mesmo tempo que é revestida e investida de qualidades próprias e propriedades independentes, ela é vista e tomada como objeto representado por uma consciência. A imagem é, pois, o que existe "a meio caminho entre a 'coisa' e a 'representação'" (ib., ibd., p.2). Com isso, Bergson resolve o problema da pura idealidade do objeto conhecido pelo sujeito cognoscente, ele próprio subsumido em sua consciência, e o da materialidade inalcançável dos realistas, para quem todo saber sobre um objeto é uma ilusão e que a matéria se encontra anos luz fora do alcance de nossa apreensão.

Mas é o conceito de *durée* (duração) que Bergson descreve que mais chama atenção e é através de tal conceito que Walter Benjamin inicia suas primeiras considerações sobre o tema do choque e da experiência moderna no seu estudo *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* (1939). Interessa a Benjamin não o aporte teórico da especulação bergsoniana, mas o desenho de um panorama histórico dentro do qual surge a filosofia de Bergson, e de cujos conceitos Benjamin se apropria menos para explicar uma certa experiência de sua época do que para apresentá-los como refratários a ela. Trata-se da "experiência inóspita e cegante da época da grande indústria" (BENJAMIN, 2015, p.107). Benjamin reconhece a não vinculação da teoria da memória de Bergson a um lugar histórico específico, mas vê em suas considerações, feitas como que de olhos fechados para a experiência moderna, uma espécie de "imagem segunda",

de "experiência complementar", que Bergson, afirma Benjamin, fixa na forma e no conceito da *durée*.

A *durée* é, em tudo, oposta à experiência do choque. Se a duração é essa espessa e densa camada de tempo que faz de um fenômeno um conjunto indiviso de feixes contínuos de percepções e afecções que a memória condensa em uma "multiplicidade enorme de estímulos" (BERGSON, 2010, p.74), o choque é, ao contrário, a irrupção do descontínuo na experiência, o embotamento dos sentidos. Para Benjamin, essa oposição é importante na medida em que associa a duração à experiência (*Erfahrung*), tão importante nas comunidades tradicionais e na transmissão de sua memória, e o choque à vivência (*Erlebnis*), não assimilada pela memória, efêmera e dissoluta, típica das cidades urbanas e da revolução industrial. Comentando o livro de Bergson, *Matéria e Memória*, no estudo citado, Benjamin afirma que a essência da experiência está de tal modo na *durée* que "só o poeta pode ser o sujeito adequado a uma tal experiência". Segundo Benjamin, nas condições sociais atuais, faz-se cada vez mais impossível recompor uma tal experiência por vias naturais. Se em Bergson, no entanto, a memória pura (*mémoire pure*), este manancial de matéria prima da narração e da poesia, depende de uma *atenção à vida* ou *vita activa*, nas palavras de Benjamin (2015, p.108), em Proust, ao contrário, ela não depende de uma vontade, mas do acaso (conquanto, um tipo muito especial de acaso que o próprio Benjamin explicita e que outros autores problematizarão).[16]

Proust confronta, de fato, a memória involuntária com a voluntária logo nas primeiras páginas de *Em busca do tempo perdido*. Durante anos, tentara evocar a lembrança de seu passado em Combray e tudo que conseguia apreender era a precária recordação de "uma espécie de lanço luminoso, recortado no meio das trevas indistintas" (PROUST, 1981, p.44-45). Em sua reflexão, Proust descreve essa lembrança como semelhante ao clarão do "fogo de artifício" ou de "projeção elétrica" que seciona parte de um edifício deixando o resto imerso nas sombras; Combray para sempre consistindo

[16] Gagnebin (2009, p. 154-5) comenta essa discussão fornecendo uma interpretação a partir de Deleuze: "O acaso não é (...) a irrupção estatística de coincidências, um conceito, digamos, trivial de acaso. Na obra de Proust (e na belíssima interpretação de Deleuze citada), o acaso é algo muito maior, ele é aquilo que não depende de nossa vontade ou de nossa inteligência, algo que surge e se impõe a nós e nos obriga, nos força a parar, a dar um tempo, a pensar – como faz o gosto da 'madeleine'. Ao mesmo tempo, ele só pode ser percebido se há como um treino, um exercício, uma ascese da disponibilidade, uma 'seleção', umas 'provas', que tornam o espírito mais flexível, mais apto a acolhê-lo, esse imprevisto, essa ocasião – *kairos!* – que, geralmente, não percebemos, jogamos fora, rechaçamos e recalcamos. Segundo Deleuze, via Proust, este acaso é, paradoxalmente, a única fonte de nossos conhecimentos necessários e verdadeiros (...). Acaso, portanto, muito mais próximo das noções de atenção e *kairos* (e de toda tradição, da mística à psicanálise, que esses conceitos orientam) que da ideia de uma coincidência exterior."

apenas “em dois andares ligados por uma estreita escada, e como se nunca fosse mais que sete horas da noite”. Se lhe perguntassem o que mais se lembrava de Combray, Proust sabia que mais de uma informação podia ser dita daqueles tempos, que existiam outras horas em Combray, mas que essas recordações eram apenas o apurado pela “memória voluntária, a memória da inteligência”, insuficientes à experiência do passado. Benjamin argumenta, com precisão, que a memória voluntária é incapaz de reter qualquer traço do passado, e ele o faz citando Proust. Em suas palavras: “O mesmo acontece com o nosso passado. É trabalho baldado procurarmos evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência são inúteis.” (PROUST apud BENJAMIN, 2015, p.108). O passado encontra-se, neste sentido, “fora do domínio e do alcance de nossa inteligência, em algum objeto material [...] de que não suspeitamos. Depende do acaso encontrarmos esse objeto antes de morrermos ou não o encontrarmos” (ib. ibidem). Benjamin, contudo, desconfia dessa última afirmação: “Não é de modo algum evidente essa dependência do acaso. As coisas da nossa vida interior não têm, por natureza, esse caráter privado sem alternativa” (BENJAMIN, 2015, p.109). Para o filósofo, o acaso intervém apenas quando reduzidas todas as possibilidades de assimilação dos acontecimentos da vida pela nossa experiência, e este seria o caso da modernidade, em que a experiência encontra-se impossibilitada, os sentidos embotados e nossas faculdades de compreensão e assimilação comprometidas pelos choques e velocidades da grande cidade. Em linhas gerais, o acaso passa a exercer papel significativo num contexto social onde a experiência e sua transmissão não são mais possíveis. O jornal seria um indício dentre tantos outros desse fenômeno. Nunca em outro momento da história humana o avanço da tecnologia provocou tantas mudanças na vida social, na vida espiritual de nossas consciências e mesmo em nosso aparato perceptivo. Todo o nosso aparato orgânico de percepção do mundo se transformou diante da velocidade com que as novidades passaram a surgir diante dos olhos e do corpo humanos. A crítica de Benjamin é incisiva: os princípios da informação jornalística (e ele cita: “novidade, concisão, clareza e sobretudo a não relação das notícias umas com as outras”) impossibilitam a assimilação dos fatos pela experiência do leitor, além de tolherem sua capacidade de imaginação. As altas tiragens do jornal têm amplo alcance, de maneira que não resta nada que um leitor possa contar a outro. Se os jornais prezam pela comunicação, não são capazes, porém, de se alçar ao domínio da narrativa, aquela que funda e movimenta a tradição e cuja função não é a transmissão da “pura objetividade do acontecimento, como faz a informação”, mas sua integração na vida do contador de histórias para que fomente nos ouvintes certa sociabilidade ou partilha da experiência.

Conclui Benjamin: "Por isso, o contador de histórias deixa na experiência as suas marcas, tal como o oleiro deixa as das suas mãos no vaso de barro" (id., ibidem, p.109).

A perda da experiência e o esmaecimento da tradição são, para Benjamin, tão profundas na vida moderna que leva o filósofo a afirmar que só uma obra tão prolixa e avantajada como a dos "oito volumes" de *Em busca do tempo perdido* pode dar "uma ideia do que seria necessário para restituir ao presente a figura do contador de histórias" (ib., ibid., p.110). Só a *Recherche* é capaz de dar a medida exata do esforço que é contar uma história nos tempos de baixa cotação da experiência. Benjamin não deixa de ressaltar que em uma tal empresa, e em Proust isto não passa despercebido, necessariamente "conjugam-se na memória determinados conteúdos do passado individual com os do coletivo" (ib, ibid.). Se antes, eram as festas, os cultos e seus cerimoniais, que produziam a "fusão entre essas duas matérias da memória", que provocavam "a rememoração em determinados momentos e continuavam a ser oportunidades de rememorar ao longo de toda uma vida", cabe à literatura contemporânea tomar para si uma tarefa que não seria a de restituir os tempos da tradição ou de uma temporalidade comum, mas a de problematizar os impasses de uma época que não mais permite a partilha da experiência e a comunicação de uma memória comum. Resta à literatura comprometida com seu tempo, e não apenas comprometida, mas ela própria sintoma de sua condição nevrálgica, estabelecer-se na "demora", como escreve Piero Eyben (2012) sobre a literatura contemporânea, uma certa demora etimológica que suscita um "morar", um habitar na fronteira, na crise, na separação, e mais precisamente um demorar-se nas aporias de um tempo no qual não há mais fundamentos nem autoridades fundadoras, tampouco referenciais únicos e indefectíveis de veracidade e realidade nos quais se basear; é, portanto, uma literatura que faz valer a própria dificuldade ou impossibilidade de uma tal empreitada, como a de elaborar as condições de uma nova transmissibilidade, no ato mesmo de sua linguagem, de sua rememoração, como o fez Proust ao conservar as marcas da cena originária na obra da *Recherche*, ou Kafka em sua descrição minuciosa dos labirintos infinitos da justiça, e tantos outros autores que viram nas modernas condições de vida uma precariedade fundamental da experiência, mas que fizeram disso sua matéria-prima.[17]

[17] Gagnebin faz uma interessante leitura de Kafka como uma importante pista para desvendar o pensamento benjaminiano sobre a experiência e a narração. Está no livro *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013, terceiro capítulo "Não contar mais?". Não é a memória o tema mais importante neste capítulo, mas o esquecimento. Este também incide profundamente em nossa pesquisa.

Gostaríamos de comentar melhor as condições e o estatuto filosófico tanto da literatura que se põe a dizer uma memória, quanto da historiografia em sua relação com o passado, sem esquecer o cinema-ensaio de Marker que, em sua singularidade e à sua maneira, também se pretende ato de rememoração; por ora, passemos a um breve comentário sobre a compreensão das teorias de Freud por Walter Benjamin, visto que Freud e a psicanálise tornaram-se incontornáveis, no século XX, para a investigação da memória. Já renomado, à época, Freud é lido por Benjamin na chave que o interessa: trata-se de entender como a experiência moderna do choque embota os mecanismos de percepção e apreensão de nosso aparato psíquico. Não por acaso, Benjamin retoma as investigações do psicanalista sobre o trauma e a consciência. Referindo-se ao ensaio *Para além do princípio de prazer*, de 1921, a memória e a consciência aparecem depuradas em noções muito particulares: a memória, no sentido de *mémoire involuntaire*, e a consciência como oposta ao inconsciente no qual se depositam os *rastros* ou *traços* constitutivos da memória. Neste ensaio, Benjamin afirma, citando o pensador austríaco, que "a proposição fundamental de Freud" é a de que "o consciente nasce no lugar de um vestígio da lembrança", caracterizando-se pelo fato de que neste sistema psíquico (da tomada de consciência) o "processo estimulador [...] não deixa uma transformação duradoura dos seus elementos, mas como que se esfuma no fenômeno de consciência".[18] Segundo Benjamin, Freud resume sua hipótese em uma fórmula básica: "a tomada de consciência e a permanência de vestígios na memória são inconciliáveis no mesmo sistema." (FREUD apud BENJAMIN, 2015, p.111) Ou seja, e esta é a conclusão do filósofo alemão, não faz parte da memória involuntária "aquilo que não foi 'vivido' expressamente e em consciência"; outros processos estimuladores, na hipótese de Freud, podem ser requisitados para entender o acúmulo de vestígios pela memória, mas não o sistema da consciência, que seria reservado apenas para designar outra função, também significativa: aquela que protege contra os estímulos externos, contra os choques. Trata-se de um mecanismo de defesa natural dos organismos que em Freud e na teoria psicanalítica ganhará notoriedade na forma do recalque e será muito importante para o

[18] Toda esta passagem refere-se ao comentário de Benjamin sobre Freud como parte do estudo sobre Baudelaire. Não é nosso intuito fazer uma leitura direta e apurada do psicanalista, mas torná-lo mais evidente no projeto de Benjamin, posto que a psicanalise, e Freud como seu fundador, não apenas traz contribuições importantes para a compreensão de uma "economia" psíquico-social da época, mas ela mesma pode ser tomada como sintoma de sua época. A referência, então, será sempre a partir da leitura de Benjamin (BENJAMIN, 2015, p.111-13).

estudo da economia psíquica. Neste sentido, a consciência serve como anteparo dos choques, uma barreira contra os estímulos violentos, contra os efeitos traumáticos:

> A teoria psicanalítica procura "compreender a natureza do choque traumático a partir do rompimento da barreira de proteção contra os estímulos". Segundo ela, o susto tem o seu significado "na falta de predisposição para a angústia". (BENJAMIN, 2015, p.112)

Nas atuais condições de existência, sugere Benjamin, esse mecanismo da consciência encontra-se prejudicado. A banalidade com que se espalhou o acontecimento do choque, na vida cotidiana da modernidade, foi a responsável pelo desgaste do aparato de controle desses estímulos externos; exposta à novidade e ao processo incessante de substituição do antigo pelo novo no ciclo sem fim da produção industrial, a memória perdeu sua capacidade de armazenar vestígios, de torná-los assimiláveis, em suma, de torná-los experiência. Neste sentido, Benjamin faz do conceito de trauma, que se caracteriza singularmente pela repetição do evento traumático, a exemplo dos neuróticos cujos sonhos reproduzem a cena da violência que os atingiu, um substituto ou equivalente simétrico do conceito de choque, ambos passíveis de informar sobre uma certa violência própria da mercadoria. O mal-estar na era do capitalismo industrial é a contraparte sombria dessa luxuriante aparição da novidade, do choque que provoca, pois, assim como os sonhos dos neuróticos, segundo Freud, "procuram recuperar o controle dos estímulos desenvolvendo a angústia cuja omissão se tornou a causa da neurose traumática" (apud BENJAMIN, 2015, p.112), a melancolia e o *spleen*, o "passo brusco" e a "excêntrica feição" de Baudelaire[19] dão testemunho do esforço brutal que é o processo de assimilação desse mundo moderno.

De maneira hábil e um tanto excêntrica, Benjamin evidencia sua problemática ao referir a teoria de Freud à reflexão de Paul Valéry sobre a atividade poética; é que Valéry também estaria entre "aqueles que se interessam pelos modos particulares de funcionamento do mecanismo psíquicos sob as atuais condições de existência". Para o escritor francês, a lembrança é uma faculdade elementar no ser humano porque é capaz

[19] Ao inserir a experiência do choque no "âmago de seu trabalho artístico", Baudelaire acaba por adotar uma postura e uma feição igualmente abruptas. Benjamin (2015, p.114) cita a descrição de alguns cronistas e biógrafos que testemunha o curioso fenômeno. Escreve Benjamin: "Vendo-se assim entregue ao susto, é natural que Baudelaire o provoque também. Vallès deixou testemunho do seu jogo de feições excêntrico; Pontmartin, baseando-se num retrato de Nargeot, chega à conclusão de que o rosto de Baudelaire foi confiscado; Claudel acentua o tom cortante que o caracterizava nas conversas; [...] Nadar descreve o seu passo abrupto."

de organizar "a recepção dos estímulos", "impressões e percepções sensoriais" que pertenceriam à "categoria da surpresa" (BENJAMIN, 2015, p.112). Sem um mecanismo capaz de assimilar os estímulos, ou seja, de reter o acontecimento do choque, nos termos de Benjamin, não acumulamos senão vivências "no registro da lembrança consciente", vivências estas "estéreis para a experiência poética" (idem, ibidem, p.113). A tarefa moderna da literatura, ao menos a que Baudelaire toma para si e pela qual Benjamin se interessa, passa por uma educação radical dos sentidos, no sentido que fala Valéry citado em Benjamin, por um alto grau de conscientização, a fim de reparar a experiência da vida num tempo em que o choque se tornou regra. Isso não quer dizer que é a memória voluntária, o esforço intelectual de lembrar, que é mobilizada, mas que só o rigor do trabalho e a disposição do espírito são capazes de, no instante do clarão em que se apresenta o passado puro, saber capturá-lo e realizá-lo numa imagem possível.[20] Apesar de ter vivido em tempos de barricadas, motins e revoltas, todas massacradas, não era tanto os traumas históricos e grandes eventos sociais que Baudelaire buscava amparar, mas uma relação quase espiritual com os fatos cotidianos em plena transformação desvairada da cidade e das pessoas. Baudelaire fez disso sua "razão de Estado", como frisou Benjamin, citando Valéry mais uma vez, e sua justiça era o gesto de uma poesia atenta aos mais íntimos fulgores de sua época, sempre ameaçados de extinção. Não por acaso, é o trapeiro que, inspirada de um poema de Baudelaire (*Le vin de chiffonier*), Benjamin toma como a figura para representar o historiador.

Voltamos a Bergson para concluir; a memória dos tempos antigos internaliza-se, torna-se especulação sobre a interioridade do sujeito, mas remete também àquilo que identifica ou caracteriza um povo; no século XX, ela é tomada em um duplo espectro, compreendida em suas diferentes latitudes: em uma dimensão psicofisiológica; e outra, social e coletiva. A memória é percebida, em Bergson, como zona de intersecção entre a matéria e o espírito, como intercâmbio entre interioridade e exterioridade. Sua rigorosa reflexão, superando os impasses dualistas do corpo e da alma, do realismo e do idealismo, da matéria e da consciência, toma a memória como uma espécie de fita de Moebius em que a passagem da percepção pura à condensação das qualidades sensíveis acontece de uma maneira imperceptível, e leva a cabo a influência latente do passado.[21] Este sentido,

[20] A imagem do passado lampeja no instante de um perigo: referência às *Teses sobre o conceito de História* (BENJAMIN, 2011, p.224).

[21] A teoria de Bergson passa por uma distinção dos conceitos de *virtual* e *atual*, através da qual ele resolve o problema da matéria/imagem. "O progresso pelo qual a imagem virtual se realiza não é senão a série das etapas pelas quais essa imagem chega a obter do corpo procedimentos úteis. A excitação dos centros ditos

a de que a memória se faz sensível pela matéria/imagem, nos interessa, posto que trataremos aqui de objetos de arte que procuram dar forma a uma memória (e ao esquecimento), torná-la sensível aos olhos do espectador/leitor. Enquanto Bergson faz da memória a passagem do corpo para a alma, e vice-versa, Benjamin traz, para nós, a dimensão social dessa memória que vai do indivíduo ao mundo, e que compartilha com este mundo algo de singular passível de ser tornado comum. Pode-se dizer que este fora durante toda a sua obra o seu projeto: propor uma redefinição da memória, não mais tomada como pessoal e intransferível, mas que possa, destituída de subjetivismos, ser partilhada pelo coletivo (MURICY, 2009, p.12-13). Mas se no primeiro, em Bergson, o passado se atualiza na forma de uma ação, um movimento novo, uma reorientação do corpo, no segundo, sua persistência se dá num sentido dialético característico de Benjamin.

Na teoria bergsoniana da memória, a consciência exerce uma função particular, não muito diferente daquela descrita por Freud. Ao contrário da consciência autônoma e responsável iluminista que, como canhão de luz, procura a tudo iluminar e saber, Bergson vê nela apenas uma "imagem privilegiada" que age como "centro de indeterminação" sobre o qual a luz das coisas incide se reparte; trata-se de uma "tela escura" ("écran negro", como Deleuze escrevem na *Imagem-movimento*, 1985) que tem a função de receber a parcela de luz captada na percepção e assimilar dela aquilo que lhe é útil ou interessa ou se torna potência criadora (BERGSON, 2010, p.34). Entre a matéria e o espírito, ela exerce uma função de anteparo dos estímulos, não exatamente como em Freud, que surge ali no lugar de um vestígio como sistema de proteção do indivíduo, mas como filtro de seleção daquilo que o corpo tornará habitual ou recriará em forma de ação. Para Bergson (2005), no livro *A evolução criadora*, a criação surge da capacidade do pensamento intuitivo restituir o movimento inato da matéria percebida como inerte em nosso aparato perceptivo; ela surge também de uma atenção do espírito, de certa

sensoriais é a última dessas etapas; é o prelúdio de uma reação motora, o começo de uma reação no espaço. Em outras palavras, a imagem virtual evolui em direção à sensação virtual, e a sensação virtual em direção ao movimento real: esse movimento, ao se realizar, realiza ao mesmo tempo a sensação da qual ele seria o prolongamento natural e a imagem que quis se incorporar à sensação." É assim que se dá "o progresso contínuo [pelo qual] o passado tende a reconquistar sua influência perdida ao se atualizar" (2010, p.153). Bergson percebe graus de mediação entre o corpo e a alma, a matéria e a consciência, que passam do virtual, ao atual, e por fim, à sua realidade no espaço-tempo. Deleuze apropria-se de sua teoria em *Imagem-movimento* redistribuindo-a nos conceitos de *imagem-percepção*, *imagem-afecção* e *imagem-ação* (DELEUZE, 1985). Para melhor compreensão, ver GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

disponibilidade expansiva do espírito capaz de inferir da matéria mais do que o que nos dão o hábito e o estímulo programado da vida moderna.

2.3 A memória nas coisas, na matéria, na imagem

Em seu livro, *Imagens da memória: entre o legível e o visível* (1997), César Guimarães propõe um estudo sobre os *signos da memória* no mundo contemporâneo das imagens. Que tipos de imagens constroem a literatura e o cinema e como elas atuam em nossa memória? Como elas constroem uma memória possível daquilo que contam, sem que apenas se reduzam à mera representação de um referente passado? A memória como signo fugidio, fluído e intercambiável, e não apenas como ponto de fixação, como aquelas carcaças de borboleta expostas em painel, que tão bem Didi-Huberman (2015) estuda.[22] Na literatura de Maria Gabriela Llansol, Margueritte Duras, João Gilberto Noll, Peter Handke, Zulmira Ribeiro Tavares, César Guimarães encontrará e analisará diferentes maneiras de articulação sintática na construção de imagens problemáticas e lacunares da memória que se opõem à simples evocação biográfica ou histórica que apõe o discurso referencial de verdade na intenção de integralizar uma imagem do passado. Ao professor e pesquisador brasileiro, interessa mais do que o fato, as lacunas e ausências que ficam. No início do livro, ele fala de um museu fictício que, na era do armazenamento de dados via informática, traria como tema não a memória, mas o esquecimento: "seria um museu dos buracos ou dos vazios da memória" (1997, p.16). Haveria uma infinidade de salas e corredores formando uma grande espiral, e em cada compartimento, em cada lugar, exibir-se-ia o "poder dos vazios da memória". Numa sala, por exemplo, encontraríamos as diversas máquinas do tempo enferrujadas ao lado das quais haveria listas de nomes das pessoas que viajaram ao passado e não voltaram. Em outra, haveria "milhares de lenços e véus, de todas as cores, com vários nós" que seriam como que "índices da dor diante daqueles que desapareceram". Em sua descrição, Guimarães culmina nesta sombria e tranquila imagem de uma Mnemosyne imersa em escuridão, numa sala distante, "surda ao apelo dos visitantes". Nos exemplares mais bizarros desse estranho museu, veríamos ainda a fonte de apagar lembranças da qual o visitante poderia beber, o salão dos amnésicos, divertindo-se com "jogos mnemotécnicos" e, por fim, no salão dos "cérebros desmemoriados conhecidos, conservados em formol", destacar-se-ia, dentre todos os

[22] No livro *Falenas*. (Lisboa: KKYM, 2015).

"acidentados da memória", o exato oposto daquele personagem de Borges, Funes, o memorioso, o homem que

> vivia no esquecimento total e no mimetismo mais absoluto, habitante do 'tempo real', modelo exemplar de interatividade: livre de qualquer lembrança, com seu cérebro destituído de qualquer retenção de traços mnésicos, esse homem tornou-se uma espécie de inscrição tão transparente quanto apagada. (idem, p.16)

Nas palavras de Guimarães, esse bizarro museu "transforma o esquecimento numa anti-memória", dispondo dos mais variados recursos, sendo o mais importante deles a própria imagem. A imagem como "lembrança pura, de caráter mental", ou a imagem inscrita em algum suporte ("tornada signo, representação verbal, pictórica, fotográfica, cinematográfica, videográfica"), são ambas as formas de uma ambígua propriedade da imagem: em sua relação com o "real" de um passado, a imagem é tanto "reservatório de lembranças quanto ruína de uma totalidade irrecuperável" (ibidem, p.16); ela é um indício, um rastro, mas não representa, jamais, uma totalidade; ela nos diz algo, mas nunca tudo, solicita a nossa atenção ao mesmo tempo em que nos dispersa: a imagem é uma "cintilação", o rasto de relâmpago de que falava Benjamin.

Essa é uma importante discussão trazida por Didi-Huberman em seu livro *Imagens apesar de tudo* (2004), e nos interessa na medida em que esta pesquisa lida com o intercâmbio entre a disciplina histórica e a arte. O historiador e filósofo da arte francês levanta a seguinte questão: o que se pede ou se diz, costumeiramente, acerca da imagem? Ao que responde: frequentemente, se pede muito ou pouco, isto é, ou se pede dela "'toda a verdade' – [e] rapidamente ficamos decepcionados: as imagens não são senão fragmentos arrancados, pedaços peculiares"; ou se diz que não passam de meros "simulacros" ou de "documentos", de qualquer modo, insuficientes, pouco úteis, e, como tais, não podem ser consideradas objetos legítimos de estudo no campo histórico (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.52). Se por um lado, as imagens são "*inadequadas*" (grifo do autor), porque o que vemos não é suficiente para expressar a desmesura do real, e "*inexatas*", porque frequentemente carecem daquela exatidão que informaria sobre alguém ou sobre um lugar (e precisamos lembrar que Didi-Huberman, neste livro, está discutindo a leitura sobre os quatro fragmentos de fotografias retirados do inferno de um campo de extermínio nazista); por outro lado, mesmo quando tomadas por *documentos*, argumenta Didi-Huberman, a consequência mais provável é a de que, na investigação

historiográfica, essas imagens sejam destituídas de sua "fenomenologia, da sua especificidade, da sua própria substância". Escreve o historiador francês: "Em qualquer dos casos, o resultado será idêntico: o historiador fica com o sentimento de que 'o sistema concentracionário não se '*ilustra*'; que as 'imagens, qualquer que seja a sua natureza, não podem contar aquilo que se passou'" (2012, p.53). "É assim", conclui Didi-Huberman, "que o historicismo fabrica o seu próprio inimaginável". No entanto, "para recordar é preciso imaginar", escreve o autor (idem, ibidem, p.49), e é esta a sua defesa no livro sobre os fragmentos de imagem retirados de Birkenau nos momentos em que prisioneiras eram conduzidas às câmaras de gás e em que o grupo especial, o *Sonderkommando*, preparava os corpos para serem atirados às fossas de cremação.

Didi-Huberman (2015, p.15) insiste em dizer que "não há imagem sem imaginação, forma sem formação, *Bild* sem *Bildung*" e que, por isso mesmo, "os grandes pensadores da forma e da imagem [...] delas nos falem como processos e não como estases, como actos e não como coisas". Sendo as imagens "passageiras", mesmo aquelas formadas em cera nas esculturas descritas nas *Metamorfoses* de Ovídio (apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.15), em que a massa é dúctil e passível de transformação, a imagem sempre "extravasa", ela "erra à aventura, vai e vem, daqui e dali, espalha-se sem constrangimentos óbvios" – nas belas palavras de Didi-Huberman, "a imagem borboleteia". Não por acaso, Aby Warburg defendia que "o conhecimento das imagens em geral" deveria se constituir "como um conhecimento dos movimentos exploratórios – das migrações [...] de cada imagem em particular".

Se isso é verdade, seria preciso ver na imagem não a realização da "forma fixa" de um pensamento filosófico clássico, empirista ou idealista, que registra, classifica, que procura a quididade dos seres e das coisas ao preço de assassiná-los.[23] O conhecimento, sempre submetido ao tempo, corre o risco de ser desmentido, invalidado. É Bergson, então, quem defende a necessidade de um pensamento que tome como condição do pensar sua adesão "ao objeto", preterindo às formas fixas, "facilmente pensáveis na sua idealidade", as "formas moventes", "tão difíceis de apreender nas suas durações concretas, nas suas mudanças, nos seus anacronismos e metamorfoses" (BERGSON apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16). Na condição de construir, assim, um pensamento

[23] Didi-Huberman faz referência, por exemplo, ao "dito de Sólon", comentado por Aristóteles, em que aquele diz: "é preciso que Sócrates morra para que eu possa dizer, sem possibilidade de erro, que ele é – que ele foi – feliz." Esta proposição só tem sua validade com a morte de Sócrates, pois quando vivo, ela podia muito bem ser desmentida.

metamórfico, Didi-Huberman, em sua pesquisa sobre as falenas, reivindica a necessidade de despertar "a crisálida", de "restituir ao movimento a sua mobilidade, à mudança a sua fluidez, ao tempo a sua duração" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16). Em cada transformação, em cada metamorfose, algo de "essencial nos falta", escreve o historiador da arte francês, aquilo que varia e desdobra as formas sendo em si mesmo invariável e dobra incessante: em suma, o Tempo ou a duração. É então que Didi-Huberman evoca Baudelaire, a necessidade de "*articular o ver e o imaginar*" (grifo do autor), que ele encontra em uma sucinta definição que o poeta francês faz da imaginação, esta faculdade que "antes de mais apreende, [...] as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias, [de modo que] um sábio sem imaginação já surge apenas como um falso sábio, ou pelo menos como um sábio incompleto" (BAUDELAIRE apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.17).

A memória não pode ser mero repetidor das imagens do passado, reator de estímulos do presente que solicitam respostas habituais consolidadas na massa cerebral. Ela é uma zona de passagem entre o espírito e a matéria, zona de indeterminação, em que as imagens se acumulam e flutuam, metamorfoseando-se umas nas outras. É ela, a memória, que instaura uma distância entre nós e o real, nos protegendo de "uma pressão cega" (BLANCHOT apud GUIMARÃES, 1997, p.16) que, de outra forma, nos empurraria à ação viciada e repetitiva do hábito ou apenas à evocação sempre retornada do trauma. "Mediatizando a coisa representada, a imagem a torna tolerável [ou assimilável, diríamos]", escreve César Guimarães (1997, p.16). Mas essa imagem não é apenas o dado íntegro ou integral de um passado, ela é outra coisa. Ela é permeada de lacunas, de ausências, de buracos; ela é fluída e passível de transformação. Ela pode ser energizada, magnetizada ao ser articulada de uma ou outra forma. Mas é particularmente em relação ao esquecimento que a imagem deixa de ser "má repetição" e se torna capaz de "gerar diferença". Escreve Guimarães: "O que salva a memória [...] é menos a estocagem do que o esquecimento."

Citando Lacan, Guimarães fala do esquecimento como aquilo que "provoca a colisão das imagens". A colisão é esse processo de retorno e reaparição de projeções incongruentes das imagens, capaz de "restituir à memória uma capacidade de autodestruição, tanto jubilatória quanto trágica" (LACAN apud GUIMARÃES, 1997, p.16). Se uma distinção entre memória e rememoração é necessária, em Lacan, é porque ele vê na rememoração um processo que não negligencia "o papel dos vazios e dos

distúrbios", dos curto-circuitos "que acometem aquele que rememora", sendo ela, portanto, aquela que, ao invés de preencher os buracos da memória, "revela os pontos decisivos da história do sujeito" (idem, ibidem, p.16). Estranha maneira de descrever a rememoração; não muito diferente, entretanto, do que entendemos como sendo a *montagem*, processo que leva a efeito, aqui também, um certo ato de rememoração. Princípio-motor adotado pelos artistas aqui estudados, a montagem como a entendemos remonta facilmente a essa descrição de Lacan, o que nos leva a perceber a montagem como *articulação de intervalos*, de *lacunas* mais do que de suturas e remendos reparadores do esquecimento. Não nos parece inoportuno, portanto, apropriarmo-nos dela como uma segunda propriedade dessa *montagem* que mais frequentemente abordamos em termos benjaminianos, ou seja, como ato de rememoração que redime um passado, uma faceta oclusa do passado, ou de algo que estaria eclipsado no passado.

A memória na coisa, na matéria ou na imagem é aquela que atualiza as suas potencialidades, as suas diversas temporalidades em estado latente. É preciso, muitas vezes, não apenas procurar na imagem aquilo que ela esconde, mas justapor outras ao seu redor para saber que energias fluem através delas. É por isso que não apenas se procura um sentido, mas se constrói o sentido na medida que se retira a imagem de seu contexto, geralmente de um encadeamento narrativo ou histórico unívoco, a fim de fazê-la dizer coisas que ainda não disse, em suma, *gerar diferença*, tal como Godard faz nas *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). É preciso retornar a imagem, estudá-la, mas para desatá-la de seus encadeamentos tradicionais, de seu estado habitual ou de utilidade.

Ver melhor, apurar da matéria-imagem aquilo que não é apenas útil ou habitual, lançar sobre ela um olhar escalonado e disponível – este é um dos temas de nossa dissertação, e um importante exercício efetuado pelos artistas aqui trabalhados. Como explica o professor Jonas Gonçalves Coelho, em seu livro sobre o Bergson, é interessante perceber que o filósofo francês, ao conferir o *status* de imagem à matéria, ele arroga para ela o direito de ser consciência, uma *consciência impessoal*, "infinitamente diminuída e infinitamente diluída e relaxada" que ele distingue, com efeito, da *consciência pessoal* própria do espírito; só este, contudo, na condição de ser memória, é capaz de sintetizar o passado no presente em vista do futuro (COELHO, 2010, p.103). O que resta do ser na matéria, então, podemos buscar na passagem de Proust em que ele evoca a crença céltica de que as almas dos mortos se instalam secretamente "nalgum ser inferior, num animal, um vegetal, uma coisa inanimada", e permanecem assim, perdidas, até o dia em que, ao

passarmos por uma árvore ou "nos apossarmos do objeto que lhe serve de prisão", ouvimos sua palpitação, seu chamado, e as libertamos de seu encanto ao reconhecê-las. Assim, Proust afirma, logo em seguida, ser "trabalho perdido" evocar o passado com os "esforços da inteligência", quando o passado se encontra "oculto, fora de seu [da inteligência] domínio e do seu alcance, nalgum objeto material [...] que nós nem suspeitamos" (PROUST apud GAGNEBIN, 2009, p.150). A matéria enquanto imagem e consciência relaxada pode, ela própria, conter seus sussurros. Como veremos mais tarde, os artistas a quem esta pesquisa se dedica têm uma relação especial com a imagem na medida em que buscam nela algo do passado que resiste ou que se aninha, em outras palavras, "um pouco de tempo em estado puro" (PROUST, p.153), "o ser do passado" (DELEUZE, 1988, p.142), mas trata-se de algo que palpita e que reclama seu direito de consciência de ser tal qual na lenda celta descrita por Proust.

Benjamin reconhecia esse caráter vivo das coisas, da matéria morta da ruína, e descrevia essa relação de mútuo reconhecimento (a coisa no espírito, o espírito na coisa) como fundamental na obra de Baudelaire. Ele fala de uma alma "cheia de empatia" da mercadoria, citando uma piada de Marx, e fala de como a empatia é o próprio transe ao qual o poeta se entrega (BENJAMIN, 2015, p.58); ele escreve ainda que em Baudelaire "a empatia com o inorgânico ser uma das fontes de sua inspiração" (idem, ibid.). No caso do poeta baudelairiano, entretanto, é ele próprio a alma errante que ocupa os objetos de mercadoria expostos na vitrine, postas à disponibilidade de todos. Mas é essa potência de criação (ou de recriação) presente nas coisas, na matéria inorgânica, no objeto de arte como ruína, que Benjamin reivindica no trabalho do artista ou do historiador materialista. Em outras palavras, não é apenas como invenção e modulação que o material investigado ou trabalhado, seja pelo historiador, seja pelo artista, se doa, mas é que ele é, na condição de despojos, um complexo território formado por camadas de tempo, repleto de anacronismos, sobre os quais o criador, artista, filósofo ou historiador, não estariam isentos de pensar.

Em Bergson, a faculdade criativa expande quando um treino especial amplia a "zona de indeterminação" que é o cérebro. É nesta zona que a matéria é percebida e recortada em acordo com as competências e demandas do ser; torná-la ampla é demorar-se sobre a imagem já percebida a fim de escalonar suas possibilidades de sentido, de reverberação. É neste sentido que a imagem pode ser não apenas pensada, mas apropriada para ser retrabalhada na obra de arte, no ato da memória. Trata-se de ver nela não o que

há por trás, um significado ou uma remissão ao referente (respectivamente, atitude hermenêutica e leitura icônica), mas ver em sua superfície o desenho do tempo, sua fisionomia e no seu escoar, no seu movimento, a espessura e a densidade de seus sentidos.

Um outro escritor teria chamado de "Demiurgos", conferindo certa qualidade divina ao artista criador – não muito diferente daquela que Benjamin via no tradutor. Trata-se de Bruno Schulz que, em meados de 1930, antes da ocupação alemã, no povoado de Drohobycz, antiga Polônia, escreveu:

> – O Demiurgos – dizia meu pai – não tem o monopólio da criação, pois a criação é um privilégio de todos os espíritos. A matéria goza de uma fecundidade infinita, de uma potência vital inesgotável e, ao mesmo tempo, de uma força sedutora de tentação, que nos incita a moldá-la. Nas profundezas da matéria desenham-se sorrisos imprecisos, germinam conflitos, condensam-se formas apenas esboçadas. Toda a matéria ondula de possibilidades infinitas que a perpassam com arrepios insípidos. Esperando pelo sopro vivificante do espírito, ela transborda de si sem parar, tenta-nos com mil redondezas e maciezas doces, fantasmagorias nascidas de seu delírio tenebroso. (...) A matéria é o mais passivo e o mais indefeso ser do universo. Obedece a qualquer um, e qualquer um pode amassá-la e moldá-la à vontade. Todas as estruturas da matéria são instáveis e frouxas, sujeitas à regressão e à dissolução. Não existe nenhum mal em reduzir a vida a formas novas e diferentes. (SCHULZ, 2012, p. 45)

Essa vontade de ver na matéria uma potência criadora, uma fecundidade vital, efetiva-se, na literatura de Bruno Schulz, na construção narrativa e na atenção dada à palavra. É a palavra que irrompe como instante fulgente, como cintilação, a ponto de o autor polonês evocar sobre ela as antigas cosmogonias que diziam que "no princípio era a palavra" (2012, p.10). Essa palavra primeira perdeu-se, e sua empreitada literária seria a de "restituir a dimensão original e mítica das palavras", que ele chegou a comparar "aos fragmentos do corpo de uma serpente lendária [...] cortada em pedaços, mas cujos fragmentos buscam uns aos outros" (idem, ibidem). Ainda que Benjamin não tivesse essa pretensão nostálgica (desejo de retorno à origem paradisíaca), essa mesma constatação sobre uma origem mítica perdida aparece nos ensaios de juventude de Benjamin com sua ênfase na queda de Adão e na destruição de Babel.[24]

Mas seria o caso, aqui, de delimitarmos um sentido à palavra *origem*, que no alemão de Benjamin aparece como *Ursprung* (*Sprung*: salto; *Ursprung*: salto primevo ou originário). O método arqueológico de Benjamin, exposto no *Prólogo epistemológico-*

[24] Alguns títulos concernentes ao tema são "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem" (1916) e "A tarefa do tradutor" (1921). In *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

crítico, do livro *Origem do drama barroco alemão* (edição brasileira de 2016), constitui-se por circunvoluções e espirais, retornos frequentes ao objeto sob múltiplas facetas distintas, a filosofia sendo a expressão e auto-expressão da verdade histórica de seu objeto ("Método é caminho não direto"; "O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa.") (BENJAMIN, 2016, p.16); Benjamin reparte o objeto em fragmentos de ruínas e os dispõe numa rede de sentidos, numa constelação de conceitos, cujo resultado, em sua prática filosófica e literária, é um mosaico de imagens possíveis de uma verdade histórica nunca definitivamente concluída, em uma espécie de estranha dialética sem síntese (assim se constituem *Infância berlinense*, *Rua de mão única*, o projeto das *Passagens*). Em Benjamin, "A origem é o alvo", declaração que ele empresta de Karl Kraus. Essa origem, contudo, remete à teoria platônica das Ideias, instância resguardada do fluxo de transformação no qual o objeto está inserido; a prática filosófica de Benjamin tem o objetivo de salvar os fenômenos da efemeridade, do eterno passar do tempo. Diferente de Platão, não se trata de uma reminiscência do transcendente originário e eterno, de uma "elevação numênica dos elementos universalizáveis do fenômeno" (COLI, 2013, p.50), mas sim de uma reorganização concreta das ideias. Escreve Benjamin: "As ideias se relacionam com os fenômenos como as constelações se relacionam com as estrelas" (BENJAMIN, 2016, p.22). À fragmentação do objeto feito ruína correspondem as Ideias que, ao dispô-los como constelação revela em sua fisionomia uma verdade adormecida. A *origem*, no método benjaminiano, apareceria no ponto de chegada da meditação filosófica e crítica. Origem opõe-se à gênese como categoria histórica, que é compreendida como o momento exato em que um objeto passa da inexistência à existência; em termos nietzschianos, pode-se dizer que a Origem é o intempestivo ou extemporâneo, posto que ela irrompe historicamente como *repetição que gera diferença*; ela "emerge do vir-a-ser e da extinção" e se cristaliza como *mônada* ao romper o curso da história e assaltar dela sua configuração presente; por isso, Benjamin ressalta a *origem* como salto originário para fora da cronologia histórica, do fluxo e do devir, e que, ao ser resgatada numa espécie de *atualização*, abala o presente em sua refiguração do passado, que dessa vez é apresentado não como foi, mas como promessa do que poderia ter sido; o resgate da origem pela Ideia seria a realização interna e ideal inerente à estrutura do próprio objeto. Por isso, a *origem* é indestrutível e resistente ao tempo, ela persiste de forma latente (ela insiste ou subsiste), é atemporal, e em sua estrutura encerram-se tanto a sua pré-história (restauração do passado como restituição de sua promessa ideal) quanto a sua pós-história (como incompletude, inacabamento e

abertura). (Por exemplo, Benjamin vê a "vida póstuma" da Trauerspiel barroca no Expressionismo alemão, por exemplo, e não em um suposto estágio posterior de uma linha cronológica das artes). Escreve Gagnebin:

> A dinâmica da origem não se esgota na restauração de um estádio primeiro, quer que tenha realmente existido ou que seja somente uma projeção mítica no passado; porque também é inacabamento e abertura à história, surgimento histórico privilegiado o *Ursprung* não é simplesmente restauração do idêntico esquecido, mas igualmente, de maneira inseparável, emergência do diferente. (GAGNEBIN, 2013, p.18)

Ao *atualizar* o passado a sua promessa original, é todo o presente que se vê abalado e reconfigurado; através da ressignificação do passado redistribuem-se as condições mesmas de nosso presente. É por isso que a noção de *origem* sobrevive no pensamento de Benjamin até o seu último escrito, as *Teses sobre o conceito de história*, já que a ele interessa a tarefa histórica da revolução:

> Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. (BENJAMIN, 2011, p.231)

Gagnebin escreve que a noção de origem é importante porque permite apreender o "tempo histórico em termos de intensidade e não de cronologia", na forma de uma "imagem abreviada do tempo" (a mônada) que rompe o *continuum* do tempo e o explode em fragmentos, que são remontados em uma nova temporalidade, isolados e dispostos como "na sua unicidade e excentricidade como as peças de um museu" (GAGNEBIN, 2013, p.10). A revolução histórica benjaminiana consistiria em retirar do "amontoado de ruínas" (BENJAMIN, 1994, p.226) as promessas e esperanças dos oprimidos; esta seria uma história dos vencidos, não mais dos vencedores, uma história na qual o apelo dos mortos do passado dirigir-se-ia a uma "frágil força messiânica" (idem, ibidem, p.223), uma possibilidade de redenção histórica, de inscrição de uma memória na iminência da absoluta desaparição. Gagnebin arremata:

> [...] a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado. (GAGNEBIN, 2013, p.16)

Veremos mais tarde como o ato de rememoração do passado se dá no contexto da obra de arte; não se trata apenas de resgatar um passado não dito, não visto, dar um lugar na história àqueles que foram vencidos, tampouco de entender sua gênese, como e

onde surgiram, como e onde acabaram. Se há uma busca por um algo do passado, este algo só pode ser resgatado em um singular encontro entre passado e presente; o "algo" escapa sempre, recua, não admite ilusão representacional das fixações definitivas. Insistimos no quanto, seja pelo signo literário, seja pela imagem cinematográfica, o passado é o tempo todo reencenado ou ressignificado no presente de um pensamento e de uma montagem: o passado é sempre objeto de construção, ele é produzido no porvir do ato narrador em um processo de decantação infinita. É por isso que cada presente será sempre solicitado a elaborar novas legibilidades, isto é, novas formas de entendimento do passado, ou ainda, e mais precisamente, de resgatar do passado aquelas matrizes de pensamento que foram ignoradas pelos dominadores. No contexto do pensamento moderno mais recente, a questão da origem é tomada por Foucault no que ele distingue entre "nível originário" e "noção clássica de origem", cujo significado é em tudo semelhante ao que Benjamin chama de gênese histórica, e que Foucault identifica com uma gênese ideal (a Ideia platônica) ou de um "além retrospectivo" que excede a historicidade dos seres (GUIMARÃES, 1998, p.20):

> O originário no homem é aquilo que, desde o início, o articula com outra coisa que não ele próprio; é aquilo que introduz na sua experiência conteúdos e formas mais antigas do que ele e que ele não domina; é aquilo que, ligando-o a cronologias múltiplas, entrecruzadas, frequentemente irredutíveis umas às outras, o dispersa através do tempo e o expõe em meio à duração das coisas (FOUCAULT apud GUIMARÃES, 1998, p.20).

César Guimarães identifica o pensamento moderno da origem numa curiosa fórmula poética: a personagem errante do filme *We can't go home again* (1973), de Nicholas Ray; trata-se, para Guimarães, do "desmemoriado", do "nômade", do "sem pátria, lar ou lugar", enfim, daquele que, mais do que nunca, testemunha em nosso tempo o vínculo com uma origem "desde sempre perdida". A origem no ser humano só pode ser, paradoxalmente, "esse calendário que não nos reserva data alguma, mas é somente no homem, ser sem origem, que tem começo tudo aquilo que o excede" (GUIMARÃES, 1998, p.20). Este ser errante, estrangeiro do mundo e de si mesmo, é a figura que nos interessa e que perpassa as obras que aqui estudamos. São personagens que estão em busca desse "nível originário" das coisas e da própria vida. Ora, encontram-se nelas como quem se instala na imagem radiografada do tempo; ora, são relançados de volta a novos e ínvios caminhos dos tempos. É que alguns deles levam consigo uma cicatriz, um trauma do passado, um sentimento pessimista do tempo, que não configuram uma paralisia patológica, mas permitem-no avançar, ver, redesenhar os tempos e produzir sentidos.

Escreve Foucault: “Mais do que cicatriz marcada num instante qualquer da duração, ele (o homem) é a abertura a partir da qual o tempo em geral pode reconstituir-se, a duração escoar, e as coisas, no momento que lhe é próprio, fazerem seu aparecimento” (FOUCAULT apud GUIMARÃES, 1998, p.21).

Retomando a reflexão sobre a memória aninhada nas coisas, ressaltamos a importante investigação feita por Benjamin acerca do tema das fantasmagorias aninhadas na mercadoria e sobre o fetiche por ela exercida, num claro desdobramento da crítica de Marx, mas, talvez, em outra chave conceitual.

Não foi apenas Benjamin que viu na passagem do século XIX para o XX a profunda alteração na percepção do tempo graças à transformação nos meios de transporte e ao advento de estranhas e fascinantes tecnologias visuais, mas sua abordagem e seus métodos de investigação provocaram algum estranhamento no meio intelectual, posto que ele se dedicava não apenas à investigação sociológica e histórica da produção humana de bens de consumo e objetos culturais, mas ao aderir ao objeto de seu enfoque não deixava escapar toda a fenomenologia nele comportada. Para Benjamin, a dialética do capitalismo industrial se resumia assim: se a nova idade a que nos levou o capitalismo industrial pressupunha a busca pelo novo, pela novidade, era já o velho que encontrávamos em cada esquina de cada rua que virávamos para observar nas vitrines as mercadorias expostas; tomados de certo fascínio, os passantes incautos não percebiam dissimuladas sob o verniz do novo as fantasmagorias do século, suas assombrosas contradições. Benjamin nos chama atenção para o grande pintor destes tempos, Charles Baudelaire, que com sua pena foi capaz de desenhar nos versos de sua poesia o encontro dialético e catastrófico do antigo e do novo, da ruína estampada, vislumbrada desde já nos edifícios em construção, nas ruas parisienses devastadas pelas intervenções de Haussmann.[25] Neste processo implacável da era industrial, as novidades se exaurem pelo consumo e são, no instante seguinte, ultrapassadas por novas mercadorias; e, justamente por sua condição de novidade, não passam de mero produto do tempo que transcorre e, portanto, destinadas à antiquaria; Benjamin fez valer uma outra função para o trabalho crítico e teórico a respeito da obra de arte que não estivesse preso à arrogante sanha de depuração e valoração estéticas ou pela tentativa de sacralização do objeto em uma eternidade impossível. Ele concebia seus objetos de investigação sempre-já como ruínas, fragmentos de tempo, que

[25] Essa passagem refere-se ao estudo de Benjamin, “A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire”. (In *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.13-102).

precisavam ser "salvos" na apropriação conceitual das ideias, no trabalho crítico que os inscrevia no panorama intricado da história. Sua complexa e difícil concepção de crítica, seu estilo metodológico quase barroco, não cabem, contudo, em uma breve exposição.

O fato é que os objetos exerciam especial atração no pensamento de Benjamin. Ele não deixou de comentar, por exemplo, a empatia sentida por Baudelaire pelos artigos e bens de consumo exibidos nas vitrines, mas também por aquelas peças usadas, atiradas fora, recuperadas pelos trapeiros e vagabundos da cidade. Ele fala em termos como *alma* e *personalidade*, *fisionomia* e *fantasmagoria* dos objetos, palavras místicas ou para-humanas que traduziam a fungibilidade da produção humana mas também ressaltavam as possibilidades de intercâmbio entre o humano e a coisa. Trata-se de uma "empatia pelo inorgânico" (BENJAMIN, 2015, p.58). É a empatia que permite o trânsito e a errância da alma do poeta por entre o ser das coisas, sendo o poeta capaz de, nas palavras de Baudelaire (apud BENJAMIN, 2015, p.58) "ser [...] ele próprio e um outro", tal qual "as almas errantes que procuram um corpo" – é não apenas uma faculdade do poeta, mas a da própria mercadoria que, como Marx escreveu ironicamente, é ela própria a "mais cheia de empatia que alguma vez se encontrou no reino das almas" pelo simples fato de que "teria de ver em cada um o comprador a cuja mão e casa se quer acolher" (MARX apud BENJAMIN, 2015, p.58).

Sabemos que a teoria da memória de Benjamin é indissociável de sua teoria da história. O gesto com que recolhe os cacos do passado transpassa sua obra de cabo a rabo. *Infância berlinense* ou *Infância em Berlim*[26] já era em si um exercício de sua prática historiográfica. Muito além ou aquém de uma escrita biográfica ou memorialística, Benjamin pretendia refletir, através de um trabalho de rememoração, sobre a dimensão político-histórica da memória de sua própria infância. Não priorizava, contudo, os fatos históricos macropolíticos, mas os mínimos detalhes, ruídos cotidianos, o estalido das lâmpadas de gás, o barulho dos carros, uma canção ou um mito infantis; todo um arquivo de *insignificâncias* que Benjamin pretendia cristalizar, ou *mortificar* – para usar um termo com que ele identificava o trabalho do crítico[27] – na forma de *imagens dialéticas*. Katia Muricy explica:

[26] Os dois títulos tiveram publicação no brasil: *Infância berlinense: 1900.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013; "Infância em Berlim por volta de 1900" In *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
[27] "A crítica é a mortificação das obra. [...] Mortificação das obras: por consequência, não, romanticamente, um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas. A

> Estes 'retratos' constituíam exemplos do que chamava de *imagens dialéticas* de uma época, isto é, experimentos de linguagem capazes de apresentar-se como um conhecimento instantâneo, de acordo com as exigências epistemológicas de Benjamin que pretendia, em sua obra, fornecer essa visibilidade altamente crítica de uma dada realidade. (MURICY, 2009, p.12)

O trabalho do crítico seria, por tanto, a mortificação do mundo passado na tentativa de revelar a sua "inteligibilidade dialética" através da linguagem e da forma. Benjamin fazia transparecer toda uma dimensão mítica, mitológica, da percepção infantil, sem deixar de conferir sentido a este mundo no do ato da rememoração. Não interessava a Benjamin a particularidade intimista de um "eu" que lembra,[28] sua interioridade inviolável, mas a elaboração crítica de um olhar rememorativo que se dá no presente, no intuito de recuperar a "memória incrustada nas ruas, nos monumentos, no zoológico e nas praças, mas também nos objetos" (idem, ibidem, p.13).

> As imagens dessas memórias não tentam apreender uma interioridade, mas, ao contrário, o sujeito aqui se despsicologiza, renuncia à unificação de um "eu" para se deixar captar na dispersão exterior das coisas. Escrevendo sobre a ida da criança ao fotógrafo, Benjamin afirma: "ficava desorientado quando exigiam de mim semelhança a mim mesmo", ao mesmo tempo que, reconhecendo-se nos objetos do ateliê, sentia-se "desfigurado pela semelhança com tudo que está à minha volta". (MURICY, 2009, p.14)

Um tal exercício de escrita e memória pressupõe uma epistemologia que dilui as categorias de sujeito e objeto, que "suspende as oposições interioridade e exterioridade, o 'dentro' e o 'fora'." (id., ibidem) Trata-se aí de uma memória de si mesmo estilhaçada nas coisas, explodida em cacos. Na medida em que recolhe esses cacos, Benjamin confere extensão à sua memória e ao próprio tempo. Espacialização do tempo, portanto. Não é por acaso que as figuras alegóricas mais caras a Benjamin que se aproximam do trabalho do crítico-historiador são aquelas que deambulam e percorrem a cidade recolhendo o que, em geral, passaria despercebido: o trapeiro que recolhe despojos, o *flaneur* que observa a cidade e suas vitrines, ou mesmo o colecionador de selos e livros. Mas aquela que mais parece adequada é a do alquimista que procura no acontecer de seus experimentos o segredo da vida.[29] Neste sentido, a apropriação do passado, de suas ruínas, não se realiza

---

beleza que dura é um objeto do saber." *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

[28] Benjamin escrevera em uma carta: "Se escrevo um alemão melhor que a maior parte dos escritores da minha geração, isto se deve em grande parte ao respeito, já mais de vinte anos, a uma só regra. Consiste em jamais utilizar a palavra 'eu', salvo em carta." (apud MURICY, 2009, p.32)

[29] Cito esta bela passagem de Gagnebin: "Mas isto que é 'vivo' [o enigma do que é vivo na obra de arte] não é nem uma substância eterna que continuaria morando na arte depois dela ter-se despojado de seus elementos empíricos e históricos, nem o fruto saboroso de um desenvolvimento orgânico chegado à maturação. A metáfora benjaminiana da chama ressalta a dimensão destrutora dessa vida que intriga o

se não há algo de vívido e explosivo que transtorna o presente. É por isso que Gagnebin, mesmo ressaltando o trabalho de mortificação do crítico (e sabemos o quanto Benjamin era adepto do aforismo), não deixa de apontar o aspecto positivo dessa reescrita do passado, posto que não trata apenas de constatar sua perda, mas de tomá-lo como ruína capaz de figurar outros sentidos ainda não percebidos (GAGNEBIN, 2013, p.46).

Cabe ressaltar que a rememoração de que fala Benjamin, a *Eingendenken*, opõe-se radicalmente à reminiscência grega, pois toma a memória como ativa, criadora. Ela se realiza no instante, pleno de fertilidade, vivificado por um salto no passado que anuncia um futuro como virtualidade marcado de uma novidade radical (MISSAC, p.142). Contra o tempo vazio e homogêneo do progresso histórico, Benjamin procurava na prática historiográfica uma linguagem que fizesse justiça à matéria do tempo passado. Como escreveu Seligmann-Silva (2013, p.390), para Benjamin, o tempo era denso, poroso; em suma, "matérico", e por isso o trabalho historiográfico, no filósofo alemão, aproximava-se tanto de um trabalho artesanal. Fossem as marcas deixadas pelo contador de histórias ou narrador, ou as do historiador materialista (uma rica significação brilha neste adjetivo), era de uma materialidade do tempo de que falava Benjamin quando falava a respeito da *Erfarhung*.

*

Uma série de telas do surrealista belga René Magritte retrata Mnemosyne[30] como a escultura, de gesso ou de mármore, de uma cabeça feminina posta sobre uma mesa de madeira, ao lado de uma rosa vermelha ou de uma folha seca, e quase sempre de um sino redondo, em um pano de fundo que varia ora apresentando uma paisagem mediterrânea e ensolarada descortinada por um pano vermelho, ora a vista de um céu anuviado e escuro anunciando a tempestade. Encontramos outras representações da mesma figura com variações de ângulo e perspectiva sobre a cabeça, com panos de fundo menos arrojados, mas em todas elas um detalhe dramático e inequívoco chama atenção: uma mancha de

crítico: 'Se se comparar a obra crescente a uma fogueira em chamas, então o comentador está frente a ela como o químico, o crítico como o alquimista. Enquanto para aquele madeira e cinzas permanecem os únicos objetos de sua análise, para este a chama mesma guarda um enigma: o do vivo. Assim, o crítico pergunta pela verdade cuja chama viva continua queimando por cima das achas pesadas daquilo que foi e das cinzas leves do vivido'. [...] A obra de arte constrói, por assim dizer, sua própria fogueira e sua última verdade será o fogo que a consome. A crítica não deve, pois, preservar a beleza da aparência sensível, mas, uma vez reduzida a ruínas, prender-se a esses destroços e deles fazer os objetos privilegiados de sua meditação. Para se tornar objeto de saber, o objeto deve ser histórico de ponta a ponta, ser desnudado e dissecado." (2013, p.45)

[30] *Mémoire* é o título original da série (1948).

tinta vermelha acima da sobrancelha escorrendo sobre o rosto num lado da face. Em todas as telas, a mesma mancha, de tinta ou de sangue, cuja irrupção abala a percepção do quadro e cujo significado interpela o observador a uma rica especulação: seria uma recordação que escapa pela testa, a lembrança doída de um caso amoroso cuja paixão recebe na cor vermelha do sangue a sua intensidade? ou seria a metáfora de um ato falho da consciência, um distúrbio causado pela tentativa de uma rememoração equivocada? ou apenas o sentimento doloroso que acompanha mesmo as memórias felizes do passado que não volta mais? Trata-se, em todo caso, de um abalo traumático, uma mácula na escultura, mas também na própria configuração visual do quadro, em sua paleta de cores, e igualmente na percepção do observador. A mancha é um *punctum* e parece nos lembrar que a memória pode ser dolorosa, que há algo de percuciente na recordação que evocamos por querer ou que, de súbito, nos acomete; a mancha nos atravessa e nos fere, nos perfura, mas também embota os sentidos, paralisando-nos, engessando-nos como a própria cabeça de Mnemosyne sobre a mesa de Magritte. O sino redondo e de aparência pesada que aparece ao lado da escultura em muitas das telas dessa série figura em outro quadro do pintor belga com o título sugestivo de *A voz dos ventos*[31] (1928); se o som metálico de um sino repicando é estridente e fino, o objeto esférico e monótono que sobrevoa o céu, no quadro de Magritte, soa ruidoso pelo tamanho, mas restitui, em direito, o peso e a força daquilo que anuncia o vento.

O que teria o vento para anunciar é a pergunta que nos propomos formular, indicando não respostas, mas o lugar de direito a que aspira toda obra de arte que se pretenda ato de rememoração, um lugar que ela mesma precisa instaurar conjugando as forças de vida e de morte, a vontade de potência e a pulsão de Tânatos, a memória e o esquecimento. Não nos contentamos mais com as soluções metafísicas da filosofia nem com a segurança das explicações das grandes narrativas hermenêuticas. Se há uma história possível após o declínio do enorme e do sublime, da queda das metafísicas e da Razão pura, após a morte de Deus e o crepúsculo dos Ídolos, após Auschwitz e os grandes massacres e extermínios em prol da civilização, essa história não deve ser escrita senão sob o nó de um paradoxo que deve ser sempre enfatizado: a de uma necessidade filosófica e política de contar a história contra a impossibilidade de sua transmissão, seja por ausência ou esquecimento, seja pelo intolerável de sua representação. Seja lá o que for que os ventos tenham a contar, Bob Dylan não soube dizer, mas deixou em latência em

[31] O título original *La voix des airs* é traduzido como *Voice of space* ou *Voice of the winds*, em inglês.

seu famoso refrão: *The answer, my friend, is blowing in the wind / the answer is blowing in the wind*. Na trilha dessas ruas baldias sobre as quais o vento deixou nada mais que poeira e ruína, como o *vento do progresso* que empurra o anjo benjaminiano, procuremos entender o que mais é levado nele, por que sopra, que foles implacáveis o conduzem e que bocas desejantes insuflam-no de vontades, intenções e súplicas de justiça, e por que nos empurra inexoravelmente e sem interrupção para o futuro, nos legando tanto a fragilidade das obras humanas quanto a dor de suas muitas vozes.

3 INTERREGNO

Em um de seus filmes, *O Fantasma da Liberdade* (*Le fantôme de la liberté*, 1974), Luis Buñuel apresenta os créditos iniciais sobre a famosa tela pintada por Francisco de Goya, o *Três de Maio de 1808 em Madrid*, retratando a execução de resistentes madrilenos por um grupo de soldados de infantaria das tropas napoleônicas. Trata-se de um sangrento episódio na história da monarquia espanhola: o fim desastroso do levantamento popular em defesa do infante D. Francesco de Paula de Bourbon que, tendo sido obrigado por Napoleão a abdicar do trono, é mandado junto à família real para o exílio na França. A história desse episódio começa na manhã de 2 de maio, quando Joachim Murat, marechal francês e lugar-tenente de Napoleão Bonaparte, ao atravessar a Porta do Sol na entrada da cidade, teve sua coluna de soldados atacada por um grupo de populares armados que foi rapidamente contido pela força militar francesa. Sob as ordens do general Murat, os grupos de revoltosos foram levados aos muros de vários pontos da cidade e sumariamente fuzilados; mais de quatrocentas pessoas foram vítimas do massacre, que não poupou nem civis nem membros da Igreja; nas madrugadas de 2 e 3 de maio, nas cercanias da colina Príncipe Pío, quase quarenta pessoas foram executadas. É este o episódio retratado no quadro de Goya, que leva à cena um grupo de soldados, formando o pelotão de fuzilamento, contra algumas das vítimas, dentre as quais uma se destaca, vestindo uma camisa branca e erguendo os braços em forma de cruz, em referência à crucificação de Jesus. Em uma das versões do quadro, Goya assinala os estigmas nas mãos do condenado, tornando ainda mais óbvia a associação com o martírio de Cristo. No filme de Buñuel, o quadro de Goya é reinvestido de diferentes significados ao longo da narrativa, por sua vez formada de sequências disparatadas, amarradas por uma frágil costura lógica, que beiram o absurdo. O sentido do filme, porém, embora difuso, não deixa de transparecer a ironia com que o autor leva à cabo sua crítica à deformação dos ideais da Revolução Francesa e mais precisamente da ideia de "liberdade", exercida pela sociedade burguesa moderna, bem como pelos próprios militares franceses, como se vê na sequência de abertura retratando um fictício desenrolar daquela fatídica noite de maio pintada por Goya. O "fantasma" do título é a face múltipla e ambígua da vontade humana que ora assume a revolta popular, a justa reivindicação de direitos, a luta contra as injustiças e os privilégios de classe, ora encarna o semblante severo do poder exercido pelos imperadores e generais, pelos padres de hierarquia ou pela

burguesia conformista.[32] Em uma entrevista, Buñuel refere o título a Karl Marx, dizendo que o filme se trata "de uma colaboração entre Marx e eu", mais precisamente, a primeira linha do manifesto comunista, que diz, em francês: "*Un fantôme parcout l'Europe*".[33] De sua parte, Buñuel fala da liberdade como "um fantasma que tentamos apreender, mas tudo que pegamos é uma forma brumosa que nos escapa, não deixando mais que uma umidade nas mãos"[34] [tradução minha]. É uma liberdade fantasmática, pervasiva, portanto, de que trata o filme de Buñuel, e que não apenas permeia as temáticas e histórias da narrativa (a liberdade em relação à crença religiosa, à moral católica, ao conformismo burguês ou à instituição policial) mas que está no cerne da criação fílmica (a aparente falta de nexo, a frágil coerência interna da narrativa, sua coesão disparatada entre uma história e outra).

Para uma melhor compreensão, observemos como se dá a relação entre o contexto histórico no episódio de maio pintado por Goya e a parte do filme que nos interessa, o final da narrativa, que retorna, oblíqua e sub-repticiamente, a ele. Para isso, recapitulemos brevemente a conturbada história de transição do Antigo Regime para as novas repúblicas liberais, particularmente no contexto da Espanha. A invasão napoleônica à Espanha tentou levar à dissolução o regime da monarquia absolutista dos Bourbon expulsando Francisco de Paula e sua família e instituindo no país a Constituição liberal. Mesmo Goya, pintor oficial da corte espanhola, nutria simpatias pelas ideias liberais. O povo espanhol, porém, moral e culturalmente ligado ao catolicismo romano em fervorosa inspiração e à monarquia cristã dos Bourbon por consequência, adotou uma posição estritamente conservadora frente ao regime de Napoleão.[35] Não apenas resistiu à saída da

---

[32] A referência velada do título ("O Fantasma da Liberdade") remete a autores intimamente ligados à crítica moderna à sociedade burguesa industrial, a saber, Marx e Engels de *Manifesto Comunista* (1848) ("Um espectro ronda a Europa - o espectro do comunismo") e Freud de textos como *A interpretação dos sonhos* (1900-1), *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905) e *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos* (1920). Para um estudo das relações do filme com a crítica proposta nestas obras, ver a tese de doutorado de BRUM, Cardoso Janaina. *Sentidos em desalinho: o Fantasma da Liberdade entre a evidência e o equívoco*. Pelotas: UCPEL, 2015. Além dos autores acima referidos, a autora traz em sua tese filósofos contemporâneos como Rancière e Zizek para discutir o problema do fantasma e da fantasia na constituição ideológica da realidade e sua relação com a obra de arte moderna e contemporânea.

[33] Citado por Buñuel. Entrevista é referida no artigo presente nos arquivos do *Ciné-club de Caen*, disponível no link: https://www.cineclubdecaen.com/realisat/bunuel/fantomedelaliberte.htm.

[34] No original: "D'une collaboration entre Marx et moi. La première ligne du manifeste du parti communiste dit : "Un fantôme parcourt l'Europe…", etc. Pour ma part, je vois la liberté comme un fantôme que nous essayons d'attraper et…nous étreignons une forme brumeuse qui ne nous laisse qu'un peu d'humidité dans les mains."

[35] Recordamos que a Revolução Francesa, de cujos ideais Napoleão Bonaparte não foi exatamente um destacado emissário em sua campanha imperialista e na sua política colonial escravagista, não apenas descerrou sérias críticas à Igreja Católica como seus líderes destituíram muitos de seus bens, entre riquezas e propriedades, e puseram fim à Santa

família real como levou o país a uma guerra civil que teve seu desfecho quase seis anos depois, em 1814, quando as tropas napoleônicas finalmente batem em retirada e Francisco de Paula retorna a Espanha. Ao ter notícia do horror e dos desastres da guerra, que no correr dos anos acumulavam-se num sem fim de perder as contas, Goya tornou-se cada vez mais cético e, no auge de sua decepção, não cumpriu outra missão, nos anos recentes que se seguiram à retirada do regente e nos posteriores ao seu retorno, que não a de retratar em gravuras e quadros alguns desses terríveis episódios que a história de seu povo havia apresentado.[36] O retorno de Francisco de Paula a Madrid, saudado com entusiasmo em uma calorosa recepção festiva, significou o fim não apenas do domínio de Napoleão na Espanha mas a anulação da Constituição liberal e das decisões legislativas do governo provisório tomadas pela Corte de Cádiz, a fim de consolidar, o mais rápido possível, a restauração do poder absoluto do rei. Sob as abóbadas do arco triunfal de Toledo e pelas ruas adornadas com decorações provisórias, o povo formava o séquito animado que ecoava o grito cunhado pelos absolutistas: "*¡Viva el rey absoluto e vivan las cadenas!*", enquanto alguns civis desacorrentavam as mulas da carruagem de Fernando VII a fim de empoleirar, eles mesmos, o seu antigo regente. A frase, com suas variações, "*¡Vivan las cadenas e muera la libertad!*", "*¡Vivan las cadenas e muera la Nación!*", posteriormente adotadas em outros conflitos entre os espanhóis absolutistas e os liberais, sofreria mais tarde a corruptela pela qual ficaria conhecida, de forma irônica, pelos críticos do antigo regime: "*¡Viva las* caenas*!*", com uma maneira exagerada de pronunciar a fim de vulgarizar o orgulho servil implicado no lema, fazendo transparecer a carga pejorativa contra os defensores do absolutismo, a quem os liberais chamavam de "servis".[37]

É precisamente essa a frase que se ouve clamar ao fim do filme de Buñuel, quando em um zoológico na França da era contemporânea, mais precisamente no início da década de 1970, o comissário de polícia e os policiais que o acompanham veem irromper, sob tiros e explosões de bombas, uma multidão de revoltosos cuja realidade só

Inquisição durante o período de transição republicana. Por esses motivos, o papa romano fazia dura oposição a Bonaparte e àquilo que ele fragilmente representava, aprovando e incitando as monarquias a combater seu avanço.

[36] Desses episódios, Goya retratou, entre 1810 e 1814, em gravuras a série intitulada *Los desastres de la guerra*, e, em quadros pintados à óleo, os dois momentos do massacre espanhol, *La carga de los mamelucos* e o referido *El Tres de Mayo de 1808*, também conhecido como *Los fuzilamientos del tres de mayo*.

[37] Sobre este episódio da recepção festiva de Francisco de Paula de Bourbon, monarca Francisco VII, e a frase entoada pelos absolutistas, ver o artigo crítico de Rafael M. de Labra y Cadrana (LABRA Y CADRANA, 1877, p.149-75), publicado em uma edição de 1877 da Revista Contemporánea, periódico de tendência liberal e republicana que circulou na Espanha entre 1875 e 1907. Disponível na hemeroteca virtual: http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/index.htm.

nos é dada a conhecer pela sonora confusão de seus ruídos provindos do fora de campo e do olhar espantado das personagens dirigido a ele. À parte a cena final, cujo desenlace, de caráter surreal, é realizado por um movimento em chicote da câmera, que passa do rosto das personagens para adiante, finalizando com a imagem de animais, avestruzes, gansos e ursos, a sonoplastia marcada pela balbúrdia, pelo toque dos sinos e pelas explosões lembra não apenas a invasão napoleônica à capital Madrid, mas as manifestações de outro mês de maio, mais recente em relação ao ano de filmagem de *O Fantasma da Liberdade*, o de 1968, marcado pela contracultura, pela subversão das palavras de ordem e pela irreverência de suas frases de contestação. "*¡Viva las* caenas*!*", ouve-se no grito dos jovens. Essa frase, que atualiza ironicamente o episódio do retorno de Fernando VII, marca a frágil e ambígua conexão entre a era moderna dominada por uma burguesia conformista e apática politicamente e a submissão histriônica dos espanhóis ao extravagante regime dos Bourbon. Ela evoca, no filme, as correntes muitas vezes sutis ou secretas às quais a sociedade moderna encontra-se atada, mesmo quando seus mais ousados componentes julgam-se livres. Há, contudo, nesta sequência, uma relação mais complexa do que o simples deslocamento metafórico de sentido que transfere uma situação histórica à outra, não apenas descontando as diferenças sócio-culturais entre os povos, mas sublimando, também, o jugo e a ilusão de liberdade de que padecem numa indistinção simplista. É que a montagem da cena dispara no espectador a experiência de uma disjunção entre ver e ouvir, imagem e som, provocando no pensamento uma multiplicidade de sentidos possíveis. A esse fenômeno, tido como banal na experiência espectatorial do cinema mas exasperada na sequência descrita acima, o teórico do som Michel Chion (2011, p.37) chamou de "dissonância audiovisual". O fenômeno consiste em uma disparidade fundamental entre a banda sonora e a banda imagética, que não deixa de conferir unidade audiovisual apesar da heterogeneidade material de sua constituição. O som, ou "o elemento sonoro" sincronizado ou não, estabelece com "os elementos narrativos contidos na imagem [...], assim como os elementos visuais de textura e de cenário", "*relações verticais simultâneas*" (CHION, 2011, p.38) [grifo do autor] que induzem ou provocam mais profundamente o pensamento do espectador sobre o que se vê. O pensamento é atiçado por uma quebra na correspondência sincrônica entre imagem e som, naturalizada ao longo da história do cinema pela narrativa de coesão inaugurada por Griffith; mais precisamente, o procedimento de montagem de Buñuel, para além de sua atribuição surrealista, produz

uma *desnaturalização* do olhar e do ouvir, a fim de nos fazer perceber relações outras entre imagem, som e pensamento.

Para nós, essa dissonância audiovisual, no filme de Buñuel, abre uma fissura disjuntiva que não apenas expõe a disparidade fundamental entre imagem e som constitutiva do cinema (e dissimulada pelas narrativas tradicionais), mas o faz igualmente no pensamento do espectador, abrindo nele uma fratura na percepção em cuja brecha escorrem os sentidos do filme. Ao som dos gritos de protesto sobreposto à imagem dos animais, não deixamos de pensar no livro de Georges Orwell, *A revolução dos bichos* (1945), por exemplo, e menos ainda sem se perguntar que correspondências secretas poderia ter com as revoltas de maio de 68, ou com o festejo servil dos populares na recepção de Fernando VII, ou com a resistência fracassada dos espanhóis durante a invasão napoleônica. Em sua tortuosa narrativa, Buñuel põe em cena aquilo pelo qual ficou conhecido: seu interesse crítico, quase cínico, pelos temas da moral burguesa e da cristandade espanhola; n'*O Fantasma da Liberdade*, estas temáticas são entrelaçadas de maneira genial: o *habitus* burguês é posto frente a um estranho espelho que o mostra às avessas ou de forma invertida, a fim de desmascarar os fios de ventríloquo que encenam a sua moral, a sua atitude, em suma, que os conformam a uma falsa natureza. Por isso, é tão importante neste filme o aspecto disjuntivo, *desnaturalizante*, de suas opções de montagem narrativa e de imagem e som. Por estas brechas disjuntivas, insinua-se o fantasma de uma liberdade aparente, quimérica, construída com ideais que, falseados ou deformados em prol de interesses obscuros, nunca na história humana puderam ser levados à plena realização. Quando, no filme, a liberdade carnal francesa é levada à encenação, é o espírito do cristianismo que ainda percute o universo moral e psíquico dos sujeitos em cena; quando os militares franceses, em uma orgia de libertinagem e profanação, vandaliza uma igreja espanhola, é o fantasma da moral cristã que literalmente incorpora a estátua do rei desonrado pelo general; e é também o fantasma da transfiguração e da ressureição, mitemas famosos no cristianismo, que mantém conservados o corpo e a beleza erótica da princesa sepultada a despeito da laica descrença do mesmo general.

Em um filme anterior, *Via láctea* (*La voie lactée,* 1969), víamos o duelo de espadas entre um cínico conde protetor dos jansenistas e um jesuíta convicto de sua tradição exegética, em uma disputa pela afirmação do livre-arbítrio diante da graça divina. Contra a concepção de uma liberdade exercida conscienciosa e responsavelmente pela

criatura humana, na busca pela verdadeira boa venturança, o conde opõe a vontade humana em estado de corrupção mundana, sua atual e sempiterna condição, à mercê do desejo e da necessidade. É então que este sentencia: "Meus pensamentos e ações não estão em meu poder. E a minha liberdade é só um fantasma." Esta disputa teológica, os dois peregrinos, protagonistas do filme, que estão presentes na cena como testemunhas do duelo, resumia no seguinte diálogo:

> - Liberdade.... o que significa, afinal?
>
> - Significa que entre duas ações, bem e mal, você pode escolher.
>
> - Sim, mas Deus não sabe de tudo? Então, se eu escolho o mal, ele já sabia.
>
> - Claro, ele já sabia.
>
> - Então, como se pode dizer que eu sou livre, se tudo o que eu faço é planejado antes?
>
> - É chamado livre-arbítrio. A graça de Deus o ajuda a escolher o bem.
>
> - Mas se ele sabe que eu vou escolher o mal?
>
> - É ele quem decide, não eu!
>
> - Por que ele decidiu que eu escolhesse o mal?
>
> - Deus trabalha de forma misteriosa.

A ironia neste diálogo não perde de vista o fundo significativo do problema teológico. Em Espinoza, o problema da liberdade é a da alegria de ser, da possibilidade de uma efetuação plena da potência de ser e viver, conseguida através da ação ética e responsável, embora não isenta de riscos. O livre-arbítrio, contudo, é questionável. A criatura humana, em sua aventura de ser e individuar-se, não pode ter sua vontade, que decide entre o bem e o mal, eximida das condições fornecidas pelo meio, ou seja, não está isenta de determinismos sócio-culturais, na dimensão externa, e de suas paixões, na dimensão interna. A liberdade, para Espinoza, é a liberdade da ação consciente contra as paixões e os afetos que atravessam o indivíduo, condição sempiterna do humano a que Espinoza chama de "servidão humana", isto é, a "impotência para moderar os afetos" e a "entrega total do indivíduo ao seu entorno". Deus, em Espinoza, assume a essência ou a natureza de tudo que existe, e tudo o que existe, para o filósofo moderno, é tão necessário quanto possuidor de uma ordem que a criatura humana ignora, mas luta por conhecer. Sendo parte de Deus, a criatura humana é parte de sua potência infinita de ser. Este aparente deslocamento despropositado da teologia implicada na discussão entre o jansenista e o jesuíta, resumida pelos peregrinos, para a crítica dos afetos e da servidão humana pela filosofia de Espinoza permite-nos estender o problema do "fantasma da

liberdade" em variadas dimensões, a simbólica, a filosófica e mesmo a dimensão sensível, presentes tanto na realidade social humana quanto na imagética da criação artística e filosófica.[38]

A liberdade é um fantasma. Se é de conhecimento público o fato de Buñuel ter referenciado Marx para dar o título de seu filme, certamente parece banal se apenas assumíssemos como mera coincidência que uma personagem revolucionária, reconhecida por Marx como precursor do socialismo, tenha feito afirmação semelhante. Ela teria saído da boca de Jacques Roux (1752-1794), o "Cura Vermelho", como era chamado, personalidade radical, atuante na Revolução Francesa e tido como precursor do socialismo e do anarquismo na França (MARKOV, BRAVO, 1965). Inconformado com os rumos de uma revolução que trocava as necessidades do povo pelas veleidades do comércio de *commodities*, Roux lançou em uma sessão de 1793 da Convenção revolucionária o que ficou conhecido como o Manifesto dos Enfurecidos (*Manifeste des Enragés*), no qual, diante da situação de pobreza extrema na qual o povo se encontrava, atacava em sua impetuosa retórica cada um dos ideais pelos quais a Bastilha fora tomada e o regime que a fundamentava levado à dissolução ("Liberdade, Igualdade, Fraternidade"). "A liberdade não passa de um inútil fantasma",[39] declarou em seu manifesto, "quando uma classe de homens deixa outra faminta impunemente." Mais tarde, condenado no Tribunal Revolucionário, Jacques Roux cometeria suicídio antes de ser executado. Em sua crítica de cunho social, Jacques Roux não pensava em uma discussão filosófica, tampouco teológica, acerca da liberdade e da servidão humanas, nos termos de Espinoza, mas sua frase não deixa de ecoar o entrelaçamento radical entre o Real e suas figurações simbólicas, presentes também no título de Buñuel, bem como nos objetos de cultura em geral.

Janaina Cardoso Brum (2015) mostra em sua tese como as ideias de fantasma e de liberdade, presentes no título, trazem um jogo de posições entre o Real e as estruturas

---

[38] Para uma leitura síntese da obra e da filosofia de Espinoza: https://razaoinadequada.com/2014/07/15/espinosa-origem-e-natureza-dos-afetos/

[39] A declaração é reproduzida por MATHIEZ, Albert. "*Manifeste des enragés"*. Extraída dos *Annales révolutionaires*, ano 7º, n.4, de julho-setembro, 1914, p.548-56. Parágrafo completo, no original: "La liberté n'est qu'un vain fantôme quand une classe d'hommes peut affamer l'autre impunément. L'égalité n'est qu'un vain fantôme quand le riche par le monopole exerce le droit de vie et de mort sur son semblable. La république n'est qu'un vain fantôme quand la contre-révolution s'opère, de jour en jour, par le prix des denrées, auquel les trois quarts des citoyens ne peuvent atteindre, sans verser des larmes." Disponível em: https://www.cap-concours.fr/enseignement/textes-de-reference/jacques-roux-manifeste-des-enrages-eco_argent09.

simbólicas e imaginárias pelas quais ele é filtrado. Trata-se de um debate que filósofos contemporâneos como Rancière e Zizek trazem à tona quando empreendem a crítica à teoria da ideologia. A isso, acrescentam-se a teorização de Lacan da ideia de *fantasme*, termo francês para "fantasia" cujo vocábulo partilha da mesma raiz etmológica de *fantôme* ("fantasma"). Não é nosso intuito alongarmos esta discussão, que em Brum é levada com muito mais propriedade, no duplo sentido de uma crítica filosófica e psicanalítica; mas parece-nos interessante rever brevemente a conceituação feita por Lacan e retomada por Zizek da noção de fantasma/fantasia na constituição das realidades simbólicas, e em Rancière, de uma partilha do sensível.

Argumenta Brum (2015) que, para Zizek, a realidade é inconcebível sem uma estruturação simbólica prévia que a determine como tal, em nosso imaginário e em nossa percepção de mundo; não é que a realidade seja mera ilusão, mas um constructo figurativo de nossas ideias sobre o mundo. Zizek não hesita em chamar "ideologia", e seu empreendimento ao realizar um "mapeamento ideológico" acolhendo textos de filósofos importantes do século XX, como Rancière, Althusser e Lacan, parece seguir essa convicção. Zizek articula materialismo e psicanálise em sua crítica da ideologia. É que, para ele, a teorização pelo materialismo de ideologia e a de inconsciente, pela psicanálise, parecem partilhar de fundamentos comuns qual relacionar sujeito e sociedade (BRUM, 2015, p.91). Não sendo mera ilusão, a realidade é "espectral", como argumenta Brum a partir desses autores, "não no sentido de que é distorcida", mas no de que "mesmo que o sujeito passe a conhecer a natureza imaginária da realidade", ele continua desconhecendo "o mecanismo que rege a relação realidade/real e, por isso, age como se fosse livre, apesar de poder reconhecer seu desconhecimento". Nas palavras de Zizek, "a ideologia não é uma ilusão de tipo onírica que construamos para escapar à realidade insuportável", mas uma "construção de fantasia que serve de esteio à nossa própria realidade", uma ilusão, portanto, que "estrutura nossas relações sociais reais e efetivas e que, com isso, mascara um insuportável núcleo real impossível [...], uma divisão social traumática que não pode ser simbolizada" (ZIZEK, 1996, p.323).

O ideológico, em Zizek, esteia e compõe nossa postura, nossa resposta frente à realidade; mas existe aí um ponto cego, uma zona obscura, um "insuportável núcleo real impossível", que se dá como divisão traumática, não simbolizável, ao que o autor chama "espectral". Como argumenta Brum, essa "operação não é plena", pois "o real" sempre volta "no entrelaçamento entre imaginário e simbólico sob a forma de *sintomas*" (BRUM,

2015, p.92). Ora, não é dessa forma que a violência que retorna, seja no quadro de Goya, seja no filme de Buñuel, quando os assumimos numa perspectiva histórica, ou quando o relacionamos a outras sequências? Isto é, na qualidade de *sintoma*, conceito sobre o qual Warburg empreendeu a sua pesquisa da história da arte, concebendo-a como um prolongado e sucessivo fluxo de retornos sutis ou violentos das imagens do passado, chamando, sendo ele próprio obcecado por fantasmas, "História de fantasmas para gente grande" a história das imagens?

Retomemos nosso caminho, caminho sujeito a infinitas digressões, em cujas encruzilhadas sentimo-nos cada vez como em um novo começo. O que está em jogo, no filme, é uma liberdade de *submissão* à crença, a partir da qual Brum elabora a sua reflexão crítica do gesto de arte como possibilidade de intervenção política em nosso universo simbólico. Rancière é o autor que ela traz consigo para ajudá-la a pensar a relação da arte com a política, do imaginário e do simbólico com o Real ou, antes, como construção social da realidade. É preciso anteciparmos que esta relação é extremamente complexa; não podemos apenas associar o universo simbólico das artes ou do imaginário a um inconsciente coletivo, social, cujo manancial determina os sentidos, as formas de discurso e a nossa relação com o mundo. A obra de arte considerada em sua materialidade ou como gesto, traz consigo uma parte de impensado tão importante quanto a expressão de seu sentido cultural, nacional ou mesmo individual (o sujeito considerado em sua singularidade autoral). Quando tomamos por simples metáfora a relação entre o audiovisual, em sua narrativa tradicional, linear e transparente, e a realidade, tomada em sua construção social, quando aquela passa a assumir os termos desta (por si só imaginária, ou seja, produto de uma pretensa lógica coesa e de coerência irrefutável), o que se ignora é o corte, o interstício, a brecha por onde escapa ou emerge o impensado, o inconsciente social e estético, para referirmos Rancière (2009a), cuja gama de sentidos só pode ser acessada quando referida ou justaposta a outras ferramentas e dispositivos de significação. Em outras palavras, o núcleo de impensado de uma obra, de um gesto, de um documento de cultura, só tem sua casca significante aberta quando confrontada com elementos de uma alteridade, ou mesmo quando deslocado de seu contexto simbólico. Zizek traz um intrigante exemplo desse fenômeno quando fala do episódio das esquadras napoleônicas chegando ao Haiti, em plena guerra pela independência; ao se aproximarem da costa, ouvem o murmúrio de um canto estranhamente familiar, que, logo em seguida, descobrem ser a *Marselhesa* cantada pelos negros independentistas (ZIZEK, 2011, p.98-

99). A constatação de Zizek é que se os negros cantam o hino francês não é porque eles foram assimilados ou porque se esforçam na tentativa de assimilar uma suposta cultura elevada, que seria a dos franceses, mas que eles, os negros, em sua luta contra a escravidão e pela emancipação de seu povo, representavam "as *consequências mais secretas* de sua ideologia revolucionária", as consequências mesmas que os franceses não puderam assumir (idem, 2011, p.99).

Se a ideologia, nas palavras de Zizek (1996, p.314), estrutura a própria realidade social", assemelhando-se a uma espécie de inconsciente social, ela não deixa de estar presente no regime estético das artes. A ideologia regula as relações entre o que se vê e o que não se vê, assumindo o lugar de uma matriz fundante da realidade tomada como social e cultural. Ela atua como geradora e reguladora das relações entre o imaginável e o inimaginável, entre o visível e o invisível, e suas variações de posição (ZIZEK, 1996, p.7). Em um caminho parecido, Rancière (2009b) mostra em sua obra, *A partilha do sensível* (2000), como a psicanálise freudiana que posta a teoria do inconsciente está intimamente ligada às novas formas de lidar, de ver e compreender a obra de arte no momento a que ele denomina de "regime estético das artes".

É importante para Rancière estipular as condições de produção de sentido e de sensível, bem como as configurações entre as ordens e hierarquias dos saberes, que o regime estético das artes traz consigo. Em sua elaboração, Rancière mostra como a modernidade foi menos a aventura desvairada em prol da invenção radical de uma pura linguagem através da pura materialidade, do que a *desierarquização* dos temas e, portanto, das formas de arte e de saber. O caso de *Madame Bovary*, na literatura, é emblemático na demonstração feita por Rancière, mas podemos nos ater ao quadro de Goya como exemplo. A execução dos revoltosos em Madrid, apesar de se tratar de um episódio histórico, figura em seu centro de significância um homem do povo, vestido de panos rotos, que compete em termos de relevância com os soldados a sua frente apenas porque Goya efetua uma quebra na perspectiva e na linha diagonal ao figurá-lo de joelhos, parecendo menor ou do mesmo tamanho em relação aos seus executores, mas em verdade sendo bem maior do que parece, posto que está de joelhos. Essa falsa simetria das distâncias, que põe vítimas e carrascos no mesmo plano, e que é falsa porque uma das vítimas é, na verdade, bem maior do que aparenta, leva a uma tensão da forma e, portanto, da experiência espectatorial. À esta falsa figuração, corresponde uma pequena ruptura mimética que não apenas evidencia o tema do quadro (a morte do soldado), mas a posição

de Goya frente ao episódio, sua empatia pela vítima, pintada como mártir, como também o gesto expressivo que desarticula o regime de representação mimética da arte. Certamente, a vontade estética de Goya não se assemelha a de Flaubert, na literatura, não partilham de um mesmo estilo e parecem mesmo estar em polos bem distantes da arte (Goya é, frequentemente, tomado como precursor do expressionismo, enquanto Flaubert lançou mão das premissas do realismo do século XIX). Mas se Flaubert põe no fluxo de sua narração a cena dramática de um romance amoroso ao lado das descrições sucintas de pequenos episódios, cenas microfísicas de eventos da natureza e da vida dos insetos, não é porque ele rebaixa a desventura amorosa de uma mulher burguesa, mas leva ao mesmo patamar de importância aquilo que nunca teve expressão nas artes.

Mas Rancière vai ainda mais longe em suas considerações filosóficas sobre a relação do pensamento com o fazer artístico e seus regimes ao longo da história. Se para o filósofo francês, a psicanálise de Freud, ao fazer daquele que é tomado por um *pathos* do saber em sua maníaca obstinação por conhecer, isto é, Édipo, a figura central de sua disciplina, representa um ponto de inflexão na história da medicina e da filosofia, é porque, em suas palavras, "a psicanálise é inventada nesse ponto em que filosofia e medicina se colocam reciprocamente em causa para fazer do pensamento uma questão de doença e da doença uma questão de pensamento" (RANCIÈRE, 2009a, p.26). Segundo Rancière, em Sófocles, Édipo encarna a figura trágica do herói que busca saber aquilo que não se deve saber, mas que padece do "furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta"; ele carrega consigo "catástrofe do saber insuportável" e em sua cegueira é a representação de um "saber que obriga a subtrair-se do mundo do visível". A psicanálise marca essa conjunção entre o saber e o não-saber, uma identificação que não deixa de ser dolorosa, cujas manifestações são conhecidas sob a forma de patologias. Em sua reflexão sobre o regime estético, a identificação "entre saber e não-saber, entre a vontade de saber e a recusa em aceitar a 'verdade' insuportável" (BRUM, 2015, p.24), aparece como cerne de seu pensamento, posto que no gesto artístico dois processos entram em operação, um voluntário e um involuntário, pondo-nos no ponto assintótico entre o saber e aquilo que ignoramos, nas palavras de Rancière, entre "logos" e "pathos" (RANCIÈRE, 2009a, p.30).

Mas em que isso ajuda a pensar a relação entre fantasma e liberdade, do filme de Buñuel a Goya, do manifesto de Marx ao manifesto de Jacques Roux? É que, desde o cineasta ao revolucionário condenado no Tribunal Revolucionário, o que se passou, o que

foi posto em jogo não foi nada menos, nada mais, do que o perpétuo e inconciliável confronto entre a Ideia e o Real, em suas variadas configurações ideológicas, em suas mais diversas formas de manifestação sensível, manifestas no tempo da arte ou no da história, na obra de arte como na ágora política; era desde sempre não a liberdade do ser, da vontade de ser, de sua potência em ato, da ideia antes de ser matéria, mas o fantasma dessa liberdade em sua labuta nas tramas da realidade social, do mundo material, em suma, da história. Na partilha do sensível, entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível, percute uma complexa dialética cuja efetivação política solicita uma compreensão história e uma certa disposição atenta do olhar; não apenas do historiador, do observador de um quadro, mas daquele que, assumindo o gesto da *montagem*, implica-se nas tramas e nos jogos da forma a fim de apreender os sentidos de seus fios. A percepção e a sensibilidade tornam-se uma questão política, uma certa disponibilidade em acolher pelo olhar, ainda que este olhar, histórico e sujeito do tempo, isto é, produção temporal e produtor, ele mesmo, de temporalidades, não ocupe o lugar de um centro estável; trata-se de um olhar, ao contrário, instável, passível de ser transtornado e transformado.

Esta pequena digressão permite-nos encaminhar duas questões com as quais gostaríamos de concluir esta falsa introdução. A primeira: a questão do político na arte e na história, à maneira como Rancière elabora. Em seguida, a questão, não menos política, do rememorar benjaminiano, de um secreto exercício de memória instaurada no seio da prática historiográfica que dialetiza a relação do presente com o passado, cujo produto não é uma síntese, mas a cristalização do que ele chamou "imagem dialética", sujeita ela própria à desaparição.

Para Rancière, o regime estético inaugura uma nova configuração entre vida e história; a indistinção entre "formas de vida" e "formas de arte" que torna digna qualquer tema, nas artes, levou a desierarquização de gêneros e temas do regime representativo, bem como desfez a oposição entre "alta" cultura e "baixa" cultura; as formas de representação e expressão da vida humana tornam-se indistintas, pois seus modos de fazer tornam-se formas de elaboração auto-evidentes. É a relação entre a história e a arte que se modifica, em um processo reflexivo pelo qual as artes modernas e a historiografia passam, colocando-se em questão na relação que estabelecem entre os mecanismos discursivos, os dispositivos de exposição, e a matéria-prima, o conteúdo, aquilo sobre o qual as artes e a história trabalham e dão transformam. Para Rancière, a ciência da

história, como narradora de "fatos verdadeiros", não se distingue das "histórias ficcionais", pois, escreve ele, "o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido" (RANCIÈRE, 2009b, p.57). Não significa, contudo, promover a equivalência geral das formas, mas as fronteiras entre arte e história tornam-se indefinidas. Escreve Rancière:

> A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem "ficções", isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (RANCIÈRE, 2009b, p59).

Nas tramas do fazer historiográfico, bem como na confecção da obra de arte, entrelaçam-se arte, política e história, entre aquilo que se diz e o que se vê e aquilo que não se diz e o que não se vê, o indizível e o invisível aos quais algumas linhas acima teríamos chamado de "ideologia". A obra de arte, em sua construção mais "fictícia", por assim dizer, não depende de uma "ancoragem" no real tanto quanto a história para fazer emergir o resíduo de impensado que denuncia os pontos cegos de nossa realidade social. Como argumenta Brum, na esteira de Rancière, arte e história, assim como a política, "definem processos de produção de sentidos, modos de dizer e de não dizer, o que deve ser ou não visto, o que é ou não tornado visível" (BRUM, 2015, p.26).

Em Rancière, o artista faz parte da comunidade na medida em que dispõe de um trabalho que transforma a matéria sensível em uma forma de apresentação da comunidade a si mesma. Não se trata de tomá-lo como porta-voz do povo, como as vanguardas artísticas no século XX, mas ele ocupa o lugar de um nó na costura social, um vértice que é o encontro entre sua individualidade, sua singularidade enquanto sujeito social, e a realidade social que o atravessa e o implica. Nele próprio reside algo de impensado. Mas Rancière, ao torná-lo indissociável da repartição das ocupações no comum, apresenta-o como ocupante de um trabalho, que é a um só tempo produção material e produção de sentido, ou sentidos do comum. Trata-se de uma efetiva partilha do sensível, que reúne e distribui, que concilia e separa, as formas distintas de conhecer e fabricar o sensível e, enfim, de lhe dar visibilidade.

> A arte, assim, torna-se outra vez símbolo do trabalho. Ela antecipa o fim – a supressão das oposições – que o trabalho ainda não está em condições de conquista por e para si mesmo. Mas o faz na medida em que é *produção*, identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido da comunidade. A produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo conceito os tempos tradicionalmente opostos da atividade fabricante e de visibilidade (RANCIÈRE, 2009b, p.67).

A configuração assumida no regime estético das artes aponta para uma relação entre as maneiras de fazer e as maneiras de ver que reconcilia a atividade pensante e artística e o trabalho, ao modo das vanguardas russas dos anos 1920. Em uma conferência de 1934, Walter Benjamin explicitava o problema do artista na comunidade, retomando o mesmo ponto de partida de Rancière: a expulsão platônica do poeta da República. Dizia Benjamin, em sua fala, que um "*escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém*" (BENJAMIN, 2011, p.132). Não desatento ao vocabulário marxista, Benjamin solicitava do autor que assumisse a sua tarefa de *produtor*, mas na medida que, por meio de seus recursos e de suas soluções dramatúrgicas (e aqui, o teatro épico de Brecht fazia todo sentido), tornava evidente as condições de produção de sentido de uma peça, de um poema ou de uma obra de arte qualquer, na tentativa de fazer ver as leis e as normas de uma linguagem qualquer. Neste mesmo texto, Benjamin argumentava sobre a importância da *montagem* nesse processo auto-refexivo e auto-expositivo da obra de arte.

Retornando a Rancière, é a ideia do pensamento que está implicada na partilha do sensível e que volta à tona no regime estético das artes, na medida em que as artes se dão a ver em seus processos (não apenas através da reflexividade, mas da tomada de posição, da assumpção de novos sujeitos sociais que inauguram novos lugares de arte, para a arte e na arte etc.). O regime estético configura-se, portanto, como o ponto nevrálgico, o nó de Borromeo, a fita de Moebius que torna indistinta a passagem entre a ideia e o sensível, como também entre o pensamento e o não-pensamento. À arte, não caberia apenas assumir a matéria sensível de uma ideia, mas o retorno do sensível, o refluxo da matéria ao âmbito da produção e reabsorção das ideias, isto é, o retorno ao lugar de exercício do pensamento.

O que é político para Rancière é essa possibilidade de intervir, nas tramas do social, redistribuindo os lugares dos sujeitos, entre aqueles que não têm lugar e aqueles que têm, na partilha do comum; não se trata apenas de fazê-los ocupar cargos políticos de importância, de garantir-lhes concessões, novos direitos ou alocá-los nas instituições. Trata-se de poder ouvi-los, vê-los e reconhecê-los em suas diferenças, em seus modos de ser, de fazer e de conhecer; não mais um saber dominante que hierarquiza os saberes, as formas de ver e de saber, mas uma igualdade democrática que põe em contato as diversas formas de perceber e expressar o mundo. O gesto político, no fazer artístico, faz surgir o impensado que redistribui não apenas os lugares sociais dos sujeitos históricos, mas as fronteiras entre as práticas da arte e da historiografia. Ali onde os processos sócio-

históricos se dão num *continuum* irrefreável, a irrupção do impensado no pensamento solapa a ilusória unidade lógica dos processos discursivos e ideológicos.

A isso vem somar-se a compreensão benjaminiana do rememorar, em sua relação constitutiva do que ele chamava história materialista. O que faz do rememorar benjaminiano um ato complexo é que ele não apenas restitui o passado nas linhas da história, mas exuma no presente uma espécie de futuro perdido. A ação política surge dessa cartografia das bifurcações da história. Em Benjamin, a apreensão do passado dá-se no acontecimento súbito da interrupção [*Stillstand*], que cristaliza o passado em uma mônada de tempo, em uma imagem dialética. O olhar benjaminiano adensa o tempo em espessuras e camadas em cuja pluralidade podemos traçar os pontos fugazes de seus cruzamentos. A imagem dialética é a imagem constituída no cruzamento de dois ou mais tempos cruzados. Em *Infância Berlinense*, Benjamin justapõe o olhar do adulto que revisita o passado ao olhar da criança, criando um espaço onde se entrecruzam as dimensões do onírico e do saber sem que nenhuma das duas prevaleça; ao mesmo tempo, o sujeito que se desenha nessa cartografia "não evoca nostagicalmente um paraíso perdido, mas reúne as imagens capazes de 'performar no seu interior uma experiência histórica ulterior'" (GAGNEBIN, 2013, p.90). Em Proust, a salvação do passado dava-se na "afirmação da perenidade da obra de arte", isto é, graças à "atividade estética que resiste [...] ao tempo devorador" (GAGNEBIN, 2013, p.147). Na obra proustiana, contudo, o processo do rememorar pode ser levado ao infinito, pois "o acontecimento lembrado é sem limites", isto é, nas palavras de Benjamin, um portal, um limiar ou "apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois" (BENJAMIN, 2011, p.37), é por isso que sua obra magna, a textura de sua escrita se dá de maneira prolixa e em um fluxo interminável. Muito diferente é o projeto de Benjamin, como visto em *Infância Berlinense*, que lida igualmente com a memória da infância. Ao contrário do que pensa Proust, para Benjamin o retorno das imagens do passado não depende apenas de um acaso súbito, como no episódio da *madeleine*, mas de uma "espécie de intensidade da *atenção* em oposição [...] à obstinação da *intenção*" (GAGNEBIN, 2013, p.87, grifo da autora). Se desejamos conhecer o passado, precisamos renunciar "ao curso ininterrupto da intenção" – é este o preceito presente desde já no prefácio da *Origem do Drama Barroco Alemão,* para o qual bem chama a atenção a historiadora Jeanne Marie Gagnebin (2013, p.87). Tal declaração de método pressupõe a renúncia à "discursividade linear da intenção", isto é, ao processo retilíneo tradicional pelo qual os fenômenos históricos

acedem ao saber. Para Benjamin, a questão de método é uma questão de linguagem, a verbal em oposição a visual; não por acaso, as imagens exercem tanta importância em seu pensamento. Benjamin propõe um método investigativo que rejeita a linearidade da construção de sentido pela linguagem escrita, e a ela opõe a articulação das ideias por meio da *montagem*, de um método *constelacional*; por isso, seu discurso, em obras como *Origem do Drama Barroco Alemão*, ou *Passagens*, é tão fragmentário, descontínuo e aforístico.

A respeito do pensamento benjaminiano, Gagnebin fala de uma espécie de *atenção distraída*, um pensamento "ao mesmo tempo minucioso e hesitante, que sempre volta ao seu objeto, mas por diversos caminhos e desvios, o que acarreta também uma alteridade sempre renovada do objeto" (GAGNEBIN, 2013, p.87). Trata-se de uma característica própria ao pensamento do "saturniano melancólico", que, segundo Gagnebin, está presente no "pesquisador alegórico que se perde nos meandros da significação" (idem, 2013, p.87). O método do desvio e da hesitação de Benjamin não deixa de lado a expectativa do fascínio típica do olhar infantil. É por isso que Gagnebin ressalta, no estilo benjaminiano, uma espécie de caminhar próprio da criança, aquela que em *Infância Berlinense* percorre os cômodos da casa, as esquinas da rua, ou que encontra-se "parada na janela, esperando, escondida atrás de um móvel, atrasada quando vai pra escola ou à sinagoga, retirada nos cantos afastada do jardim público, enfim sempre hesitante 'nestes limiares', onde [...] 'o tempo se acumula'"(ibidem, 2013, p.88). Segundo Gagnebin, estes lugares privilegiados da infância de Benjamin não são "lugares de uma felicidade inocente e imaculada", mas são carregados de uma "certa apreensão", posto que são moradas de mortos do passado bem como de "um futuro desconhecido mas pressentido" e é por isso que Benjamin os chama de "cantos proféticos" (Ibidem, 2013, p.88). Se em Proust, o tempo passado reencontrado no presente é salvo pela graça da obra de arte, que tenta escapar do esquecimento e da morte, em Benjamin, a escrita rememorativa deve intensificar o tempo. É isso que a obra benjaminiana tenta levar a efeito e que sua filosofia, na busca pelo conhecimento, tenta transformar em método. Nas palavras de Gagnebin: "O passado é salvo no presente porque nele o escritor descobre os rastros de um futuro que a criança pressentia sem conhecê-lo". (Ibidem, 2013, p.88). Trata-se daquilo que Peter Szondi chamou de "busca de um futuro anterior", posto que o olhar que se debruça sobre o passado, particularmente o da infância, não mais procura um mundo idealizado ou estetizado, como em Proust, mas tão somente reapropriar-se do

passado através de um gesto político, afim de intervir no presente histórico. Diferentemente de Proust, que exacerba a dimensão subjetiva do eu-narrador, Benjamin propõe um retraimento do ego em prol de uma ampliação da dimensão social do sujeito.

Benjamin propõe em sua obra *Infância Berlinense* (mas é possível identificar uma mesma característica em *Passagens*) um arrastar-se indefinido para fora de si, uma abertura do "eu" às dimensões do inconsciente e do político. Assim, a subjetividade do menino benjaminiano não se reduz a uma única criança mas irradia-se por todo o tempo histórico de sua infância. A criança benjaminiana que o olhar do adulto persegue caminha sob o signo da apreensão, do medo do desconhecido, mas sem ela o adulto é incapaz de identificar os signos "que o futuro esqueceu na nossa casa" (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2013, p.89). Neste processo de rememoração, Benjamin conjuga dois conceitos, duas ferramentas ou propriedades da memória, geralmente vistos como opostos: a *Erinnerung* (que Gagnebin traduz por *lembrar*) e a *Eingedeken* (traduzido por *rememoração*); se o primeiro é dado como um lembrar que é "fluxo incessante" o segundo exprime a "necessidade de recapitulação atenta". Gagnebin argumenta que a

> filosofia da história de Benjamin insiste nestes dois componentes da memória: na dinâmica infinita de *Erinnerung*, que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração do *Eingedeken*, que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente. (GAGNEBIN, 2013, p.80)

A esse instante privilegiado Benjamin chama de *Kairos*, uma intervenção decisiva no curso do tempo que interrompe "o mal infinito do desenrolar histórico" aquele que coincide com o progresso histórico. As *imagens dialéticas* surgem num ato de rememoração que dá uma forma constelacional às lembranças. Tal ato rememorativo, explica Gagnebin, passa por uma tríplice mediação:

> [...] a mediação do tempo, isto é, desse jogo recíproco entre o olhar cheio de expectativas da criança e o olhar posterior do adulto que sabe da realização ou da derrota destas expectativas; a mediação do espaço, pois é o escritor exilado que escreve sobre sua cidade natal, na convicção de que nuca voltará aí ou, então, voltará por pouco tempo (o olhar sobre Berlim está, portanto, profundamente impregnado pelos olhares sobre Paris, o do autor e o de outros autores); a mediação, por fim, específica da percepção infantil enquanto tal, em particular de tudo o que a torna, aos olhares dos adultos, ingênua, sim, crédula, incompleta e canhestra. (idem, 2013, p.81)

Infância Berlinense está cheio dessas permutas entre o olhar infantil e o do adulto, de sobredeterminações temporais que formam uma rede de canais por meio dos quais o presente do rememorar retorna sempre ao passado para recolher um signo perdido inconsciente ou impensado. Quando em uma das entradas desse livro ("Notícia de uma

morte"), o autor alemão evoca a sensação de *dejà vu*, ele a descreve por meio de um acontecimento que nos atinge "na forma de um eco", cuja ressonância provinda de um lugar qualquer do passado parece nos convocar a pensar qualquer coisa de um futuro esquecido. Em outras palavras, e de forma menos abstrata, Benjamin conta como, certa noite, seu pai entrou em seu quarto, e contou-lhe, após desejar boa noite, que um dos seus primos havia morrido. Apesar da criança ter pedido que lhe contasse em detalhes a morte da pessoa em questão, ao que seu pai obedeceu, descrevendo em minúcias um ataque cardíaco, nada do que lhe fora dito ficara na memória. Benjamin, contudo, fixou na memória de forma nítida e precisa o seu quarto e a sua cama como alguém que grava atentamente o endereço de um lugar sentindo que deverá voltar a ele algum dia para buscar algo esquecido. Só mais tarde Benjamin descobriria o que havia sido esquecido, que naquele quarto seu pai omitira uma parte importante da notícia: que seu primo morrera de sífilis.

Tendo sido influenciado pelo movimento surrealista da primeira metade do século XX, Benjamin repercute muitas de suas estratégias na construção do pensamento. A configuração, por meio da *montagem*, que uma ou várias ideias assumem em relação aos conceitos e aos objetos; a construção de um mosaico de imagens de pensamento por meio da descrição de lugares e objetos de cultura, de mercadorias e obras de arte, pelo exercício indômito da coleção dos mais díspares objetos, bem por meio da coleta de citações, como na obra das *Passagens*; são todas estratégias que Benjamin acolheu dos surrealistas. Um fragmento famoso do surrealista Pierre Reverdy dizia:

> A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte. (REVERDY apud CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.72)

É por isso que o mosaico de Benjamin parece tão complexo, e as distâncias entre os elementos e as perspectivas tão estranhamente preenchidas, como no exemplo dado acima sobre o entrelaçamento dos tempos e a irrupção dos segredos paternos. É só o presente do sujeito que cava e pincela os elementos do passado que pode fornecer o filtro adequado para a visualização daquilo que parecia invisível.

Se ousamos começar por um título de filme, por um quadro de um pintor famoso, e pelo diálogo, resumido e lacunar, entre dois importantes filósofos da contemporaneidade, foi apenas para desenhar o percurso, digressivo e extravagante, pelo

qual o pensamento ensaístico pode se guiar. Ao reunir elementos aparentemente distantes, distintas imagens do pensamento e da arte, parece-nos surgir alguma coisa radicalmente nova; por mais sutil que seja a ironia, ela está presente, e é o pouco dessa fina ironia, dessa piada não explicada que é a história, que parece nos instigar o exercício do pensamento. Quando Godard, em seu filme *História(s) do cinema* [*Históire(s) du cinéma*, 1988-98], afirma termos esquecido do jovem filósofo Valentin Feldman, fuzilado em 1942, durante a ocupação nazista na França, ele não se impede de deixar sua memória vagar até as distâncias outras de um tempo antigo, e se pergunta: "Mas quem não se lembra do fuzilado de Goya?". É impossível determos o movimento, o fluxo incessante de associação e dissociação simbólicas que determina os processos de nossa memória e de nosso imaginário.

E é por isso que gostaria de terminar com a imagem da *Liberdade guiando o povo* [*La Liberté guidant le peuple*, 1830], mas não aquela famosa, terminada no calor das revoltas de 1830, exposta para sempre no Museu do Louvre, mas uma menos conhecida, o único exemplar de um esboço feito por Delacroix para a sua versão final. Ela expõe de forma evidente o estilo do pintor, o embalo de sua vontade sobre a história, da qual não quer deixar de ser contemporâneo, e por isso a pressa de suas pinceladas largas, volumosas, cuja força não deixa de transparecer no quadro. A *Liberdade*, contudo, nesta versão, não passa ainda de um esquisso, de uma mancha nebulosa como aquelas que vemos nas nuvens e nas quais enxergamos a figura de um carneirinho, de um pássaro, de um fantasma. É preciso ler a história a contrapelo, anacronicamente, para que alguma coisa saia de suas entrelinhas.

Imagem 1 – Esboço de A liberdade guiando o povo (1830), Eugène Delacroix.

4 FICÇÕES DA HISTÓRIA, FANTASMAS DA MEMÓRIA

4.1 Sebald, um caçador de fantasmas (a "Ghost Hunter")

O *fantasma* indica a zona traumática, o núcleo insuportável do real, e sua aparição é o que chamamos *sintoma*; ele não é apenas o véu que dissimula, mas o rasgo no tecido do Real, súbita aparição, imediata desaparição. Vemos numa fotografia o rosto de alguém conhecido; por instantes, trata-se, em nossa memória e coração, de alguém que estimamos, mas não a vemos há muito tempo. Perguntamo-nos por que motivos seguimos caminhos tão diferentes. Algo nos inquieta, mas finge iluminar respostas possíveis, desperta um mínimo de curiosidade suficiente para arriscarmos uma interpretação daquilo que os tempos, a história, nosso lugar e o lugar daquela pessoa na sociedade, isto é, todo desenho fisiognomônico dos tempos que a nossa adesão a uma dada perspectiva permitiu e que aquela fotografia possibilitou; e no entanto, naquela fotografia, aquela pessoa não era quem pensávamos ser. Assim é que, em *Austerlitz*, Jacques Austerlitz se relaciona com as fotografias onde pensa ver sua mãe, a mesma coisa no recorte de uma película de vídeo, e até mesmo quando vê a si mesmo, vestido de pajem, aos quatro anos de idade, pouco antes de levado ao exílio.[40] Nessas fotografias, aninham-se desejo e expectativa; mas nenhuma delas é capaz de fornecer-lhe o remanso de um passado com o qual possa se identificar. Desconfia que não é a sua mãe, nas imagens, e a si mesmo quando criança, não consegue ver mais do que a vida de seu irmão gêmeo, uma vida fantasma que viveu paralela à sua e a qual nunca pôde conhecer.[41] De certa forma, o narrador sebaldiano conduz o leitor até a estranha realidade de um mundo fantasmático por meio do qual os mortos transitam e encontram os vivos.

Tentemos designar o estatuto do *fantasma* na compreensão de uma realidade psíquica e como elemento ao mesmo tempo estruturante e subversivo de nossas crenças.

---

[40] Agamben mostra como, já no século XV, o mestre de dança Domenico da Piacenza introduzia a noção de *fantasma* no ato da dança como uma parada ou interrupção entre dois movimentos, "capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica" (AGAMBEN, 2012, p.24); a memória, escreve Agamben, "não é possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento. Nesse sentido, a imagem mnêmica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e turbar o corpo." (idem, 2012, p.24-5) Em Sebald, as fotografias operam uma interrupção entre dois movimentos do texto verbal, como um instante *cairológico* (do grego *kairo*, como momento oportuno de revelação e parada repentina), ainda que ela esteja sempre sujeita ao fluxo da leitura, sempre como um fantasma que a assombra, ora acendendo ora turvando a memória.

[41] Incapaz de compreender a realidade na cidade em que se refugiara na infância, Austerlitz imaginava que um irmão "gêmeo invisível andava ao seu lado, por assim dizer o inverso de uma sombra" (SEBALD, 2008, p.58); em todo caso, mesmo adulto, fora sempre acometido pelo sentimento de estar vivendo uma vida alheia: *"Em algum ponto do passado* [...] *eu devo ter cometido um erro e agora vivo uma vida que não é a minha"* (idem, 2008, p.208)

Isto feito, passaremos à obra de Sebald, identificando a ocorrência do fantasma e sua implicação na narrativa e na experiência da visualização das imagens.

O fantasma é aparição de alguém que já não está; que esteve e que já não cabe no mundo. Ele é o *dibbouk*, de que fala Didi-Huberman (2015, p.107-18), o demônio da lenda judaica que habita o mundo humano, amaldiçoado, e cuja alma errante, não redimida, incorpora os indivíduos a fim de desviá-los, para o bem ou para o mal, de seu destino. O *fantasma* ou *dibbouk* habita a história, mais precisamente o saber histórico sobre as imagens, desta maneira: [ele é] "entendido como alteração em si mesma, a *alteração, através das próprias imagens, do saber histórico a construir sobre as imagens*" e possui dois atributos, o primeiro dos quais é "o seu poder fantasmagórico de *reaparição*, ou seja, de obsessão psíquica e de desafio de todas as leis cronológicas do antes e do depois, do antigo e do novo", pois é só depois de morto que o "*dibbouk* se põe plenamente a falar, a viver o seu pensamento [...]" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.113, todos os grifos são do autor); o segundo atributo é a "*aderência*" [grifo do autor], que, como explica Didi-Huberman, desafia "todas as leis topológicas do dentro e do fora, do próximo e do distante", pois quanto mais distante o fantasma se encontra, mais intimamente ele se funde ao corpo, à voz e à alma do indivíduo (idem, 2015, p.113).

Se o *fantasma* é este excesso que não cabe mais do mundo, ele é também o horizonte de investimentos afetivos, psíquicos e do próprio desejo daquele que vê, observa e contempla uma imagem. Mas até que ponto o fantasma pode ser incorporado ou incorporar alguém?

Talvez não o possa. Zizek, citando Schelling, falava de um "resto indivisível". Num verso de Hölderlin, presente no poema *Andenken* [*Recordar*], o poeta alemão escrevera: "*Was bleibt aber, stiften dier Dichter*" ["*O que permanece, porém, fundam-no os poetas*"]. Segundo Zizek, a leitura corrente que se faz é a de que só "após os acontecimentos, os poetas são capazes de perceber a situação do maduro ponto de vista pós-fato", ou seja, "da distância segura em que o sentido histórico dos acontecimentos se torna claro" (ZIZEK, 2013, p.151). A ambivalente acepção da palavra *bleibt* (substantivo *resto*, verbo *restar*) permite uma outra compreensão, mais alinhada ao raciocínio construído por Zizek até ali: aquilo que *resta*, que *excede* e, portanto, *permanece* é um excesso inassimilável pelo "Todo orgânico" da história, isto é, "que não pode ser incorporado/integrado na Totalidade sócio-histórica"; assim, o poeta teria a tarefa de formular no trabalho poético este resto indivisível ou indigesto que, "longe de fornecer a

harmoniosa imagem total de uma época", traria no cerne proteico do poema a trava daquilo que uma "época foi *incapaz* de incluir em sua(s) narrativa(s)". Daí que se pergunte: que fantasmas nos assolam?

Na mesma página, em que Zizek refere Schelling e Hölderlin, Zizek promove uma importante leitura a contrapelo de um dito, conhecido na tradição filosófica alemã, de Heráclito: "*hen diapheron heauto*", que Hölderlin teria traduzido por "*das Eine in Unterschiedene*" ["*o um diferenciado de si mesmo*"]. A leitura pré-socrática e mesmo platônica (o dito heraclitiano é citado no *Banquete*) remete à "harmonia do Todo que surge da luta e tensão de suas partes", mas segundo Zizek, é preciso ler esta frase "anacronicamente", "a contrapelo", remetendo-a ao "excesso que impede o Um de se transformar em um Todo harmonioso"; só uma leitura vinda do futuro, segundo o filósofo, é capaz de "discernir seu verdadeiro sentido" (ZIZEK, 2013, p.151).

Como discernir, na obra de Sebald, o *fantasma*, este *resto indivisível* ou *indigesto* que trava as engrenagens de uma compreensão lubrificada da história; que torna complexo os entrecruzamentos temporais, as sobredeterminações fantasmáticas, os anacronismos e as coincidências que se proliferam em suas narrativas? Uma resposta possível está não apenas na escolha de seus temas, mas na maneira como sua obra se configura, isto é, em sua narrativa prosódica, infinitamente digressiva, circular, na escolha pelo uso de fotografias, em sua desconfiança e mesmo na obsessão pelas imagens, pelas aparições fugidias, pelo entrecruzamento entre os mundos dos vivos e morto. É algumas dessas questões que tentaremos mostrar em seguida.

*

Em entrevista, Sebald contava como nos anos de pobreza, durante a infância, precisava se virar com o que encontrava pela frente. Sua diversão se resumia a recolher quinquilharias, trapos e objetos, com os quais passava horas construindo um universo no qual tudo aquilo que parecia fora atirado como lixo ganhava vida, se transformava. Era um verdadeiro trabalho de bricolagem: pedaços de cordame e barbantes que ele amarrava nas perdas de uma cadeira, onde passava a sentar "como uma aranha". Esse sentimento que o levava a "conectar coisas que não pareciam pertencer uma a outra" o havia fascinado por toda a vida (LUBOW, 2007, p.159). Seus livros surgem desse paradigma, de um emaranhado de objetos velhos, de fotografias antigas, que ele reorganiza na tentativa de ouvir os "gemidos de desespero" (SEBALD, 2008, p.180) que se ouve nelas.

Os livros de Sebald caracterizam-se por uma profusão de narrativas digressivas; em *Austerlitz*, o professor de arquitetura Jacques Austerlitz ensaia desde os seus conhecimentos sobre a fisionomia dos espaços na era moderna até as ideias mais insensatas sobre o entrecruzamento do mundo dos vivos e o dos mortos, bem como a trama intricada dos tempos que o presente e o passado se confundem.[42] Em uma passagem, Austerlitz confessa como não lhe parece que "compreendemos as leis que governam o retorno do passado" e que o tempo não existe em absoluto, "somente diversos espaços que se imbricam segundo uma estereometria superior, entre os quais os vivos e os mortos podem ir de lá para cá" (SEBALD, 2008, p.193). Os comentários intempestivos de Austerlitz são lapsos de uma estranha lucidez, uma consciência que se sabe tomada de sombras, e seu teor metafísico toma uma consistência real perturbadora frente às imagens fotográficas que abundam profusamente no livro. A fotografia nos livros de Sebald tem o estranho estatuto do *fantasmático*: ela parece nos dar a ver fantasmas, aparições duvidosas, e, com elas, a estranheza de um mundo marcado pela impossibilidade de resgatar o passado e acolher a memória dos mortos; mais do que um atestado de veracidade do relato, as fotografias de Sebald interpelam o real de um passado de que são imagens para desvelar sua metafísica, seus traumas e suas ficções, em suma, para ecoar as vozes e os *gemidos* dos mortos através dos quais eles emergem para logo desaparecer em suas zonas sombrias, em suas velaturas ou mesmo na luz semi-ofuscante a partir da qual os corpos são inscritos na imagem. Mas é só pela palavra, pela sentença sisuda ou pela afirmação intempestiva do personagem, que essas fotografias recebem novo estatuto, para além ou aquém de suas dimensões icônica e indicial.

De acordo com Austerlitz, o espaço que habitam os vivos é espreitado, *"*em determinadas condições de luz e atmosfera*"*, por aqueles que dele partiram (SEBALD, 2008, p.182). Nas *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin argumentava que havia "um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa" (BENJAMIN, 2011, p.223). Em um diálogo entre Austerlitz e Věra Ryšanová, possivelmente a única amiga conhecida com quem sua mãe travou contato antes de ser *"guetizada"*, esta

[42] Em *Austerlitz*, a história de seu protagonista demora cerca de vinte anos para ser remontada desde o primeiro encontro com o narrador (espécie de alter-ego de Sebald) até o último. Os encontros, esparsados entre si, retomam de maneira curiosa, como o próprio narrador descreve, as conversas passadas como se ambos tivessem se separado na noite anterior; as conversas variam de temas, desde a história da engenharia de fortalezas até as estruturas arquitetônicas da era do capitalismo industrial, bem como sobre assuntos de teor filosófico e histórico em que Jacques Austerlitz manifesta suas inquietantes concepções de tempo, espaço e memória.

contava a Austerlitz sobre a *"natureza insondável que era própria de tais fotografias emersas do esquecimento"*:

> A impressão que se tem, ela disse, é de que alguma coisa se agita dentro delas, como se ouvíssemos pequenos gemidos de desespero, *gémissements de désespoir*, [...] como se as fotos tivessem memória própria e se lembrassem de nós, de como nós, os sobreviventes, e aqueles que já não estão entre nós, éramos então. (ibidem, 2008, p.180, grifo do autor)

Estas fotografias devolvem ao observador um olhar pregnante, carregado de melancolias, sussurros e mortes. Ao empreender uma busca pelo passado, que o tempo todo escapa a Austerlitz em sua integralidade, é ele quem acaba por ser encontrado por seus fantasmas, confrontado por eles com uma força e uma crueza ambivalentes; seu núcleo de significação permanece indevassável, resguardado na opacidade e na impossibilidade de uma apreensão integral do fantasma, que é característico da relação com um passado remoto, possivelmente recalcado. Em determinado momento da narração de Austerlitz, ele conta de um amigo da vizinhança no vilarejo em Bala, Evan, que dirá que entre o mundo dos vivos e dos mortos existe somente *um véu mortuário* (SEBALD, 2008, p.58), que separa, dissimula e conecta os espaços, mas através do qual, por vezes, somos capazes de ouvir seu murmúrio. O episódio se passa ao longo do relato de como o vilarejo natal do pai adotivo de Austerlitz submergiu sob as águas da barragem de Vyrnwy. Duas fotos figuram nas páginas que narram esta passagem, a de uma paisagem com casas e ruas e a de uma menina com um cachorro e uma boneca no chão (Figura 1), fotos que acompanham o infante Jacques Austerlitz nas suas noites de insônia. O que Sebald tenta nos fazer entender é que a emergência do passado só é possível se conseguirmos enxergar por trás deste véu que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos. É um incessante deslocamento entre estes mundos que está em jogo. Seja como for, estes espaços "que se imbricam segundo uma estereometria superior" podem ser cartografados, como efetivamente o são, na medida do poder de observação e do empenho meticuloso dedicado pelo *cartógrafo* Jacques Austerlitz em sua trajetória. É neste sentido que as imagens que se acumulam em páginas e páginas do livro, resgatadas por Austerlitz e repassada àquele que nos conta a história, servem tanto como artefatos de uma arqueologia do passado quanto de pontos de referência cujas coordenadas formam a cartografia de uma memória ambígua, cheia de bifurcações, feita sobretudo de *lugares espectrais*. Mais do que nos assomar a paisagem exata de um tempo passado, ou melhor, o fato como aconteceu, estas imagens servem como o espaço de uma opacidade, o

depositório de um segredo fundamental de que só podemos ter acesso a uma pequena porção e somente através dos lapsos de emoções confusas e dos vislumbres e lampejos de lembranças que assaltam o protagonista ao se deparar com elas. *História de fantasmas para gente grande* – é como Warburg, citado por Didi-Huberman (2013, p.72), formula sua compreensão do que é a *história das imagens*.

Imagem 2 – Fotografia de uma menina residente da cidade submersa. (SEBALD, 2008, p.56)

Trata-se de uma história feita de latências e aparições que se manifestam no curso dos tempos como um lampejo que os rasga e os embaralha. A narrativa flutuante e *fantasmática* de Jacques Austerlitz se contrapõe a todo um conceito de *historicismo* que Benjamin criticava em suas teses sobre o conceito de história, no qual suas fotografias fazem explodir o presente narrativo, o *continuum* numa irrupção de "agoras", tal como o filósofo judeu descrevia da imagem do passado (BENJAMIN, 2011, p.229).

O livro de Sebald é permeado por fotografias que fazem emergir das sombras do passado aquilo que, ao *abrir o tempo* para a irrupção de "agoras" (*jeitztzeit*), faz explodir este *continuum* da história – assim como a *história de fantasmas* de Warburg, recuperada por Didi-Huberman, desorienta o curso progressivo da história (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.69). No desespero contido nas imagens com que o protagonista se depara, há uma força ou energia latentes que, quando reativadas ou despertas no instante mesmo do encontro, fazem operar a dimensão *páthica* que movimenta a vertigem do tempo, abrindo-o para a emergência de verdades que pareciam soterradas no passado. Didi-Huberman fala também de uma *ação vertiginosa* do tempo (idem, 2013, p.45) no presente das coisas que nos faz compreender que este *presente* é formado por *múltiplos passados* (ibidem, 2013, p.46) que mais endossam a complexidade do tempo do que o tomam como um vazio homogêneo dentro do qual os *fatos* – isso que é objeto de fetiche de uma pretensa objetividade – residirão. Se temos uma descrição detalhada do que aparentemente

aconteceu, de como a criança Austerlitz se separou dos pais, de como sua mãe morreu e seu pai emigrou, é somente através do que Austerlitz revela ao narrador afirmando a todo momento a sua confusão mental, as comoções que o impedem de compreender o passado; é que seu passado é suficientemente *espectral* para perturbar o seu presente, a sua vida, deixando vislumbrar uma verdade fugidia, esquiva, mas nunca total, nunca definitiva, que rompe aquilo pelo qual tomava por sua identidade.

*

Sebald empreende uma leitura do mundo a partir de imagens, de antigas fotografias que ele recolhe dos mais diversos lugares: "Por muito tempo, encontrei imagens da maneira mais assistemática", ele diz em entrevista[43], "em livros antigos que alguém comprou... em antiquários ou brechós" (SEBALD, 2007, 103). Nas horas vagas, Sebald as remexia dentro de caixas enquanto sentia que "um enorme apelo emanava destas imagens" (idem, 2007, 103). São fotografias de pessoas anônimas, em geral, ou de espaços vazios, antigos edifícios, fachadas arquitetônicas etc. A operação de Sebald consiste em articulá-las numa constelação expressiva, compondo uma estranha e multivalente relação com o texto. Vejamos: 1) elas promovem um deslizamento elementar dentro do espaço simbólico da palavra, sendo enxertadas no corpo do texto sem quaisquer indicações prévias; 2) a ausência de legendas implica uma abertura maior de sentidos com relação ao texto; 3) essas imagens não servem necessariamente como indício ou álibi do que é contado ou testemunhado. De fato, como nos explica Sears (2007, p.206), essa ausência de fronteiras entre texto e imagem opera uma "divisão entre funções de documentário e de literatura:

> Uma consequência desta situação é que, longe de ilustrar, contrapor, ou reforçar o texto escrito, as imagens trabalham insistentemente para construir um espaço dentro do texto em que a 'falha' da literatura é repetidamente decretada (ibidem, 2007, p.206) (tradução minha)

As imagens funcionam mais como pedras na engrenagem da leitura do que propriamente ilustrações. Em termos literários, este é o mais expressivo tour de force no

[43] SEBALD, W.G. 'But the written world is not a true document': A conversation with W.G. Sebald on Literature and Photography: depoiment [Novembro 1997]. Traduzido para o inglês por Markus Zisselsberger. New York: The Institute of Cultural Inquiry (2007).

procedimento de Sebald. Interessa-nos, contudo, mais que os efeitos literários, a sua construção.

Estamos diante de um livro que relata a história de uma busca obsedante por um passado destruído. A narrativa de Sebald é movida fundamentalmente pelo acaso: uma rede quase sobrenatural, mesmo artificial de *co*-incidências que nos fazem deslizar vertiginosamente pela história através de associações e sugestões. *Austerlitz* começa com uma sobreposição de imagens: o narrador, na plataforma de trem de uma estação na Antuérpia (a *Salle des pas perdus*), passa a recordar, devido à estranha relação de luz e sombra do ambiente e à confusão própria da memória, o *Nocturama* de um zoológico que visitara naquele mesmo país anos atrás; uma segunda relação (sobreposição), diz respeito aos animais noturnos daquela seção: seus olhos aparentavam "o olhar fixo e inquisitivo encontrado em certos pintores e filósofos que [...], tentam penetrar a escuridão que nos cerca" (SEBALD, 2008, p.8). É naquela mesma estação que acontece o primeiro encontro entre o narrador e Jacques Austerlitz, a estranha figura sobre quem o livro nos contará a história trágica. Da rede de trens, saberemos um pouco do desenvolvimento técnico da construção de fortalezas, uma das quais, a de Breendonk, visitada pelo próprio narrador. Esta última é importante na medida em que faz recordar a época em que serviu de campo de concentração e calabouço durante o nazismo e as histórias de seus porões: uma das quais, a do famoso filósofo Jean Améry, um de seus sobreviventes. O termo de arremate destas associações, que calha não aparecer até o ponto nevrálgico da narrativa de Jacques Austerlitz (passada em terceira mão pelo narrador sebaldiano), é o campo de extermínio. Notemos como todas estas estruturas se repetem, se refletem como um espelho diante do outro, reincidem-se em si mesmas, elaborando um universo dentro do qual se dará a história de Jacques Austerlitz: as estruturas em rede dos trilhos e os espaços hermeticamente fechados das fortalezas e dos campos de concentração e de extermínio.

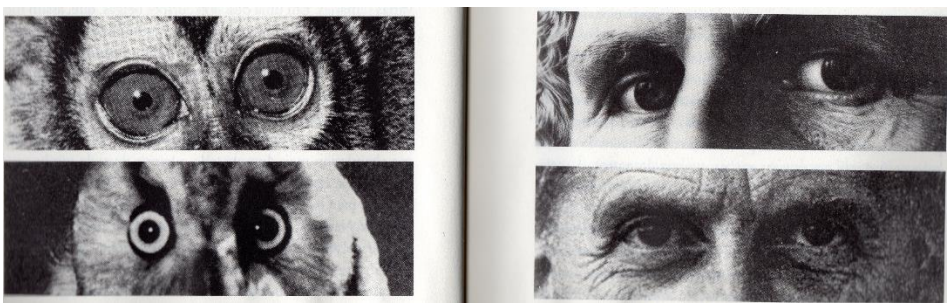


Imagem 3 – Sobreposição de memórias: os animais no Nocturama e o olhar dos filósofos. (SEBALD, 2008, p.8-9)

Mas o intuito do trabalho empreendido por Sebald consiste em *garimpar* imagens cujos referentes, aquilo ou aqueles que foram retratados, já não circulam entre os vivos (não por acaso, um crítico o descreve como caçador de fantasmas [*ghost hunter*[44]]). Em um de seus ensaios narrativos, Sebald segreda seu procedimento: "[Meu método consiste] em aderir a uma perspectiva histórica exata, em fixar e vincular pacientemente coisas aparentemente disparatadas, à maneira de uma natureza morta"[45] (SEBALD, 2004).

Neste sentido, é importante notar a transformação da natureza imagética de suas fotografias. Não há propriamente uma lógica fechada, a que está no princípio do colecionador tradicional (o colecionador de selos, por exemplo, de que fala Walter Benjamin), a conduzir a busca de Sebald, no que ele registra, capta e resgata do passado. Ocorre, no entanto, que, em *Austerlitz*, a organização ou disposição sequencial das fotografias, ao longo do livro, parece obedecer a um movimento histórico e natural que vai das imagens de paisagens naturais, ausentes de quaisquer indícios humanos, às imagens de pessoas (a criança pajem, a suposta mãe de Austerlitz no canto de um cenário de teatro ou na imagem de vídeo que ele resgata dos arquivos nazistas), sem deixar de passar, é claro, pelas fotografias que retratam ruínas e construções, todas desertas, da engenharia civil e militar. Isto é, se a coleção de fotografias reunidas por Jacques Austerlitz, algumas delas feitas por ele mesmo com sua velha Ensign, se resumia a imagens de paisagens naturais e estruturas arquitetônicas que constituíam seu interesse pela natureza morta, ao longo da narrativa, tendo em vista as reviravoltas pelas quais passaria sua vida, o caráter de sua coleção haveria de mudar na medida em que sua busca pela história dos pais e da sua própria infância se tornasse mais patente. O que perpassa estas imagens não é senão as *marcas de sofrimento que atravessam em linhas delgadas a história*, de que fala nosso protagonista. As fortalezas foram desbaratadas, seus muros e antecâmaras são hoje ruínas, e as faces retratadas não pertencem a ninguém a não ser à memória injuriada, imprecisa, de Jacques Austerlitz.

Como não lembrarmos Warburg e sua *história de fantasmas para gente grande*. O *ghost hunter* que é Sebald busca nas imagens, como Warburg buscava as

[44] WACHTEL, Eleanor. Ghost Hunter (interview) in The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald / edited by Lynne Sharon Schwartz – A Seven Stories Press 1st ed: 2007.

[45] *An attempt at restitution* in The New Yorker, dezembro 20, 2004. Traduzido do alemão por Anthea Bell. O texto deste ensaio foi entregue primeiro como discurso de abertura da Casa da Literatura, em Stuttgart, em 2001. Traduzido do inglês para o português por mim.

Pathosformeln nas suas, as vibrações sutis, os *gemidos de desespero, as linhas delgadas do sofrimento* que perpassam, através da imagens, a História do mundo.

4.2 *À quoi bom la literature?* Um diálogo entre Sebald e Magris

A certa altura de sua viagem literária e histórica pelo rio Danúbio, Claudio Magris visita um museu em Linz, cidade austríaca pela qual Hitler, segundo o escritor italiano, sentia uma declarada predileção e sobre a qual tinha grandes ambições (MAGRIS, 2008, p.142). Em uma gravura do século XIX, exposta nesse museu, uma bucólica e singela Mauthausen aparece no meio de "colinas serenas, casas acolhedoras, barcos do Danúbio cheios de gente que acena festivamente" (idem, 2008, p.159). Um fio de fumaça eleva-se dos navios, no Danúbio, e toda a imagem, conforme descrita pelo autor, sugere um ar de alegria e idílio. É este fio de fumaça erguendo-se para o alto que introduz a próxima entrada no relato de Magris, sobre um dos mais cruéis e violentos *Lagers* ("não dos piores", acrescenta Magris, com ironia), da história do Nazismo alemão. Em sua descrição, por trás de cuja sobriedade e cautela não passam despercebidos o asco e a abjeção do escritor, ele pinta o início de sua visita ao Lager como a imagem de um presente quase todo resguardado das agruras do passado, posto que, à primeira vista, nenhum indício parece apontar a violenta realidade que ali tivera lugar. "A praça está vazia, ensolarada e sufocante", escreve Magris. "Nada mais do que este vazio traduz a irrepresentabilidade do que aconteceu entre estas pedras." (idem, 2008, p.159). Quase toda essa entrada traz uma reflexão sobre a representabilidade do horror não muito distante da que Adorno fez sobre a poesia *após-Auschwitz*, ampliada, desdobrada ou redimensionada por tantas outras figuras das artes e da intelectualidade, como Jean Améry, Claude Lanzmann, Hannah Arendt, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, entre outros. Diante do horror dos campos de concentração e de extermínio, figura a face de uma abjeção que, nas artes como na filosofia, tomou a forma de um espanto paralisado no ápice de seu pavor; esse espanto foi compreendido de formas diferentes durante as últimas décadas, sendo tomado ora como interdito à representação, ora como impossibilidade do pensamento. "Como a face da divindade para as religiões que proíbem desenhar-lhe a imagem", escreve Magris, "o extermínio e a abjeção absoluta não me deixam descrever, não se prestam à arte e à fantasia, diferentemente das belas formas dos deuses gregos" (idem, 2008, p.159). Não se trata apenas de uma impossibilidade da representação, uma incapacidade de atingir a integralidade da experiência, mas de

perceber a falência de quaisquer formas de discurso ou de expressão diante do horror; é assim que nem a literatura, nem a poesia "conseguiram representar adequadamente esse horror", posto que "mesmo as páginas mais altas empalidecem diante do documento nu desta realidade, que ultrapassa toda imaginação" (ibidem, 2008, p.159).

Magris não faz mais do que ecoar um debate que, em 1986, ano de lançamento de seu livro, certamente repercutia as questões colocadas pelo filme de Claude Lanzmann, *Shoah*, lançado um ano antes, sobre a historiografia do extermínio judeu e de outras populações marginalizadas. Ante a necessidade de reafirmar o fato do extermínio e a realidade concentracionária dos campos nazistas, num contexto de negação historiográfica, o filme de Lanzmann reeditava o problema da apreensão histórica dos fatos e de uma perpetuação consistente da memória, optando pela forma do testemunho oral, de vítimas e de carrascos, ao invés de imagens fotográficas da época. Se em Lanzmann, nenhuma imagem podia dar conta da realidade dos campos, em Magris,

> Nenhum escritor, nem mesmo genial, pode competir, sentado à sua mesa de trabalho com o testemunho direto, com a transcrição fiel e material dos fatos acontecidos entre as barracas e as câmaras de gás. Somente quem esteve em Mauthausen ou em Auschwitz pode tentar narrar aquele horror radical; Thomas Mann ou Brecht são grandes escritores, mas se tivessem procurado inventar uma história sobre Auschwitz suas páginas não teriam sido mais do que edificante literatura de folhetim em comparação com *É isto um homem?*. (ibidem, 2008, p.159-60)

Magris desconfia que, para dizer aquela realidade, contá-la como o verdadeiro inferno que foi, só mesmo o testemunho desumano, quase maquinal, dos algozes, em cuja ausência de subjetividade e mesmo de humanidade poderia emergir nua e crua a forma do horror. No testemunho de Adolf Eichmann (1906 – 1962), de quem Hannah Arendt narra o julgamento, ou de Rudolf Höss (1900 – 1947), o comandante de Auschwitz, parece encontrar-se o "relato objetivo, imparcial e fiel das atrocidades que confundem qualquer medida humana", a voz sóbria e objetiva do mal que "torna intoleráveis a vida e a realidade", e que, segundo Magris, deveria "confundir e portanto impedir também sua representação" (MAGRIS, 2008, p.160), isto é, a própria possibilidade de sua narração.

A objetividade da narração de Rudolf Höss, em seu livro *Comandante em Auschwitz*, escrito nas semanas entre a condenação à morte e o enforcamento, é só um efeito produzido, mas apresenta uma realidade que, para Magris, aparece em sua forma mais elementar, desapiedada e indiferente à dor, desprovida de quaisquer sentimentalismos, de sentimentos de ira ou de compaixão; o livro é o registro imparcial e imperturbável "da ignomínia e da vileza", dos "episódios de baixeza e de heroísmo entre

as vítimas", da "grotesca solidariedade automática que se cria, por um instante, sob as bombas, entre carrascos e perseguidos" (MAGRIS, 2008, p.160). O escritor italiano argumenta, não sem razão, que o que torna o livro um verdadeiro monumento da barbárie, ainda que sob a pena hedionda de um comandante de Auschwitz, é o fato de que Höss sabe que morrerá; o livro foi escrito nas semanas entre sua condenação e a morte por enforcamento e, por essa razão, argumenta Magris, parece obedecer a uma "imperiosa exigência de verdade, a uma necessidade de reproduzir a própria vida, depois de tê-la vivido, de protocolá-la com precisão, de documentá-la impessoalmente nos autos". Ainda que suas palavras façam a imagem de um criminoso, escreve Magris sobre o relato de Höss, o livro não deixa de ser "um monumento, o registro da barbárie", ainda mais "precioso" num momento em que "reiteradas e abjetas tentativas de negá-la ou pelo menos de abrandá-la" se fazem por parte de certos historiadores. "O comandante de Auschwitz", continua Magris, "assassino de centenas e centenas de milhares de inocentes, não é mais anormal do que o professor Faurisson, que negou a realidade de Auschwitz" (MAGRIS, 2008, p.161). O registro imparcial e objetivo de um crime atroz e a sua negação por meio de retóricas e maneiras suspicazes de esvaziar o fato histórico partilham assim de um mesmo gesto: aquele que reúne, seleciona, descarta e articula os dados da história, isto é, a prática historiográfica.

A despeito das palavras de Magris, de sua comovente descrição da história, ainda que contida e marcada por uma sobriedade intelectual própria do autor, a realidade do Lager de Mauthausen, mesmo impossível de ser plenamente representada, deixa no leitor a brecha inegável da possibilidade de imaginação. Quando Magris descreve os degraus da famigerada escadaria de Mauthausen, "blocos desiguais e intransitáveis", o sol escaldante, a lembrança dos "escravos" transportando "grandes blocos de pedra" até caírem de cansaço "ou porque a SS os faziam tropeçar e rolar sob as pedras", ou porque "eram abatidos a bastonadas ou fuzilados"; quando ele compara a escadaria às "pirâmides de Teotihuacán e seus ídolos astecas", antigas "divindades ávidas de sacrifícios humanos", não é nada mais do que um trabalho de imaginação e de memória que o autor efetivamente ativa a fim de apresentar, ainda que parcialmente, ainda que cheia de falhas e de falsas associações, a realidade monstruosa do Lager. Para Magris, o comentário sobre o horror não é a impossibilidade conferida por uma interdição ética ou moral, como ele sugere alguns parágrafos atrás, mas *marcado* por este interdito só até o ponto em que ele *tensiona* a capacidade do leitor de pensar e imaginar o sentido de sua impossibilidade. É

tão certo que Magris não concorde inteiramente com a interdição da narração que, para desenvolver o relato de sua visita a Mauthausen e evocar um pouco mais da realidade do Lager, no parágrafo seguinte ele refere Adorno a fim de pô-lo em xeque (ainda que de maneira provisória). Escreve Magris:

> Adorno disse que depois dos campos de extermínio é impossível escrever poesia. Essa afirmação é falsa – e de fato foi desmentida pela poesia, por exemplo, por Saba, que sabia o que significava escrever "depois de Maidanek", outro terrível Lager, mas que escreveu "depois de Maidanek"; é falsa também porque não houve somente o nacional-socialismo, e mesmo depois dos Conquistadores, do tráfico negreiro, dos gulags ou de Hiroshima a rima flor-amor era – é – igualmente problemática. (MAGRIS, 2008, p.161)

Não só o poeta italiano Umberto Saba (1883 – 1957), referido no parágrafo acima, mas Magris reconhece, também, em Paul Celan (1920 – 1970), ele próprio testemunha da experiência concentracionária e alguém que "escreveu *após* Auschwitz", um momento importante de virada na poesia do século XX, levando a linguagem a outro patamar de expressão. Mas logo em seguida, Magris realoca a afirmação adorniana em um sentido mais consistente:

> A afirmação é todavia paradoxalmente verdadeira, porque o Lager é um exemplo extremo de anulação do indivíduo – daquela individualidade sem a qual não existe poesia. Nesta escada de Mauthausen percebe-se, fisicamente, a superfluidade do indivíduo, o seu aniquilamento, o seu desaparecimento, como se ele fosse um dinossauro ou um ocapi, um animal extinto ou em vias de extinção. (MAGRIS, 2008, p.162)

Magris traz à sua reflexão o problema do aniquilamento do indivíduo, de sua subjetividade e da sua humanidade como fenômeno não apenas da realidade nazista, mas do processo histórico universal como um todo; em suas palavras, é toda "a história universal", seus "processos gerais" que conspiram para esta exautoração" do indivíduo, e que Magris chama, ao longo de seu livro, de "Espírito do Mundo", em menção a Hegel (MAGRIS, 2008, p.162). Uma história universal da destruição e do deperecimento geral do humano. Mas então, o que resta à literatura e à arte, frente a uma tal constatação pessimista, aparentemente paralisante?

Magris não faz mais do que incutir na tessitura de seu escrito a árida constatação da morte e da efemeridade da ação humana; diante de uma tal certeza, não é a paralisia da vontade que desponta, mas a capacidade de perpetuar o movimento de transformação e restituição do ato rememorativo, de que a literatura não é menos responsável. Como escreve Magris sobre o rio Danúbio, este rio que em seu livro o escritor mostra como testemunha de uma parte importante da história europeia, as águas que nele correm são

também como um velho taoísta que ensina o eterno deperecimento das coisas e da vida, a corrente sem fim de sua desaparição, no esquecimento ou na morte, mas o ensina apenas como a condição necessária para que estejamos preparados para atravessá-lo em paz, para brincar em suas fontes, tomar seus desvios e conhecer seus afluentes como manifestações da vida que teima em prosseguir.

*

Ao refletir sobre a função da literatura num século transtornado por eventos traumáticos, outro escritor propunha, para outros literatos e para si mesmo, uma questão semelhante. "Para que serve a literatura?", perguntava-se Sebald em um de seus ensaios (*An Attempt at Restitution*, 2001),[46] que trata de onde vem sua obsessão pela história e por aquilo que ele chamava de "as invisíveis conexões que determinam as nossas vidas", os fios secretos através dos quais a história costura suas imbricações. Parte da história literária de Sebald remete à cidade de Sttutgart, na Alemanha, por muito tempo um território desconhecido para o autor, embora conhecesse desde a infância fotografia de certos lugares da cidade.[47] Foi depois de uma visita ao pintor Jan Peter Tripp, residente à Sttutgart, amigo pessoal do escritor, e de receber de presente uma de suas gravuras, que

[46] Disponível no link: https://www.newyorker.com/magazine/2004/12/20/an-attempt-at-restitution. O texto foi também publicado em uma coletânea póstuma de ensaios e fragmentos do autor, intitulado *Campo Santo* (2001), mas nunca lançado no Brasil. Usaremos como referência esta versão em inglês publicada em 2004 pelo *The New Yorker*, traduzida ao português por mim.

[47] Sebald, neste ensaio, permite-se uma tortuosa e fascinante estratégia associativa ao contar sua visita à cidade de Sttutgart, na Alemanha, e sua relação com ela. De Sttutgart, até pouco mais de 20 anos, só tinha na memória a imagem da estação central da cidade, retratada em uma fotografia de um jogo de acerto com o qual o escritor brincara na infância e que o estimulou tanto em sua prática de leitura quanto em sua paixão por geografia. Mais tarde, no fim dos anos 1960, como nos conta, já morando na Inglaterra, Sebald encontra em uma loja de artigos velhos do Exército da Salvação um postal datado de 10 de agosto de 1939, "três semanas antes de estourar a Segunda Grande Guerra" (SEBALD, 2004), o retrato da mesma estação, quase do mesmo ponto de vista que a da imagem que o escritor tinha na memória. Atrás da fotografia, lê-se a mensagem, escrita aparentemente por uma criança inglesa, que, de sua visita à cidade alemã, falava de "passeios a pé, banhos de sol e visitas turísticas", e, por último, contava também sua ida "ao desfile da Juventude Hitlerista" (idem, 2004). Para Sebald, o que o intrigava, em sua retrospectiva feita neste ensaio, é que, sendo tão perto de sua cidade natal, mal ouvira falar de Stuttgart na infância, e mesmo algum tempo após a guerra, ainda não existia transportes e planos de excursão para a cidade, como não os havia em outros recintos ainda não recuperados da destruição da guerra. O silêncio sobre Stuttgart, cuja história de destruição só a custo e depois de muito tempo passara a conhecer, marcou-lhe com uma trava de indignação que em muitas de suas entrevistas Sebald destilava, repudiando o silêncio sobre os desastres da guerra e dos experimentos nazistas na Alemanha (WACHTEL; SILVERBLATT; CUOMO; In SCHWARTZ, 2007). A outra peça de sua memória de Stuttgart é o poeta e filósofo Hölderlin, filho pródigo da cidade, a quem Sebald atribui especial atenção neste texto ao falar dos anos de exílio, quando da invasão napoleônica a Alemanha, e de um impossível amor por uma aristocrata. Quando em 1976, o escritor, enfim, desce na estação central da cidade, aquela mesma vista na fotografia de infância e no postal da menina britânica.

Sebald, segundo ele conta, passou a se preocupar cada vez mais profundamente com a forma literária de sua escrita:

> Naquela ocasião, Tripp me deu de presente uma de suas gravuras, mostrando o juiz Daniel Paul Schreber, em estado de disfunção mental, com uma aranha saindo de seu crânio – o que pode ser mais terrível do que as ideias sempre precipitando-se em nossas mentes? – e muito do que escrevi desde então deriva daquela gravura, mesmo em meu método de proceder: em aderir a uma perspectiva histórica exata e, pacientemente, gravar e conectar as coisas aparentemente disparatadas ao modo de um *still-life*. (SEBALD, 2004)

As invisíveis conexões que Sebald verifica em suas andanças, como a que conecta sua visita, naquele ano, a Reinsburgstrasse, em Stuttgart, onde Tripp morava, "ao fato de que nos anos imediatamente após a guerra o lugar foi um campo para os tão chamados 'povos desterrados' [*displaced people*]", cujo desfecho, em 1946, aconteceu sob a trágica invasão policial que terminou no assassinato de um exilado que acabara de encontrar a sua esposa e seus filhos, e cuja operação não descobrira nada além de um mercado clandestino (SEBALD, 2004); ou as coincidências e relações secretas entre a memória da destruição das cidades alemães que o acometem sempre que Sebald fazia seus passeios de trem, a terrível imagem do fogo resplandecendo no céu bem como de todo o terror dos últimos anos de guerra, "dos comboios de caminhões deslocando-se na noite com suas cargas de refugiados", através de "zonas de devastação" que não param de se espalhar por todo lugar – "no Sudão, Kosovo, Eritrea, ou Afeganistão" (idem, 2004); ou ainda a relação entre o poeta Hölderlin, nascido ele próprio em Stuttgart, levado ao exílio e à loucura pelos descaminhos da história, e o presente vivido por Sebald, com suas obsessões e suas questões acerca da história (ibidem, 2004); que invisíveis conexões, que relações secretas, que estranhas correspondências, "desprovidas de lógica" (ibidem, 2004), podem haver para aquele sensível aos lençóis esvoaçantes de tempo que atravessam a memória sem nos darmos conta?

Para Sebald, nesse mesmo texto, a literatura pode trazer uma resposta, pois só ela, a despeito das mais variadas formas de escrita (a historiográfica, por exemplo), é capaz de servir-se como uma "tentativa de restituição para além do mero recital de fatos, para além de todo e qualquer aprendizado escolar" (SEBALD, 2004). Sua preocupação com a memória recente de seu país, mas também com o que ele chama de "longa conta de calamidades" da história mundial, é o principal fator de sua prática literária. Para ele, não é apenas uma questão de compromisso ético, mas de um espanto com a inclinação humana para a destruição que o preocupa e o empurra à escrita. Quando Sebald, em muitos de seus livros, menciona "a porosidade da fronteira entre os mundos dos vivos e

dos mortos", como bem o chama Lynne Sharon Schwartz (2007, p.16-17), é a uma profunda relação espiritual e ética que o escritor alemão remete, a qual tenta conceber como o contexto moral de sua obra. Sua preocupação com os mortos traz uma outra com relação a "outra morte", a do esquecimento, a da memória na iminência da desaparição. A literatura, para Sebald, tem um compromisso com essa memória. No fim do livro *Austerlitz*, o protagonista homônimo entrega ao narrador a chave de sua casa, como um gesto de quem entrega o depósito singular de sua memória para que Sebald, ou o narrador, a receba em custódia. Em *Os emigrantes*, o pintor Max Ferber, um dos emigrantes de quem Sebald narra a história, entrega um pacote com as memórias de sua mãe e, com estas palavras, quase uma admoestação que lembra de perto as palavras de Primo Levi no início de *É isto um homem*?, termina o relato:

> [Aquelas memórias] lhe pareceram um daqueles perversos contos de fada alemães, nos quais, uma vez sob o feitiço, é preciso continuar até o fim, até partir o coração, seja qual for o trabalho que você começou – nesse caso, recordar, escrever e ler. É por isso que eu gostaria de lhe dar esse embrulho, disse Ferber. (SEBALD, 2009, p.194)

Trata-se de deixar àquele que escuta, mesmo àquele que busca preservar alguma coisa da história, a responsabilidade do ouvir, tal como Primo Levi declarava no prólogo de seu livro: "Vocês que vivem seguros, / [...] pensem bem se isto é um homem, / [...] Pensem que isto aconteceu: / eu lhes mando estas palavras. / Gravem-nas em seus corações, [...] repitam-nas a seus filhos. / Ou, senão, desmorone-se a sua casa, a doença os torne inválidos, os seus filhos virem o rosto para não vê-los." (LEVI, 1988, p.9-10). Essa responsabilidade traduz-se mais tarde em uma outra, mais concernente às propriedades do rememorar, isto é, de uma capacidade e uma inclinação para lembrar sem que aquilo que é lembrado seja acedido a uma "imagem absoluta", como chama Didi-Huberman, uma imagem-total do horror, imagem-facto, sem restos nem impurezas, que, na qualidade de documento, daria conta de toda uma realidade; tampouco, sem reduzir a memória do horror, o arquivo de suas imagens, às imagens insuficientes, *imagem-aparência* ou *imagem-fetiche*, isto é, que ao esvaziamento do espetáculo da aparição das imagens, capaz de tornar pobre o debate sobre a *Shoah* (DIDI-HUBERMAN, 2012). É que não podemos impedir, no ato da narração, da descrição histórica ou no uso das imagens, o debandar incessante das ideias, o fluxo interminável de associação e dissociação de reflexos do inconsciente, ou mais simplesmente, do processo de produção da imagens de nossa vida psíquica. Em *Imagens apesar de tudo*, Georges Didi-Huberman escrevia que:

> O valor do conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente a uma única imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.155)

Se a imaginação não é apenas a fuga do princípio de realidade pelo qual a razão procede para produzir saber, mas uma faculdade íntima do conhecimento, capaz de preencher, imprimir, ativar e articular imagens a fim de aceder ao conhecimento, ela é o processo de uma *montagem*, de uma propriedade do rememorar e uma capacidade de tornar complexo o jogo do tempo, ligada a um engajamento ético e afetivo de quem rememora. À questão de Sebald, *À quoi bom la literature?* (SEBALD, 2004), Magris sugere uma rica e complexa resposta, produto de uma imaginação ativa e comprometida com os aspectos complexos do tempo histórico, feito de bifurcações, de devires possíveis, de temporalidades complexas:

> Existe um futuro do passado, um seu devir que o transforma. Como a realidade, também o eu que a vive e a observa se descobre plural. Atravessando os lugares assinalados naquelas épicas crônicas de trinta anos atrás, tem-se a impressão de romper finas paredes invisíveis, camadas de realidades diversas, ainda presentes apesar de não perceptíveis a olho nu, raios infravermelhos ou ultravioletas da história, imagens e instantes que não podem agora impressionar uma película mas que estão aí, existem como os elétrons inalcançáveis pela experiência sensível. (MAGRIS, 2008, p.279)

Assim como Sebald e seus narradores caminham por entre ruínas, espaços nebulosos, atravessando uma névoa e uma poeira de tempos que nunca se dissipam inteiramente, por mais que seja assídua a busca pelo passado, Magris sabe que por trás dessas "finas paredes invisíveis, camadas de realidades diversas [...], raios infravermelhos ou ultravioletas da história, imagens e instantes que não podem agora impressionar uma película mas que estão aí", aguardam por serem capturadas, mesmo que na forma literária de um pensamento, de um pressentimento, mesmo que como o esboço de uma tela nunca acabada, como um *fantasma da história*. Não por acaso, Sebald foi chamado em uma de suas entrevistas de *Ghost Hunter* (WACHTEL, 2007, p.37), um caçador de fantasmas, para quem o mundo dos mortos apresenta-se como uma questão de tato e sensibilidade refinada e de condições atmosféricas adequadas, e cuja existência recebe a tenuidade de uma frágil película, de um simples pedaço de pano, véu mortuário, como aquele que, em *Austerlitz*, o protagonista recebe de um amigo de sua família adotiva, em Bala, na Escócia: "[...] foi com certeza Evan, disse Austerlitz, que me disse certa vez ser um véu como esse, nada mais, que nos separa do outro mundo" (SEBALD, 2008, p.58). A bifurcação do

tempo como tema é igualmente particular em Sebald, como ele escreve ao narrar a história de Jacques Austerlitz:

> De fato, durante todos os anos que passei na casa do pregador em Bala, jamais me livrei da sensação de que algo bastante óbvio, manifesto em si mesmo, me era ocultado. Às vezes era como se, de dentro de um sonho, eu tentasse compreender a realidade; outras vezes eu imaginava que um gêmeo invisível andava ao meu lado, por assim dizer o inverso de uma sombra. (idem, 2008, p.58)

Um gêmeo fictício que vive um lado da moeda falsa com que Sebald faz circular a economia problemática da documentação e das formas de representação da história. Esse aspecto bifurcado da vida de Jacques Austerlitz é o mote com o qual o escritor alemão persegue os fios soltos da história europeia, seus meandros e suas impossíveis entradas, como aquelas que dão para o fundo de um corredor subterrâneo de uma antiga fortificação usada pelos nazistas como prisão política.

O tema do extermínio praticado em alguns dos campos nazistas, a realidade concentracionária, bem como a guerra aérea e o bombardeio de saturação praticado contra as cidades alemães, nos últimos anos da II Grande Guerra, são temas fundantes da literatura e da reflexão literária de Sebald. Seus críticos e estudiosos eram mesmo capazes de identificar o prevalência do primeiro antes da publicação de *Austerlitz,* como destaca Lynne Sharon Schwartz, citando uma crítica de 1998: "Sebald nunca traz o tema do Holocausto. O leitor, enquanto isso, não pensa em outra coisa" (SCHWARTZ, 2007, p.12). O segundo deles, sobre a guerra aérea, Sebald desenvolve em um livro publicado em 1998, intitulado *Luftkrieg und Literatur*, traduzido no Brasil como *"Guerra aérea e literatura*", e em outros países, como na Inglaterra e nos Estados Unidos, como *On the Natural History of Destruction*, título que diz muito da filiação benjaminiana e de sua leitura atenta de Adorno.[48]

[48] Em artigo, Kelvin Falcão Klein refere alguns autores que estudaram as influências e filiações de Sebald, tanto na literatura como na produção acadêmica. Segundo o autor, "ainda que não cite diretamente", Sebald faz referência, em sua argumentação, a uma conferência de 1932, feita por Adorno, intitulada "A ideia de história natural". Num ensaio de 1982, de Sebald, sobre a destruição das cidades alemães e onde primeiro aparece uma referência à expressão "história natural", o autor de *Austerlitz* cita apenas um texto do filósofo sobre Kafka, presente na coletânea de textos *Prismas*. Escreve Falcão Klein, que de conhecimento público que investigadores como Bem Hutchinson e Richard Sheppard afirmam que "tanto a produção acadêmica quanto a produção criativa de Sebald foram, desde um ponto muito inicial, marcadas diretamente pela obra da Escola de Frankfurt em geral e pela obra de Adorno em particular" (KLEIN, 2016, p.111).

Magris, contudo, vai adiante em sua definição da literatura como *"tentativa de restituição*" do passado, ao definir o literato como um arqueólogo da vida, que assume os dois aspectos primordiais de um olhar perspicaz e sensível:

> Como as ruínas de Tróia, como as camadas das nove cidades ou uma formação calcária, cada pedaço de realidade exige o arqueólogo ou geólogo que a decifre e talvez a literatura outra coisa não seja que esta arqueologia da vida. (MAGRIS, 2008, p.279)

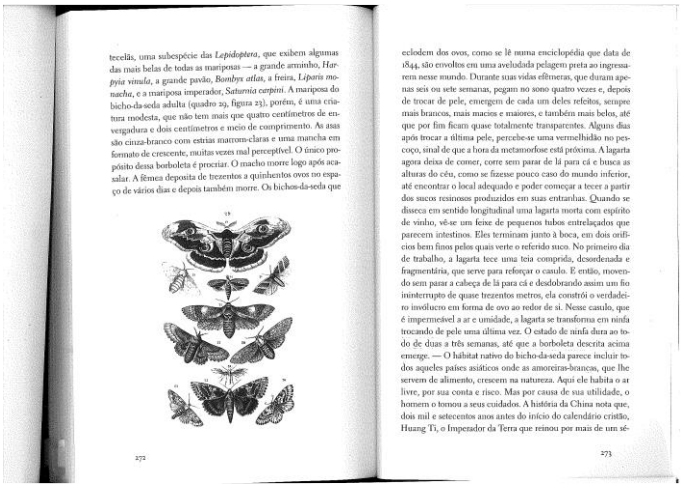
Numa entrevista dada a Michael Silverblatt, Sebald explica seu interesse pelo "estudo da natureza em todas as suas formas" (SILVERBLATT, 2007, p.81). Para ele, interessa o misto de olhar "fenomenológico" do caminhante que observa, contempla, que se aplica com curiosidade e se deixa afetar pelas coisas da natureza, e a abordagem "incisiva" do cientista analítico; muitas vezes suas inclinações e predileções apontam para a leitura de tratados naturalistas e botânicos do século XIX do que para a própria literatura. Interessa ao escritor alemão o olhar incisivo e meticuloso do entomologista que estuda as borboletas e as mariposas, pequenas criaturas que não deixam de aparecer na literatura de Sebald e, como bem nota Michael Silverblatt, parecem encarnar o "tema invisível" que perpassa a obra sebaldiana (idem, 2007, p.80).

A descrição de aspectos vida sensível de uma mariposa, em *Austerlitz*, bem como a história da produção de tecido pelo cultivo de bicho-de-seda, a quem Sebald estuda meticulosamente em *Os anéis de saturno* (1996), fazem parte de uma estratégia importante de sua literatura. Ela se resume na maneira oblíqua como Sebald conduz, por associação e sugestão, por descrição imagética e mesmo por fotografia, o tema de seus livros. Em suas palavras, o autor alemão acha apenas "suficiente lembrar às pessoas, porque todos nós vemos imagens, mas estas imagens militam contra nossa capacidade para o pensamento discursivo, para a reflexão sobre estas coisas". (In SILVERBLATT, 2007, p.80). Ainda que Sebald desconfie da capacidade das imagens de promover o passado histórico, ele não deixa de procurar nelas, em sua articulação, uma brecha para a imaginação e para a dinâmica psíquica do rememorar. Tal como ele, Didi-Huberman argumentava sobre a tragédia do extermínio, em *Imagens apesar de tudo*, que não era possível impedir "o movimento das associações, isto é, das *montagens* imaginárias e simbólicas com as quais investimos interminavelmente esta histórica trágica" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.160). Tampouco, impedir o uso da imaginação, a fixação da imagem e sua complexidade fenomenológica no observador, que não é destituído de memória.

Austerlitz conta como lhe ficou gravadas nas memórias as observações sobre as mariposas feitas por um amigo; essas pequenas criaturas, conta ele, possuíam uma "audição extraordinariamente sensível", e que mesmo o grito dos morcegos elas eram capazes de ouvir (SEBALD, 2008, p.94); dormiam, ao longo do dia, "escondidas sob as pedras, em fendas nas rochas, entre as folhas secas no chão ou na folhagem"; na maior parte das vezes, podíamos encontrar uma mariposa "rígida que nem morta [...] e tem primeiro de sacudir o sono ou arrastar as asas e pernas com movimentos espasmódicos antes de estar pronta para o voo" (idem, 2008, p.95). O fascínio de Alphonso, amigo de Austerlitz, pelas mariposas não deixam de resplandecer no texto de Sebald quando este descreve, das palavras contadas por Austerlitz, o fenômeno da aparição e desaparição das pequenas criaturas a voar em enxames:

> Os rastros de luz que elas pareciam deixar atrás de si em diversos floreios, serpentinas e espirais [...], na realidade não existiam [...], não passavam de *rastros-fantasmas* criados pela indolência dos nossos olhos, que julgavam enxergar um certo *brilho residual* no lugar de onde o próprio inseto, reluzindo por apenas uma fração de segundo no reflexo da lâmpada, já havia desaparecido. Eram tais fenômenos irreais, disse Alphonso [conta Austerlitz], o vislumbre do irreal no mundo real, determinados efeitos de luz na paisagem estendida à nossa frente ou no olho de uma pessoa amada, que inflamavam os nossos sentimentos mais profundos, ou pelo menos aquilo que tomamos como tal. (idem, 2008, p.95-6, grifos meus)

Didi-Huberman dedicou às falenas e suas diferentes espécies um fascinante estudo sobre o fenômeno da imagem, de seu incessante *aparecer* e *desaparecer*, tal como o voo de uma borboleta ou de uma mariposa. A passagem de Sebald citada acima corresponde em tudo a descrição fenomênica da imagem da borboleta feita por Didi-Huberman. Importa, em tempo, que sua elaboração pelo escritor alemão não apenas exponha o efeito da imagem como "rastro-fantasma" sobre a indolência da visão, mas o tema secreto da solidão e da fragilidade humanas ante os movimentos sísmicos da grande história. Ao vê-las pousadas sobre um canto da casa, Austerlitz pergunta-se consigo "que tipo de medo ou dor elas sentem enquanto estão perdidas" (idem, 2008, p.97).



tecelãs, uma subespécie das *Lepidoptera*, que exibem algumas das mais belas de todas as mariposas — a grande arminho, *Harpyia vinula*, a grande pavão, *Bombyx atlas*, a freira, *Liparis monacha*, e a mariposa imperador, *Saturnia carpini*. A mariposa do bicho-da-seda adulta (quadro 29, figura 23), porém, é uma criatura modesta, que não tem mais que quatro centímetros de envergadura e dois centímetros e meio de comprimento. As asas são cinza-branco com estrias marrom-claras e uma mancha em formato de crescente, muitas vezes mal perceptível. O único propósito dessa borboleta é procriar. O macho morre logo após acasalar. A fêmea deposita de trezentos a quinhentos ovos no espaço de vários dias e depois também morre. Os bichos-da-seda que

272

eclodem dos ovos, como se lê numa enciclopédia que data de 1844, são envoltos em uma aveludada pelugem preta ao ingressarem nesse mundo. Durante suas vidas efêmeras, que duram apenas seis ou sete semanas, pegam no sono quatro vezes e, depois de trocar de pele, emergem de cada um deles refeitos, sempre mais brancos, mais macios e maiores, e também mais belos, até que por fim ficam quase totalmente transparentes. Alguns dias após trocar a última pele, percebe-se uma vermelhidão no pescoço, sinal de que a hora da metamorfose está próxima. A lagarta agora deixa de comer, corre sem parar de lá para cá e busca as alturas do céu, como se fizesse pouco caso do mundo inferior, até encontrar o local adequado e poder começar a tecer a partir dos sucos resinosos produzidos em suas entranhas. Quando se disseca em sentido longitudinal uma lagarta morta com espírito de vinho, vê-se um feixe de pequenos tubos entrelaçados que parecem intestinos. Eles terminam junto à boca, em dois orifícios bem finos pelos quais verte o referido suco. No primeiro dia de trabalho, a lagarta tece uma teia comprida, desordenada e fragmentária, que serve para reforçar o casulo. E então, movendo sem parar a cabeça de lá para cá e desdobrando assim um fio ininterrupto de quase trezentos metros, ela constrói o verdadeiro invólucro em forma de ovo ao redor de si. Nesse casulo, que é impermeável a ar e umidade, a lagarta se transforma em ninfa trocando de pele uma última vez. O estado de ninfa dura ao todo de duas a três semanas, até que a borboleta descrita acima emerge. — O hábitat nativo do bicho-da-seda parece incluir todos aqueles países asiáticos onde as amoreiras-brancas, que lhe servem de alimento, crescem na natureza. Aqui ele habita o ar livre, por sua conta e risco. Mas por causa de sua utilidade, o homem o tomou a seus cuidados. A história da China nota que, dois mil e setecentos anos antes do início do calendário cristão, Huang Ti, o Imperador da Terra que reinou por mais de um sé-

273

Imagem 4 – Subspécies de *Lepidoptera* e o bicho-dea-seda entre elas (*Bombyx mori*), em *Os anéis de Saturno*. (SEBALD, 2010, p.272)

Escreve Didi-Huberman que "a imagem *borboleteia*" e que isso não significa que, por isso, ela seja "imprecisa, improvável ou inconsistente, mas que todo o conhecimento das imagens em geral deve construir-se como um conhecimento dos movimentos exploratórios – das migrações, dizia Aby Warburg – de cada imagem em particular" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.15-16). Para o filósofo e historiador da arte, é preciso "*articular o ver e o imaginar*, segundo a rigorosa definição baudelairiana"; como escreve Didi-Huberman, Baudelaire concebe a imaginação como "uma faculdade que 'antes de mais apreende, [...] as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias', [de movo que] um sábio sem imaginação já surge apenas como um falso sábio, ou pelo menos como um sábio incompleto" (BAUDELAIRE apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.17). O ato de ver é impregnado pela imaginação na construção de um conhecimento possível sobre a vida (das imagens, como das borboletas); como nos lembra Didi-Huberman, citando Goethe, "o cadáver não é a *totalidade* do animal" (grifo do historiador), pois algo mais falta a ele, sua "parte principal", aquilo mesmo que lhe confere movimento: "a vida" (GOETHE apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.18). Em *Austerlitz*, essa força vital, essa energia que pulsa e impulsiona o movimento, não deixa de ser ressaltada pelo herói da narrativa, quando este afirma que "não havia razão [...] para negar uma alma às criaturas inferiores" (SEBALD, 2008, p.97).

A imaginação artística, portanto, opera em um sentido fenomenológico, que não negligencia o peso e as implicações do observável no observador, a maneira como este leva em consideração as características e condições de visibilidade e legibilidade daquele;

e em um sentido analítico, que monta e remonta os elementos de uma ou várias peças para obter a forma de um conhecimento possível. Este último é o que chamávamos algumas linhas acima de *montagem*, o processo de associação e dissociação pelo qual Didi-Huberman, na linha de outros artistas e pesquisadores, o conhecimento tomava uma determinada forma de *visibilidade* e de *legibilidade* para além do modo de saber mais tradicional, cartesiano, que subsume tudo a um olhar centralizador e absoluto. Pode-se dizer, por exemplo, que o procedimento sebaldiano de montagem de sua memória passa por um exercício de *bricolagem*, tal qual falava Lévi-Strauss, e que não escapa a Didi-Huberman quando este fala das montagens surrealistas do *Documents*, de Georges Bataille, das *Passagens*, de Walter Benjamin ou do *Atlas Mnemosyne*, de Warburg. São maneiras de dar forma a experiência e aos fenômenos do mundo sem que o submeta a um *télos* rigoroso de um saber absoluto.

Em *Os anéis de saturno*, Sebald narra a história da produção de seda na China e suas posteriores tentativas de disseminação mundo a fora. Ao falar do bicho-da-seda, uma espécie de mariposa, a *Bombyx mori*, o escritor alemão a descreve minuciosamente, com base em um cuidadoso estudo, cujas anotações de apoio servem-lhe para tecer uma rica tessitura imagética na imaginação do leitor. Contudo, o tema subterrâneo da destruição parece surgir em breves piscadelas dadas pelo autor. Descrevendo o processo de cultivo e produção de seda, Sebald traz à imaginação a meticulosa engenharia nazista para destruição das populações marginais, durante a guerra. A começar de sua origem, o cultivo de bicho-de-seda, domínio estrito do Império Chinês, dos "detentores do poder, a criação de bicho-de-seda e a manufatura de seda prosperou de tal modo no curso de poucas gerações, que o nome da China passou enfim a equivaler ao país da seda e a uma riqueza inesgotável da matéria" (SEBALD, 2010, p.274). Sua produção ficava confinada à Cidade Proibida, sendo tarefa unicamente das mulheres. Sebald descreve todo o desenvolvimento do cultivo e da produção, das etapas de manufatura, bem como a disseminação pelo mundo por meios clandestinos, pela instituição forçada pelos reis e pelos modernos regimes republicanos e ditatoriais, chegando a ser um dos mais ambicionados projetos industriais promovidos durante a campanha econômica e industrial na Alemanha hitlerista. Sebald (2010, p.288) cita um filme sobre a promoção da indústria de produção de tecido, feita durante o Reich, trazendo a foto de documentos usados como panfletos educacionais, nos quais constavam informações precisas sobre o significado da sericultura para a Alemanha, não apenas para a economia e para o

desenvolvimento industrial, mas inclusive “nos horizontes da progressiva formação de uma economia de defesa nacional” (idem, p.289).

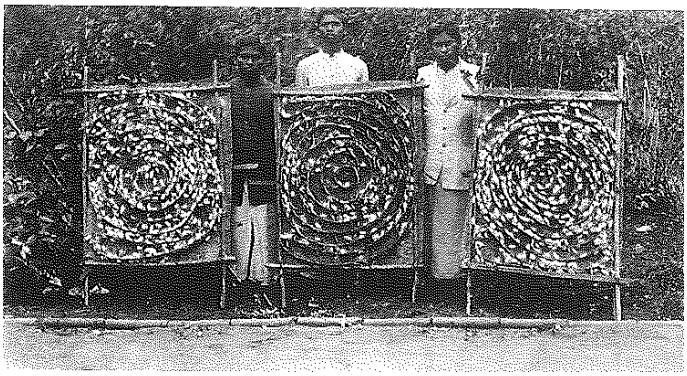


Imagem 5 – Cultivo de bicho-de-seda. (SEBALD, 2010, p.291)

Quase toda a descrição seguinte, feita por Sebald, dos argumentos e das estratégias de consolidação do cultivo da sericultura, da “domesticação” do bicho-da-seda, corresponde, de maneira oblíqua, ao mecanismo igualmente engenhoso e altamente tecnocrático do extermínio judeu, inclusive em seus significados científico e mítico. Ao explicar a importância da sericultura na educação das crianças, que podiam facilmente observar a dinâmica de sua existência coletiva, já que eram “animais domésticos perfeitamente dóceis, criados sem gaiolas nem cercas”, podiam também ser “usados para os mais diversos experimentos [...] em cada um dos mais diversos estágios de sua evolução” (SEBALD, 2010, p.290); do estudo meticuloso da estrutura anatômica do bicho-da-seda à observação de seus hábitos, uma mesma vontade cientificista, descrita nos termos mais técnicos, perpassa a organização industrial e militarista do regime nazista. Ao fim de seu estudo, Sebald escreve:

> Podiam ser usados para ilustrar a estrutura e as especificidades da anatomia do inseto, da domesticação do inseto, das mutações retrógradas e das medidas básicas tomadas pelos criadores para controlar a produtividade e a seleção, inclusive o extermínio para evitar a degeneração da raça. (SEBALD, 2010, p.290)

Aí podemos vislumbrar o tema paralelo, subterrâneo, no qual o leitor não deixa de pensar ao longo da narrativa, e que já chamava atenção a Aciman. Como não pensar nos experimentos médicos e fisiológicos promovidos pela psicopatia médica de um Josef Mengele (1911 – 1979), médico algoz de Auschwitz, e mesmo no sentido da vontade de eugenia promovida pelo Reich ariano?

*

A estratégia da escritura sebaldiana é a de um movimento do pensamento sinuoso e atravessado por desvios e canais inesperados de conexão; ele promove como que saltos quânticos do pensamento: ao perceber o brasão de um dragão chinês no vagão de um trem, cuja rota liga Halesworth a Southwold, Sebald remete tanto à mitologia chinesa, descrevendo alguns dos tipos de dragões a partir do *Libro de los seres imaginários*, em referência a Borges, tanto quanto à época colonial da história da China; da mitologia aos cerimoniais que cercavam o trono do imperador, cuja criatura heráldica era o dragão, Sebald descreve com uma capacidade de síntese surpreendente várias das dimensões constitutivas do exercício do poder chinês; em seguida, ele perpassa um arco histórico da China do século XIX, narrando as guerras sangrentas entre o imperador de Pequim e os inimigos internos e externos. Neste arco, passamos a saber de um "movimento messiânico de inspiração cristã-confuciana", liderado por um ''auto-proclamado rei celestial Hong Xiuqan"(SEBALD, 2010, p.144); de sucessivas batalhas, de conquistas de cidades por rebeldes, de escaladas militares imperiais, de todo um horror sangrento até o acuamento definitivo da cidade de Taiping, onde os rebeldes sitiados, devorados pela fome e pela droga, finalmente cederam ao suicídio seguindo os passos de seu líder, o rei celestial. Sebald conta que a "autodestruição de Taiping é quase sem precedentes na história" e que, após a entrada dos inimigos na cidade, não foi encontrado nenhuma alma viva, mas apenas "um grande zum-zum de moscas" (idem, 2010, p.145). Essa história, no entanto, conta com a participação do exército britânico, e é esta a deixa para que Sebald relate uma outra história de jogos de poder e de conflitos entre imperadores, ex-concubinas e generais britânicos. Destruições de jardins imperiais, de assassinatos por envenenamento supostamente cometidos por uma imperatriz sedenta de poder, de episódios de traição, de negociações perversas, de fraudes na lei e falsificação das tradições chinesas. Ao fim do relato cruel, mas não menos instigante, pelo estilo sóbrio e meticuloso de Sebald, o narrador retorna ao pequeno trem áulico que fazia o trajeto entre Halesworth

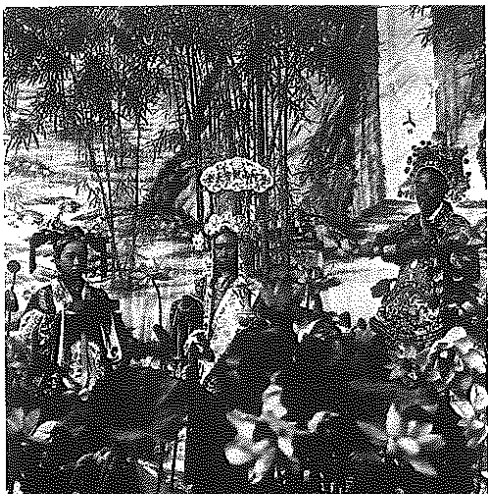


Imagem 6 – A imperatriz Tz'u-hsi, no centro, ao lado do eunuco-mor. (SEBALD, 2010, p.152)

e Southwold, chegando à conclusão de que a locomotiva podia muito bem ter sido encomendado por Kuang-hsu, jovem imperador que nunca chegou a se efetivar no trono porque sua mãe, a imperatriz e ex-concubina Tz'u-hsi, o teria impedido através de artimanhas políticas até, por fim, envenená-lo (SEBALD, 2010, p.150-6).

É lícito perguntar-se o que move Sebald nessas buscas. Susan Sontag, em um artigo publicado na *Times Literary Suplement*, atribui aos seus personagens o epíteto de *promeneur solitaire*, típico personagem romanesco que caminha por entre ruas e becos, estradas e campos, movidos por uma inquietação interior profunda; em Sebald, Sontag fala de uma espécie de missão, uma *quest*, que aciona o interesse dos personagens, ou do próprio narrador. Em suas andanças, Sebald recolhe os vestígios e as provas das "devastações do mundo moderno" (SONTAG, 2000). Sebald é também esse caminhante curioso e inquieto, interessado pelas histórias de vida de pessoas deslocadas, exiladas, atiradas ao ostracismo por motivos políticos, históricos e sociais. O compromisso de Sebald com a história e com o ato de rememorar remonta aos tempos de juventude quando o autor alemão passou a se conta do que, mais tarde, ele chamou de uma "conspiração do silêncio" sobre os tempos da guerra especialmente sobre a destruição das cidades alemãs e do extermínio dos judeus; tal silêncio provinha de seus próprios pais , de seus professores e de sua cidade natal (SEBALD, 2007, p.44).

O método de Sebald, como dito acima, de deter-se em uma determinada perspectiva histórica é só uma parte de sua estratégia, que será tratada no próximo subcapítulo; por outro lado Sebald é uma espécie de documentarista que registra os relatos de pessoas que conhecer em diferentes partes do mundo, tentando sempre localizá-las na trama maior e intricada da história, ele é também um grande colecionador de registros fotográficos, um leitor de biografias e erudito literato. Assim como Magris, Sebald constrói sua obra através do que vê, escuta e recolhe de suas andanças. A essa estratégia literária Magris chama de "Literatura como mudança", pois se trata de, a cada viagem, coletar todo tipo de informação, nomes de cidade, panfletos, cartazes de teatro, escritos fúnebres, recortes de jornal, de anotar descrições de imagens, avisos de tabernas e de paróquias, enfim, todo tipo de *souvenirs*, impressões e pensamentos. De uma viagem a outra, Magris reconhece que nem todo pode ser registrado, mas admite também que muita coisa se perde mesmo das próprias anotações e dos *souvenirs* na hora da escrita. Escreve Magris:

> Entre uma viagem e outra, já em casa, procura-se estender as estufadas pastas de anotações sobre a superfície plana do papel, transferir maços de papeis, blocos de notas, folhetos e catálogos para folhas batidas à máquina. Literatura como mudança; alguma coisa como em toda mudança, se perde, e alguma coisa vem à superfície de esconderijos esquecidos. (MAGRIS, 2008, p. 20)

A literatura praticada em Sebald é a composição minuciosa de uma miríade de histórias, de relatos e testemunhos, que aderem, comentam ou subvertem as imagens que, no corpo de suas narrativas, tomam lugar como para confrontá-las, desviá-las ou, simplesmente, para se servirem de recurso estético. Suas fotografias não são meramente a prova ou o atestado que legitima o relato, mas os indícios, os rastros de uma busca sem objetivo final, de uma peregrinação sem ponto de chegada. Sua literatura é a articulação do texto, cultivado e trabalhado por uma necessidade do rememorar, com o registro imagético, que não registra nada senão o vestígio de uma dúvida, de uma aparição, ou de um *fantasma*.

4.3 A imagem tantálica da história, a falsa perspectiva histórica ou o "centro imaginário dos acontecimentos"

Numa passagem do livro *Austerlitz*, Sebald escreve que a "nossa relação com a história [...] é uma relação com imagens predefinidas, impressas no recôndito de nossos cérebros, imagens que continuamos a mirar enquanto a verdade reside em outra parte, em algum lugar remoto que ninguém ainda descobriu" (SEBALD, 2008, p.75). A imagem da história seria, então, uma incógnita fugidia, a paisagem tantálica buscada pelo historiador que se aventurasse no deserto indicial das ruínas, das imagens e dos documentos. O escritor alemão, no entanto, busca quebrar essa relação viciada com a história, tentando acessar esses lugares recônditos justamente através das imagens, pois, como sua obra nos faz perceber, são elas depositárias, simultaneamente, de índices de tempo e espaço, são o retrato de um tempo (ou vários tempos) no espaço, não obstante capazes de fazer romper o *continuum* histórico para deixar lampejar uma reminiscência do passado. Sebald não ignora tai potências da imagem, e é no encalço dela, entre o fascínio e o horror, como quem empreende uma desventurada viagem órfica ao mundo dos mortos, que o escritor vai erigir suas obras.

Não se pode dizer que *Austerlitz* é um livro de memórias biográficas do autor Sebald (Jacques Austerlitz não é um pseudônimo),[49] mas também não podemos dizer que

[49] Apesar da discreta atitude do autor sobre sua biografia, Sebald não esconde a história ambígua de sua família, a simpatia do pai pelo nazismo, por exemplo. Ver o livro de entrevistas *The emergence of memory: conversations with W.G. Sebald*. (2007, New York: Seven Stories Press).

o que nos apresenta o livro, através da narração e do uso de fotografias, seja o corolário narrativo de uma memória individual. Da mesma forma, não podemos falar propriamente de uma memória de Sandor Krasna/Chris Marker, pois nem todos os registros que o autor lança mão no filme foram produzidos ou sequer vivenciados por ele. Consideramos, aqui, a memória operada nestas obras como aquela que está entre, ou antes, que entrelaça uma memória individual e uma memória social, uma memória em potência e uma potência em ato, na condição de que participemos, nós leitores e espectadores, de sua ativação. Não significa dizer que não há um papel ativo de articulação e significação exercido pelos autores, pois é precisamente uma relação singular e distinta que está presente nos seus esforços de concatenar uma outra memória do passado que os distingue dos párias que repetem o refrão histórico do discurso vencedor. Destacamos, no entanto, a particularidade de uma memória do dispositivo, no dispositivo (literário ou cinematográfico), um espaço de diluição das fronteiras entre a memória individual e a coletiva. Falamos, assim, numa memória em processo, que forjamos, muitas vezes, com nossas próprias associações, criando nossos próprios mapas, mas que se atualiza a cada vez que a ela temos acesso.

Em *Os anéis de saturno*, um mesmo questionamento e uma mesma tensão aparecem no âmbito do uso das imagens. Ao falar das representações pictóricas de grandes batalhas navais, Sebald afirma desde logo, não passam de "puras ficções". Representadas de um ponto de vista impossível, a perspectiva que se forma corresponde a uma espécie de analogia da ilusão histórica e de sua impossibilidade de "transmitir [...] a impressão verdadeira de como deve ter sido estar a bordo de um desses navios". Em sua descrição, Sebald estica o arco narrativo até um ponto dramático, capaz de suscitar no leitor a pesada impressão de um acontecimento impossível, ou pelo menos, impossível de ser retratado. Na literatura sebaldiana, mais do que nunca atuam dois elementos que nem sempre se compensam ou se contradizem: a imagem e a escrita. Uma atua ali onde a outra parece falhar, mas quase sempre palavra e imagem põem-se uma à outra em uma relação de tensão, de contradição, apesar da aparente compensação. Escreve Sebald:

> A agonia padecida e todo o mecanismo da destruição ultrapassam em muito nosso poder de compreensão, do mesmo modo que não é possível conceber o esforço monumental que foi preciso [...] para construir e equipar embarcações quase todas predestinadas à aniquilação. (SEBALD, 2010, p.85-86)

A esse ponto de vista impossível, Sebald chama de "centro imaginário dos acontecimentos" (idem, 2010, p.129), lugar privilegiado, mas não destituído de suspeita,

de equívoco, que faz a "arte da representação da história". Ali onde a imaginação preenche os recônditos e as zonas escuras do ver, ou mesmo ali onde ela atua como anteparo do fulgor de uma aparição, é aí que se faz a história, e essa tarefa Sebald parece concebê-la como chave íntima de sua literatura. Ao perseguir o rastro da história de maneira engajada, com seu olhar meticuloso, entre a descrição analítica de um cientista, de um naturalista, e o olhar fenomenológico do caminhante curioso, do *promeneur solitaire*, o escritor alemão instaura essa zona ambígua e indistinta por onde passa a possibilidade da história. Escreve ele:

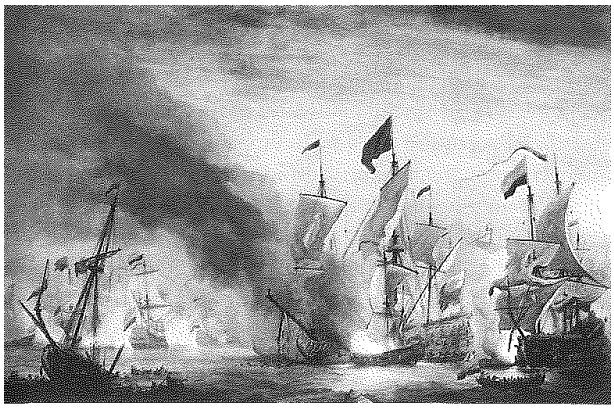


Imagem 7 – Representação de uma batalha naval. (SEBALD, 2010, p.85)

> [A arte da representação histórica] se baseia numa falsificação da perspectiva. Nós, os sobreviventes, vemos tudo de cima para baixo, vemos tudo de uma só vez e ainda assim não sabemos como foi. (SEBALD, 2010, p.129)

Diante do panorama pintado da batalha de Waterloo, Sebald expõe toda essa reflexão; mas se por um lado, o lugar e a perspectivas são falseadas, ou equívocas, por outro, não pode haver história sem a formulação responsável de certas perguntas definidoras, que posicionam o escritor na realização de uma obra. Não devemos nos ater a toda a descrição feita pelo narrador sebaldiano nesta passagem, mas chamamos atenção para a quebra da ilusão feita por um simples movimento do olhar, quando este percebe o elemento falsificador, o dispositivo imagético e arquitetural que sustenta a imagem do panorama. Por um lado, a identificação de Sebald de tal dispositivo o leva a formulação da ideia de um "ponto de vista imaginário dos acontecimentos", por outro, suas perguntas nos levam, a nós leitores, a outros patamares da imaginação em cujo espaço podemos nos posicionar eticamente: esse é o espaço privilegiado dos sobreviventes, sem dúvida não destituído de responsabilidade. A imagem que Sebald suscita em sua narração é fugidia como uma "bala de canhão" que seu narrador parece enxergar, no tempo de um instante, ao fechar os olhos diante do panorama, após ouvir na íntegra a descrição por áudio reproduzida numa máquina presente na sala. O que ouviu do áudio, compreendeu apenas a metade, mas não "emergiu uma imagem clara". É só ao fechar os olhos que o fantasma dessa imagem parece percutir seu rastro na memória do narrador. Em outras palavras, a imagem do passado aparece no relampejar de um instante irrecuperável, como Benjamin

escrevera em suas *Teses*. Mas a descrição do narrador sebaldiano, daquilo que ele vê e escuta, assume no correr das linhas um complexo fenômeno de vertigem, suscitada pelas inquietações e aflições causadas pela imagem que aparece diante desse olhar sobranceiro do sobrevivente:

> O campo arrasado estende-se ao redor, onde certo dia cinquenta mil soldados e dez mil cavalos morreram no intervalo de poucas horas. Na noite depois da batalha, o ar deve ter se enchido de gemidos e estertores. Agora não há nada além da terra marrom. Que terá sido feito de todos os corpos e dos restos mortais? Estão enterrados sob o obelisco do monumento? Estamos de pé sobre uma montanha de mortos? É esse, afinal, o nosso ponto de observação? Será que de tal ponto temos de fato a famigerada sinopse histórica? (SEBALD, 2010, p.129-30)

Sebald assume o papel de um arqueólogo do tempo, perscrutando no passado os rastros ínfimos daqueles que tiveram, no limite, um lugar na representação imaginária de um acontecimento irrecuperável. Sua predileção pelos ambientes nebulosos, pela nuvem de poeira e mofo que descobre nos corredores subterrâneos, nas salas abandonadas, nas estações de metrô, suscitam a imagem dessa busca arqueológica. A todo momento, o narrador sebaldiano parece cravar-se sobre a soleira de um portal que não consegue atravessar, como aquele Kafka hesitante diante da porta do quarto onde sua amada espera, a respeito de quem Magris explicava que esta porta não seria aberta por causa de uma irremediável necessidade de voltar à mesa e escrever a respeito de sua própria hesitação, em suas palavras, voltar-se sempre à sua "ciência cartográfica" (MAGRIS, 2008, p.99). De todos aqueles anônimos deitados ao campo de batalha, Sebald lembra-se de apenas um, por ter sido trazido à vida através de um esforço literário, ainda que um reflexo de uma experiência real. Trata-se do jovem Fabrizio, herói do livro de Stendhal, que o narrador descreve "vagando pela batalha, pálido e com olhos incandescentes, e um coronel desmontado que acaba de se pôr de pé e diz a seu sargento: Não sinto nada a não ser a velha ferida em minha mão direita" (SEBALD, 2010, p.131). Aí se instala a ficção, no seio mesmo de um episódio histórico, não para deslegitima-lo, mas como mediação para o rememorar.

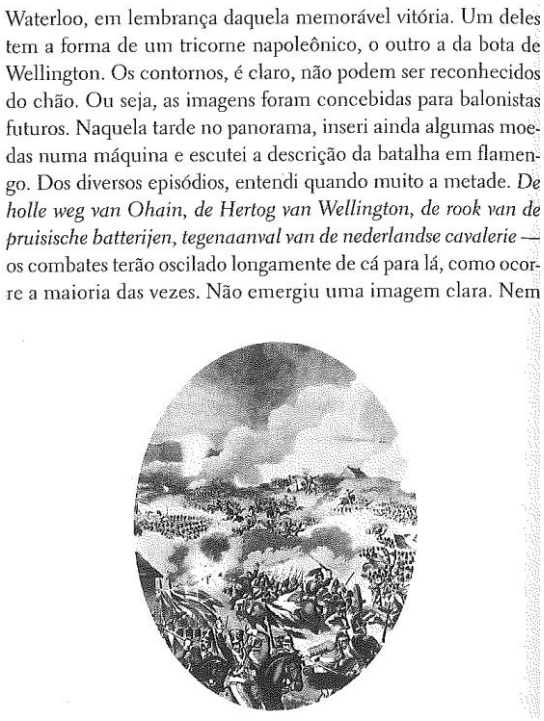

Waterloo, em lembrança daquela memorável vitória. Um deles tem a forma de um tricorne napoleônico, o outro a da bota de Wellington. Os contornos, é claro, não podem ser reconhecidos do chão. Ou seja, as imagens foram concebidas para balonistas futuros. Naquela tarde no panorama, inseri ainda algumas moedas numa máquina e escutei a descrição da batalha em flamengo. Dos diversos episódios, entendi quando muito a metade. *De holle weg van Ohain, de Hertog van Wellington, de rook van de pruisische batterijen, tegenaanval van de nederlandse cavalerie* — os combates terão oscilado longamente de cá para lá, como ocorre a maioria das vezes. Não emergiu uma imagem clara. Nem

Imagem 8 - Representação da batalha de Waterloo. (SEBALD, 2010, p.130)

Para Sebald, é uma longa e interminável noite que parece abater-se sobre a terra, como se o tempo fosse o transcorrer interminável do planeta rumo à escuridão total, cujas "sombras noturnas são puxadas sobre a terra feito a cauda de um manto, e como quase tudo, de um meridiano a outro, deita-se após o pôr do sol [...]" até ser possível "seguindo o sol que se põe, ver no globo por nós habitado somente corpos estendidos, fileira após fileira, como se ceifados pela foice de Saturno" (SEBALD, 2010, p.86). O tempo é a questão filosófica que o transtorna, e que provoca os pensamentos mais profundos sobre a existência na terra. Evocando o conto de Borges, sobre o estranho mundo de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), o narrador sebaldiano conta sobre a predisposição filosófica de alguns sábios para a "negação do tempo", tomado como princípio filosófico que assume a existência do futuro "apenas na forma de nossas apreensões e esperanças, e o passado somente como memória" (idem, 2010, p.156-57). Uma outra visão acredita que "o mundo e tudo o que nele agora vive foi criado minutos atrás, junto com sua pré-história tão completa quanto ilusória"; "uma terceira doutrina", escreve Sebald, descreve a Terra "como um beco sem saída na metrópole de Deus, como uma caverna cheia de imagens incompreensíveis ou como um halo nevoento ao redor de um sol supremo"; e por fim, "os representantes de uma quarta escola filosófica afirmam, por sua vez, que todo o tempo já transcorreu e que nossa vida não passa de um reflexo opaco de um acontecimento irrecuperável" (ibidem, 2010, p.157).

A visão de Sebald parece imergir em tais pensamentos fascinado com alguma coisa que remete às suas mais terríveis inquietações, por sua vez, fatores de uma incontida curiosidade pela vida do passado; a saber, Sebald procura nas franjas do tempo aquelas experiências traumáticas sobre as quais paira um grande silêncio e as quais todos parecem querer esquecer. Não apenas o holocausto ou a destruição das cidades alemães durante os bombardeios de saturação, mas igualmente o colonialismo na África e na América, a destruição dos povos não-europeus, de suas culturas e tradições. De fato, à conclusão a que chega, após sua reflexão sobre o conto de Borges, é que "não sabemos por quantas de suas mutações o mundo já passou e quanto tempo – supondo que ele exista – ainda resta"; mas para o narrador sebaldiano, vivemos sob o manto de uma "noite [que] dura bem mais que o dia, quando se compara uma vida individual, a vida como um todo ou o próprio tempo com o respectivo sistema que lhe é superior". O deserto no qual se encontra o narrador sebaldiano, a região altamente destruída pela extração de madeira, pela construção de ferrovias e pelo abandono dos invasores, e que se estende dos pântanos de "Walberwick até Dunwich, agora um vilarejo formado de poucas casas", este deserto confunde a visão do narrador a ponto de ser incapaz de reconhecer se encontra-se "na costa do mar do Note" ou "ás margens do mar Cáspio ou no golfo de Lian-tung". Em *Os anéis de Saturno*, todos esses lugares fazem parte da narrativa sebaldiana acerca da destruição natural e humana, em que todos eles, em algum momento da história, foram palco e testemunha da morte e da devastação.

Curiosamente, a tentativa de captura do passado em Sebald, apesar de uma tensa e conflitiva relação com a imagem, passa tanto pela apresentação de fotografias como pela sucinta descrição, inclusive recorrendo a números e estatísticas ou a descrições anatômicas praticamente retiradas intactas de livros de biologia e ciências naturais. Por fim, gostaria de finalizar evocando a relação anacrônica que as imagens mantêm com a investigação historiográfica do passado, feita em Sebald, como em Magris, na forma de um questionamento sobre a representação (e sua possibilidade).

Se Mauthausen parecia irrepresentável até o limite em que a obra de arte só é capaz de esboçar o rosto desfigurado pelo espanto e pelo medo, é como um gesto anacrônico que Magris faz "atualizar" a perversidade do Lager austríaco. Toda a dificuldade do escritor e do historiador em dar conta daquela realidade é posta em xeque quando Magris descreve sua experiência da visita à igreja barroca de Sankt Florian. Ali, Magris, depois de uma sucinta reflexão sobre a disposição ética e moral dos personagens

de Stifter ante a lei inextricável e superior do tempo,[50] encontra em Sankt Florian o exemplar de um "mais inquietante perito do mal" (MAGRIS, 2008, p.166). Trata-se dos quadros perturbadores de Albrecht Altdorfer (1480 – 1538), pintor, gravador e arquiteto renascentista alemão, e de um quadro de Wolf Huber (1485 – 1553), pintor, impressor e arquiteto austríaco. Das telas do primeiro, Magris descreve as cenas da Paixão de Cristo e do martírio do santo, com o bizarro cenário de "céus trágicos e em chamas", nos quais "desencadeia-se uma violência bestial e estúpida que desaba sobre os dois condenados", as testemunhas, vítimas e carrascos apresentando "rostos obtusos e turvos, que mostram toda a imbecilidade do mal" (idem, 2008, p.167). De Wolf Huber, Magris descreve a representação da morte de são Sebastião, em uma cena que conta com uma mulher que espanca brutalmente o mártir com uma "espécie de frigideira" e um menino que, estúpido e nervoso, também participa do "linchamento". Para Magris, "Altdorfer faz entender Mauthausen, as suas cores selvagens gritam também contra a feroz loucura dos Lager." Magris contrapõe ainda a barbaridade dessas telas à harmonia e à rotundidade dos conventos austro-barrocas, cujas cúpulas parecem eludir "este lado trágico e cruel da realidade", atenuando-o e, portanto, tornando-se "quase seus cúmplices, porque o escondem e o fazem esquecer." Para Magris, essa disposição arquitetônica para a harmonia, presente nestas igrejas, acaba por ser uma tentativa de formatar a parte trágica e fraturada da vida, as assimetrias da violência e do mal, as deformações, para dar lugar a uma "sabedoria positiva e tranquilizadora, ao regozijo dos monges de Melk que, na

[50] É impossível para mim, autor deste ensaio, não dispor, pelo menos de forma resumida, as digressões pelas quais Magris se embrenha para trazer à superfície das linhas sinuosas de seu raciocínio. O pendor crítico e analítico de Magris não deixa escapar a sua observação e ao leitor as características e singularidades da obra do escritor, poeta, pintor e pedagogo austríaco Adalbert Stifter (1805-1868). Descrevendo uma de suas obras, *Aldeia em landa*, Magris traz uma importante reflexão sobre o tempo: "As gerações, escreve Stifter na *Aldeia em landa*, são um rosário desfiado conta a conta, uma vida individual após outra, e cada uma, igual à precedente, acrescenta uma gota de esquecimento à cadeia do tempo porque se insere nesta cadeia, sendo esquecida" (MAGRIS, 2008, p.164). Mas então o tempo é "este fluir, com o infinito presente do verbo, movimento e permanência, tempo e eternidade"? Ou ainda "A figura que, pouco mais adiante, está para dobrar a esquina é uma gota, uma conta, um grão, ou é o rosário todo, o desfiar das contas?". A maneira dos personagens stifterianos de lidar com essa natureza obscura do tempo passa por uma identificação moral com os objetos e as coisas inanimadas. "Stifter amava a natureza vegetal e talvez ainda mais a inanimada; considerava moral a pedra, na qual a lei se depositou revelando sua estrutura cristalina, e para magnificar a figura da avó, na *Aldeia de landa*, comparava-a a uma pedra da qual o sol extrai uma centelha. As coisas parecem superiores aos homens, porque na sua opaca estaticidade e na sua tranquila objetividade estão em uníssono com a lenta e obscura lei do real. A sabedoria mais alta coincide com a radical renúncia à *hybris* individual e à própria inteligência." (MAGRIS, 2008, p.165). Por fim, Magris faz acreditar que esse escritor austríaco acabava demonstrando ser conhecedor do mal de uma forma inimaginada, pois em suas obras, ao confrontar-se com a obscuridade e o negativo, era na observação do "fenecer, [d]o afundar, [d]o decair das coisas, [d]os pássaros e [d]os outros animais que pouco a pouco tomam posse das casas em ruínas abandonadas pelos homens, a umidade que escorre ao longo das velhas paredes" (idem, 2008, p.166), ele transmitia sua sabedoria de forma que esta coincidisse com um especial saber sobre o tempo.

Fábula da amizade de Gütersloh, romancista tomista e total [...], jogam bola convictos, nas suas fibras mais íntimas, de que a rotundidade e a leveza da bola e a móvel simetria da fonte do convento expressam a harmonia das esferas" (idem, 2008, p.167). Conclui Magris:

> Sob as cúpulas polidas desses conventos não há lugar, no entanto, para a dor insensata, para a dissimetria, para a bárbara paixão e crucificação que a todo instante são infligidas aos homens. Não os baldaquins da igreja triunfante, mas os céus de sangue e de tragédia de Altdorfer fazem justiça ao apocalipse que se repete sem parar, aos esqueletos viventes de Mauthausen. (idem, 2008, p.167).

Magris encontra, curiosamente, na obra de arte pregressa o *páthos* daquilo que páginas atrás ele identificava com o horror e o limite da arte; o escritor italiano tem o cuidado de evidenciar o problema da representação da violência traumática, inclusive admitindo a impotência da arte nesta situação, mas não deixa de recorrer a ela a fim de multiplicar a gama de afecções e, por que não, de elementos simbólicos que percutem um dado episódio histórico. É que apesar da representação não ser total, ou seja, de não dar conta da integralidade do evento, ela não deixa, por outro lado, de apresentar como que instantâneos capazes de fissurar o ato imaginativo. "A morte é irrepresentável para além de qualquer imagem das *mortes*" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.159); mas Didi-Huberman mostrou que uma imagem, apesar de não representar a totalidade de uma experiência, é capaz ao menos de suscitar o ato de imaginação e de memória sem o qual o saber não é possível (DIDI-HUBERMAN, 2012). Não é possível impedir o movimento associativo do rememorar, mas a passagem de Magris citada acima nos traz uma situação ainda mais curiosa. É que a obra de arte transmite através dos tempos o *páthos* de uma violência imemorial, ao mesmo tempo que ela é capaz de radiografar, para um olhar atento, a forma de uma espécie de movimento psíquico. O olhar de Magris é acometido por uma espécie de anacronismo que embaraça os tempos.

O recurso às imagens obra de Sebald nos leva àquilo que Raúl Antelo chama, a partir de Agamben, de "teoria recursiva da história"; ele argumenta que todos sabemos que a "história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história", ou seja, em suas palavras, "de *nonsense*, de equívocos" e, por isso, a imagem "nunca é um dado natural", mas a "construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte" (ANTELO, 2004, p.9). São os dois procedimentos de que fala Agamben em sua conferência sobre o cinema de Guy Debord, "repetição e paragem", inspirando-se em discussões filosóficas que vão, por um lado, de Kierkegaard

a Deleuze (sobre o conceito de *repetição*) e, por outro, de Hölderlin a Benjamin (sobre os conceitos de *cesura* e/ou *paragem*/interrupção [*Stillstand*], este último já comentado aqui) (AGAMBEN, 1998). Para Antelo, "Toda imagem assinala um retorno", mas não um "retorno do idêntico", e sim a "possibilidade do passado". É neste sentido que as imagens conferem nova intensidade ao passado, à história, elas trazem uma "dimensão de memória ou de tempo histórico condensado", criando, assim, "no movimento de sobrevivência e de diferimento que lhes é característico, determinadas circulações, intricações de tempos, intervalos e falhas, que vão desenhando um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria" (ANTELO, 2004, p.9-10).

5 INTERREGNO (*Saber páthico* e o tempo sem margens)

Tomado pelos objetos do passado, Austerlitz é levado a constatar aquilo que Didi-Huberman (2013, p.107) fazia saber a partir de Warburg: que o historiador não está *"*numa posição de domínio do material temporal – a memória – a ser exposto ou interpretado*"*, ele não é *"*mestre de um tempo explicado" mas, no limite, "sujeito de um tempo implícito*"*. Afetado e sujo como quem emerge de um cenário catastrófico, o historiador é obrigado a recolher de seus destroços, de suas ruínas, alguns poucos e opacos objetos de memória. Didi-Huberman, mais uma vez, oferece uma imagem ainda mais enfática, aquela em referência ao drama *A tempestade*, de Shakespeare: a imagem do pescador de pérolas que mergulha nos fundos oceânicos (que não tem nome mais apropriado que não "inconsciente") e recolhe de lá duas pedras preciosas das quais descobrirá mais tarde serem os "olhos de seu pai" que o mar, ou seja, "a matéria do tempo" tratou de transformar (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.424-25). Ao historiador, caberia, portanto, lançar um olhar aberto e escalonado sobre seus objetos para não deixar escapar essas latências do tempo, os musgos de trauma passado e os traços mnemônicos, mas lançar-se sobre eles consciente de que ele mesmo está implicado nos redemoinhos da História.

"De tanto fitar um seixo, um animal ou um quadro, sinto-me penetrando neles", escrevia Flaubert, citado por Biswanger (apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.343). Muitas passagens em Austerlitz indicam essa implicação do personagem na imagem, uma súbita experiência *páthica*, que o leva a tecer verdadeiras reflexões filosóficas sobre o tempo. Tratava-se, portanto, de um "*conhecimento pela compreensão*" concebido "como uma incorporação: um processo *empático*". Escreve Didi-Huberman:

> "Expressar uma coisa como ela é" não é dizer sua verdade a partir de uma altivez conceitual segura de seu julgamento. É fundir-se empaticamente com o modo de expressão próprio da coisa, com seu *estilo de ser*. É fazer-se o '*phásma*' da coisa. É penetrar na coisa para 'ser penetrado' por ela, como tão bem sugere Flaubert. É, portanto, arriscar-se a não mais sair dela (a não mais safar-se). O conhecimento por intricação é um conhecimento por meio dos abismos, uma viagem sem fim pelo mundo das coisas, uma aguda consciência de estar implicado, um desejo profundo de uma vida nesses recônditos. (2013, p.343)

Sebald ergue sua obra sobre os fundamentos de uma tal dimensão da imagem, sua dimensão *páthica*, fazendo da literatura um verdadeiro emulsificador de questões metafísicas sobre o tempo e a História. Podemos evocar o paradoxo de um *saber páthico*, como pensado por Didi-Huberman e encenado no livro de Sebald através do uso das

imagens e de sua relação com a escrita. Entretanto, como escreve Didi-Huberman (2013, p.342), "tal 'saber *páthico*', evidentemente, desafia o nosso bom senso: como saber e padecer, como encontrar o ritmo certo do saber (que é distância) e do padecer (que é aniquilação da distância)?". Uma pergunta obsedou Warburg por muito tempo: "como transformar uma *mania* em *sofia* (se acompanharmos as palavras de Platão), um *páthos* em *logos* (se seguirmos Aristóteles), uma loucura dionisíaca em saber apolíneo (se adotarmos a fala de Nietzsche)?" (2013, p.341). Didi-Huberman vislumbra a resposta no diagnóstico formulado por Biswanger sobre o "estado misto" de seu *douto paciente* Aby Warburg:

> 'Compreender' alguém não é acumular ou sintetizar o máximo de informações a seu respeito, embora esse arquivo 'histórico' seja obviamente necessário, mas aceder no inesperado, por um 'lampejo', diz Biswanger, a uma 'ligação de motivação' na qual, de repente, o sujeito se abra e com isso liberte a dimensão inimitável de seu Dasein. Henri Maldiney pressupõe nesse momento o ato paradoxal de 'incluir uma saída de si mesmo', ato cujo desafio se expressa muito bem na formulação corrente 'ir até o fundo': 'Ir até o fundo' tem aqui o duplo sentido de afundar e de descer à profundeza última e primordial sobre a qual tudo *repousa*. É, ao mesmo tempo, soçobrar e alicerçar-se (no sentido de fundear), as duas coisas juntas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.342)

Didi-Huberman sugere, portanto, que "a relação com a imagem deve ser pensada agora em termos de projeção, incorporação e, mais ainda, em termos de *penetração mútua*" (2013, p.345). Numa passagem, enquanto fala de uma visita feita à estação de Bishopsgate, em Londres, onde ficava o antigo hospital para alienados e pessoas indigentes "que passou para a história com o nome de Bedlam", Austerlitz conta:

> Sempre que me encontrava na estação, disse Austerlitz, eu tentava imaginar de forma quase obsessiva onde ficavam as celas dos reclusos naquele espaço [...], e muitas vezes me perguntei se a dor e o sofrimento ali acumulados ao longo dos séculos realmente se dissiparam, se ainda hoje, como às vezes eu supunha ao sentir um golpe de ar frio na testa, eles não cruzam o nosso caminho pelos pátios e nas escadas. (SEBALD, 2008, p.131)

A fotografia impressa na página seguinte (idem, ibidem, p.132) é de espantar: crânios e ossos humanos desenterrados, imersos em poça de lama, ao que se segue, pela narração de Austerlitz, a informação que um engenheiro lhe deu sobre as escavações: "esqueletos de oito pessoas, em média, foram encontradas em cada metro cúbico quadrado" naquela mesma região. Após terminar toda a história das transformações pelas quais a região passara até se tornar uma estação de metrô, Austerlitz conclui:

> Mas, para mim, disse Austerlitz, era como se naquela época os mortos voltassem do seu exílio e enchessem a penumbra ao meu redor com o seu vaivém peculiarmente lento e incessante. Lembro por exemplo que certa vez, em uma calma manhã de domingo, eu estava sentado em um banco na plataforma particularmente sombria onde chegavam os trens vindos do porto

> de Harwich, observando longamente um homem [...] que, empunhando uma vassoura, varria aqui e ali o lixo espalhado no pavimento. Nessa ocupação, que em sua inutilidade lembrava as penas eternas que, assim dizem, disse Austerlitz, temos de suportar após a morte [...] (idem, p.133)

A passagem, que perpassa duas a três páginas, grande demais para ser reproduzida aqui, é um verdadeiro passeio no tempo-espaço. É depois de começar a seguir o rapaz visto na rua (primeira aparição dos mortos), até dentro da estação, que Austerlitz finalmente se confrontará com aquela que, naquele momento, talvez lhe fosse a sua mais antiga memória de sua infância, após ter deixado seu país natal como refugiado. É naquela estação que ele imagina ter aportado quando primeiro chegou à Inglaterra para logo em seguida ser adotado por um desconhecido casal de escoceses cristãos. As imagens, que se arrolam de maneira vertiginosa e que Austerlitz descreve com uma acuidade e uma prolixidade igualmente vertiginosas, atravessam-no como se ele deslizasse pela superfície do tempo.

> De fato – conta Austerlitz – eu tinha a sensação [...] de que a sala de espera em cujo centro eu me achava como que deslumbrado continha todas as horas do meu passado, todos os meus medos e desejos sempre reprimidos, sufocados, como se os losangos em preto-e-branco das lajotas de pedra sob os meus pés fossem o tabuleiro para a partida final da minha vida, como se ele se estendesse pela superfície do tempo. (idem, p.137)

É um momento crucial da narrativa, um renascimento, como o próprio Austerlitz conta. Mais tarde, quando ele tiver oportunidade de recuperar o que talvez fossem as únicas fotografias ainda existentes de sua infância e de seus pais, essa viscosidade da imagem sobre o personagem se fará ainda mais enfática. Para Austerlitz, assim como Didi-Huberman falava de Warburg, tratava-se de "fazer da imagem uma questão vital", de "reconhecer nas imagens o poder da empatia" que, escreve o historiador, "não é apenas *abrir a visão* e *incorporar o objeto*: é também – suprema consequência teórica – *abrir o sujeito*" (2013, p.352). Sebald encena na literatura o que na prática historiográfica de Warburg era um verdadeiro drama real.

Didi-Huberman (2013, p.356) continua:

> O problema reside na *inadequação* constitutiva do símbolo. Mas, onde Hegel via uma falha ou uma condição privativa, Vischer veria uma oportunidade heurística: uma condição de multiplicidade, exuberância, invenção, em suma, de *estilo* e historicidade. [...] Basta não mais sujeitá-los à regra comum da verdade como *adaequatio rei et intellectus*. Assim, Vischer reivindica um 'pensamento de Um-no-Outro' [*Ineinanderdenken*]: intricações e polaridades que ele tenta esclarecer, distinguindo – como faria Warburg, mais tarde – diferentes destinos da 'conexão entre a imagem e o sentido': assimilativo-associativo ou comparativo-dissociativo, por exemplo. [...] Essa simples polaridade já permite transformar a 'inadequação', a ambiguidade por princípio dos símbolos, no reconhecimento de uma verdadeira 'capacidade

> energética de produzir imagens', seja na linguagem, no mito, no rito ou na arte. [...] O que nos *cativa* empaticamente em toda imagem – 'livre', 'artística' ou 'moderna' – seria uma força de atração vinda de sua própria *obscuridade*, ou seja, da perduração dos símbolos que trabalham nela.

Se Warburg falava dos símbolos, é o caso aqui de falarmos em fotografias semi-anônimas, apenas fotografias, pois é com elas que Sebald faz sua obra. Se elas são organizadas dentro das necessidades internas da narrativa, elas não se articulam por associação; são fotografias das mais díspares; é o que nelas enxerga Austerlitz que faz abrir o tempo da experiência do leitor. Essa experiência é o cerne da literatura de Sebald e o seu mote literário principal: assim como Didi-Huberman evocava Benjamin e a noção de *legibilidade do mundo*, de Hans Blumenberg, para falar de uma faculdade legível das coisas do mundo, que, entre si, eram passíveis de estabelecer "relações íntimas e secretas", era sobretudo de uma *leitura das camadas de duração* nas coisas do mundo que interessava aos autores citados. O *tempo* como uma experiência complexa, labiríntica, acessível ao pensamento através de uma leitura atenta. Uma das reflexões mais fecundas que Austerlitz faz ao narrador é a que faz no observatório astronômico de Greenwich: "O tempo, disse Austerlitz [...] era de todas as nossas invenções de longe a mais artificial". Em seguida, ele desenvolve:

> Se Newton supunha [...] que o tempo era uma corrente como o Tâmisa, então onde está a fonte do tempo e em que mar ele por fim deságua? Todo rio, como sabemos, tem necessariamente limites de dois lados. Mas quais seriam, nessa perspectiva, as margens do tempo? [...] E não é verdade que até hoje a vida das pessoas em muitas regiões da Terra é regida menos pelo tempo que pelas condições climáticas e, portanto, por uma grandeza não quantificável que não conhece a regularidade linear, não avança de forma constante, mas se move em redemoinhos, é marcada por estagnações e irrupções, repete-se de forma alterada e evolui sabe-se lá em que direção? [...] Os mortos estão fora do tempo, os moribundos e todos os doentes nos leitos das suas casas ou dos hospitais, e não são só eles, pois um tanto de infelicidade pessoal já basta para nos cortar de todo o passado e de todo o futuro. [...] De fato, nunca usei um relógio [...] talvez porque sempre resisti ao poder do tempo em virtude de um impulso interno que eu mesmo nunca entendi, excluindo-me dos chamados acontecimentos atuais, na esperança, como penso hoje, disse Austerlitz, de que o tempo não passasse, não tivesse passado [...], ou melhor, de que todos os momentos do tempo existissem simultaneamente uns ao lado dos outros, ou seja, de que nada do que nos conta a história seja verdade, o acontecido ainda não aconteceu, mas só acontece no momento em que pensamos nele, o que por outro lado [...], abre a perspectiva desoladora de uma tristeza eterna e um sofrimento sem fim (SEBALD, 2008, p.103-4)

Trata-se – e a imagem evocada na passagem acima é bastante ilustrativa disto – de "ler os movimentos de tempo nas configurações visuais", como escreve Didi-Huberman a propósito das pranchas de Aby Warburg. Pode-se dizer que o tempo se espacializa, como sugere Mary Griffin Wilson (2013, p.51), a partir de Gilles Deleuze: as imagens participam da construção "do que Deleuze chamou de 'tempo não cronológico',

em que várias regiões do passado coexistem ao longo de um eixo vertical, mais que horizontal", resultando numa "espacialização do tempo"; temos um aprimoramento dessa relação dúplice seja do texto literário com a História, seja da descrição pela palavra que falha com a fotografia que não entrega tudo, o jogo de espelhos através de cuja superfície duas linhas paralelas se criam, refletindo uma na outra, preservando-se em sua autonomia e irredutibilidade, entre as quais o sentido se exprime e escapa, subdividindo o presente em infinitos passados e futuros.

O *acontecimento* em Sebald é a experiência histórica por excelência. Não há ciência que dê conta, não há literatura que a apreenda, é possível apenas efetuá-la e contra-efetuá-la uma vez e outra, desnaturalizando suas imagens,[51] reelaborando a forma do nosso olhar. Trata-se de uma operação de Sísifo mas não menos proustiana, que atualiza o paradoxo inexpiável da literatura e da historiografia contemporâneas, isto é, o esforço de rememoração ameaçado e dissipado pelas forças dissolventes da morte. As fotografias, em *Austerlitz*, são somente para não ser mais em seguida. Enquanto a narrativa faz reverberar o *acontecimento*, efetuando e contraefetuando as imagens, através delas e com elas, as fotografias fazem passar uma corrente enérgica que o próprio Austerlitz, ao desbravar a história por trás de cada rosto, de cada corpo desconhecido, mas também de cada lugar e edifício, identifica com as "marcas de sofrimento" que "atravessam a história com inúmeras linhas delgadas" (2008, p.18). O sentido adota uma linha como essa ao longo da narrativa de Austerlitz e o desenho que traceja é semelhante a de um "labirinto que dança" (DELEUZE, 2015).

Não à toa, a obsessão de Austerlitz pelas formas labirínticas, em certa medida, é evocada por muitas das fotografias apresentadas no livro: plantas e mapas de antigas fortificações e cidades, além dos já mencionados sistemas ferroviários; fotografias de árvores cujas raízes imbricam-se umas nas outras antes de penetrar a terra; abóbadas de estações de trem ou de antigos edifícios públicos, feitas de ferro e aço, com suas figuras em formas geométricas de mandalas. Não é difícil associá-las à enviesada biografia do protagonista, tomada por desvios, súbitas rupturas, mas também cheia de zonas obscuras, opacas demais para poderem ser acessadas. Há algo de impossível de ser descrito ou vislumbrado nas formas imbricadas das raízes das árvores, tanto quanto na reincidente

[51] Numa passagem do livro *Austerlitz*, Sebald escreve que a "nossa relação com a história [...] é uma relação com imagens predefinidas, impressas no recôndito de nossos cérebros, imagens que continuamos a mirar enquanto a verdade reside em outra parte, em algum lugar remoto que ninguém ainda descobriu" (Sebald 2008, 75).

forma dos padrões arquitetônicos, que Austerlitz sente reverberar em si. A intuição do protagonista tanto quanto a de Sebald, relativo à História, aproxima-se de um sentido quase advinhatório – não gratuitamente, pois como escreve Deleuze, "a interpretação adivinhatória [...] consiste na relação entre o *acontecimento puro* (ainda não efetuado) e a profundidade dos corpos, as paixões e ações corporais de onde ele resulta" (2015, p. 146). E o filósofo continua:

> E podemos dizer precisamente como procede esta interpretação: trata-se sempre de cortar na espessura, de talhar superfícies, de orientá-las, de acrescê-las e de multiplicá-las, para seguir o traçado das linhas e dos cortes que se desenham sobre elas. Assim, dividir o céu em secções e nele distribuir as linhas dos voos de pássaros, seguir sobre o solo o mapa que traça o focinho de um porco, jogar o fígado para a superfície e observar as linhas e as fissuras.

Para Deleuze, esta é a operação da arte, que ao relacionar a representação ao representado, não reduz este àquele, mas fazem-no produzir uma expressão sem a qual um não seria entendido sem o outro; enquanto os dois não param de produzir também e ao mesmo tempo algo de "extra-representativo, entidade não representada, somente expressa" (DELEUZE, 2015, p.148). Trata-se de uma operação que Deleuze chamará num dos capítulos de *Lógica do sentido*, de "jogo ideal" (idem, p.61-4), o jogo primordial que funda as artes e o pensamento. Ao evocar a "corrida de Caucus", de Lewis Carroll, onde "cada um parte quando quer e para quando bem entende", assim como a "loteria da Babilônia", de Borges, onde "o número de sorteios é inifinito [de modo que] nenhuma decisão é final", Deleuze confere a expressão radical do jogo ideal. Sobre isso, Didi-Huberman destaca:

> Tais paradoxos não podem ser pensados, em geral, senão "como *nonsense*"; e, contudo, afirma Deleuze, "precisamente: [eles são] a realidade do próprio pensamento", sendo, por conseguinte, "o jogo reservado ao pensamento e à arte [...], aquilo por que o pensamento e a arte são reais, e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo" (DELEUZE apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 64).

Os jogos paradoxais de Lewis Carroll evocariam assim um tempo (o *Aion*) que não é "nem literário, nem contínuo, nem infinito: mas 'infinitamente subdivisível' e fragmentável, tempo que não para de se desmontar e remontar às suas condições mais imemoriais" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.65). Para Didi-Huberman, os "jogos com o sentido" de que falava Deleuze já eram os "jogos com o tempo" operados na "mesa de montagem" de Aby Warburg. Didi-Huberman (idem, p.65) escreve:

> Que o *Aion* surja no visível através de um voo de andorinhas, um focinho de porco ou um fígado de carneiro, dá-nos a entender – Deleuze insiste nisso – até que ponto as apostas mais profundas do destino do homem estão relacionadas com as gargalhadas e, em geral, esta "arte das superfícies, das linhas e pontos singulares que aparecem" como cristais de *non sense*. Tal como

> Warburg no seu *Bilderatlas*, e como Benjamin ao evocar a arte de "ler o que nunca foi escrito", Deleuze acabará por falar do jogo com o *Aion* sob o prisma de um encontro de espaços heterogêneos, por exemplo, "as duas mesas ou séries [do] céu e [da] terra", do sideral e do visceral, dos *astra* e dos *monstra*.

Sebald, em sua literatura, empreende uma operação semelhante ao manejar e remanejar as fotografias no espaço literário. Sua narrativa se compõe com esses fragmentos de peças que não montam nenhum quebra-cabeça, apenas perpetuam seu enigma, não fazem nenhuma engrenagem funcionar, mas, ao contrário, fazem-na tremer e desengatar; mas é no jogo dos espaços heterogêneos, dos tempos abertos, tal qual o rio sem margens que Austerlitz evoca, que Sebald faz operar o jogo com o *Aion*, liberando as capacidades da arte literária, do pensamento histórico e, não menos importante, do potencial de olhar.

A *montagem*, como método historiográfico ou artístico, empreende uma articulação que suscita menos a significação das imagens em relação ao que elas referenciam do que fazer ver o gesto, o ato mesmo que as tornou possível. Assim, o que conta Austerlitz é o eterno embate entre ele e aquilo que as imagens mostram ou escondem, e o que elas lhe dão a ver é são, no limite, os vestígios das ruínas do tempo, o resto indigesto que nunca fora assimilado pela história oficial. A *montagem* permite refundar a história sob outra perspectiva, abre no tempo um vórtice que relança à vista as grandes imagens do século XX, colocando xeque seu estatuto oficial.

6 A MEMÓRIA, A HISTÓRIA, SEUS INTERESTÍCIOS

6.1 Chris Marker, cinegrafista viandante, *bricoleur*

Dissemos no primeiro capítulo que a teoria da história em Benjamin é inseparável de sua teoria da memória: o historiador materialista é o trapeiro, o cartógrafo de uma memória ainda não desenhada, o arqueólogo, como na bela imagem descrita por Benjamin num pequeno texto chamado "Escavar e Recordar" (*Imagens do pensamento*, 2012, p.245). No seu argumento, Benjamin descreve a memória não como instrumento de investigação do passado, mas como meio [*das Medium*] onde se situam os vestígios fisionômicos e arquiteturais desse passado, e o faz em uma surpreendente comparação com a busca arqueológica. Não são apenas os vestígios que compõem aquilo o arquivo ou o documento, mas o "solo" no qual foram encontrados é ele próprio o meio através do qual a história vem à tona. O historiador arqueólogo volta-se ao fato histórico como se revolvesse o solo, espalhando sua terra, descobrindo e anotando as camadas que formam, modelam, desenham e guardam a forma do passado (idem, 2012, p.246). Mais do que instruir e informar, os vestígios devem ser situados em um ponto, em uma região que, mais do que uma imagem do passado, é a "imagem daquele que se recorda" que eles fornecem, "da mesma forma que um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram penetradas anteriormente" (id., ibid.). Em uma de suas cartas, Aby Warburg teria dito que sua investigação das imagens passava sempre por uma mesma pergunta: "Onde foi que eu vi isto?". Era esta a pergunta que norteava sua pesquisa, e foi na construção de um percurso das sobrevivências e reaparições das imagens, das formas, que ele compôs sua teoria das *Pathosformeln*, das *Nachleben* (vidas póstumas) e mais tarde o seu *Atlas Mnemosyne*. As formas reemergem do fundo dos tempos e se atualizam em novas imagens: são a expressão de uma reação patética diante da dor do mundo, da sutil ou profunda consciência da fratura trágica que funda o ser humano, mas que se manifestam sempre em novas imagens que são a resposta eventual às contingências históricas (AGAMBEN, 2015, p.121) de cada povo. Se as imagens são passíveis de serem escavadas, serão os documentos históricos, os vestígios de outrora, as vozes do sussurro incessante de um passado que não para de insistir.[52]

[52] Didi-Huberman apresenta o arquivo como "vestígio material do rumor dos mortos". Segundo ele, Warburg escreveu que com o arquivo tratava-se de "resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis." (2013. p.35-37)

O ato de rememorar, de que fala Benjamin, é aquele que restitui as potências de uma experiência do passado no presente do vivido (o ato revolucionário, segundo o filósofo judeu, não deixa de rememorar no seu presente as injustiças históricas cometidas no passado, redimindo os mortos ao repor, uma vez mais, suas reivindicações e esperanças na "*ordre de jour*" [Benjamin, 2011, p.223])[53]. Diremos que estas obras atualizam o ato de rememorar na sua matéria, no seu conteúdo, na presença e no desenrolar de seu próprio dispositivo (literário, cinematográfico). O ponto fulcral, a pedra angular destas obras, é a imagem (mas uma imagem escavada, revolvida, interpelada ou assinalada pela palavra). A imagem como um rastro do passado[54] que lampeja no horizonte do presente e faz romper o *continuum* histórico (idem, 2011, p.229-30), que perturba, abala ou ameaça as estruturas que amparam o estado atual da vida das personagens de Marker e Sebald. Em *Austerlitz*, o retrato do protagonista quando criança, vestida de pajem, pouco antes de ser conduzido a exílio (SEBALD, 2008, p.180); o retrato de um casal desconhecido no canto de um palco de teatro que faz lembrar a mãe antes de ser "guetizada" e o pai antes de se refugiar na França (idem, 2008, p.179); fotografias das ruas desertas e portas fechadas de Therezienstadt (idem, 2008, p.186, 88-91) que parecem encerrar os fantasmas do passado nazista. Em *Sans soleil*, ocorrem-nos de imediato algumas sequências de imagens que nos intrigam, muito próximas a essa reflexão e que percutem um efeito de sentido semelhante: as casas soterradas de cinzas de vulcão num povoado distante na Islândia; as imagens dos guerrilheiros africanos, especialmente aquelas em que figura Amílcar Cabral, durante a cerimónia de comemoração da independência ou se despedindo de um povoado, que fazem produzir uma das mais importantes e cruéis reflexões de Sandor Krasna sobre a História; a imagem do camicase japonês processada num sintetizador de vídeo, enquanto a narração nos lê a carta enviada por um desses pilotos para sua esposa durante a guerra.

---

[53] Para uma discussão sobre a rememoração (*Eingedenken*) e seu poder redentor, messiânico, ver LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio (uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005, particularmente as leituras das teses III, XV e XVII (p.123-127, p.131-133) e nos comentários do autor sobre o imperativo judaico "*Zachor, lembre-se!*" (p.110).

[54] Ao falar da imagem do passado que cinde o horizonte como um lampejo, Benjamin não se atém a um conceito preciso de imagem que remeta à fotografia, ao quadro ou ao cinema, mas da percepção de um anacronismo ou de uma sobrevivência que solicita do presente um ato de imaginação capaz de promover novas legibilidades históricas e novas visibilidades. A imagem dialética assim é chamada porque promove esta constelação do passado com o presente, sem produzir sínteses (leitura conclusiva ou definitiva) que exaurisse possibilidades de novas leituras. Por isso podemos dizer que a prática historiográfica sugerida por Benjamin envolve, antes de tudo, um compromisso ético e uma admissão de sua natureza inconclusiva.

Para Michel Löwy (2005), Benjamin falava da ação revolucionária emancipatória nas suas teses, mas o ponto fundamental de sua reflexão sobre a rememoração se estendia por todo o seu trabalho teórico sobre a obra de arte e a historiografia (vide seu estudo sobre o drama barroco alemão, sua reflexão sobre o cinema etc.). Essa ação teria sua cuminação numa "*interrupção revolucionária*" que reorganizaria a ordem dos tempos; por isso, o trabalho do historiador e o ato de rememorar, como elaborados por Benjamin, se tornam tão importantes. Debruçamo-nos, aqui, sobre alguns objetos de arte que, cada um à sua maneira, pensamos, leva a efeito uma certa operação da memória num sentido muito especial caro a Benjamin. *Austerlitz* e *Sans soleil*, em particular, formulam um problema em seu *corpus* não apenas artístico como também histórico, discursivo e narrativo de tal modo que redimensionam o problema teórico benjaminiano. De fato, essas obras efetuam o ato de rememoração num sentido, bastante benjaminiano, proposto por Agamben ao falar de uma certa qualidade da imagem fotográfica; o filósofo italiano vê nela "sempre mais que uma imagem", mas também "o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança" (AGAMBEN, 2007, p.29). A fotografia parece aninhar, segundo o autor, passado e futuro, redobrando os tempos sobre si mesmos no presente do ato de ver: são nossas memórias que a imagem resguarda, ou nossas expectativas que nela se projetam, ou ainda, as esperanças daqueles que pereceram? Agamben fala, neste ensaio, das fotografias que lhe causam fascínio. Para ele, a imagem fotográfica "exige redenção", isto é, "que nos recordemos" – nem mais nem menos. E que sentido, então, ele atribui ao "recordar"? O mesmo que Benjamin ao falar de rememoração (*Eingedeken*). Na conferência sobre o cinema de Guy Debord, citada acima, Agamben assinala dois aspectos técnicos da montagem de seus filmes, a saber, a paragem (a interrupção benjaminiana?) e a repetição. Sua intuição o leva a reverenciar alguns autores da filosofia para descrever os fenômenos aí implicados:

> [...] a repetição não é o retorno do idêntico, do mesmo enquanto tal que retorna. A força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível. [...] É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Dado que a memória não pode também ela devolver-nos tal qual aquilo que foi. Seria o inferno. A memória restitui ao passado a sua possibilidade. É o sentido desta experiência teológica que Benjamin via na memória, quando dizia que a recordação faz do inacabado um acabado, e do acabado um inacabado. A memória é, por assim dizer, o órgão de modalização do real,

> aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real. Ora [...], trata-se também da definição do cinema. Não faz o cinema sempre isso, transformar o real em possível, e o possível em real? Podemos definir o já visto como o fato de 'perceber algo do presente como se já tivesse sido', e o inverso, o fato de perceber como presente algo que já foi. [...] Compreendemos então porque o trabalho com imagens pode ter uma tal importância histórica e messiânica, pois é uma forma de projetar a potência e a possibilidade em direção ao que é por definição impossível, em direção ao passado. (AGAMBEN,1998)

Agamben mostra como certos recursos técnicos da montagem não apenas trazem uma implicação estética, mas filosófica; segundo ele, *paragem* e *repetição* são formas de auto-exposição da imagem cinematográfica. Guy Debord expunha o mundo do espetáculo através das imagens do próprio espetáculo, mas reposicionadas em um dispositivo e de uma tal maneira que elas já não podiam proporcionar o mesmo efeito ilusório para o qual foram designadas. Marker utiliza-se de procedimentos semelhantes em *Sans soleil*. Na primeira sequência do filme, o recurso da *interrupção* da imagem é emblemático e define o seu projeto fílmico: incapaz de justapor alguma imagem ao lado daquela que Marker apresenta no registro das crianças islandesas, para ele, a imagem da felicidade, Sandor Krasna só poderia mostrá-la ao lado de uma tela preta: "Se não virem a imagem da felicidade, ao menos verão o preto." Só então surge o título do filme, em russo, inglês e francês.

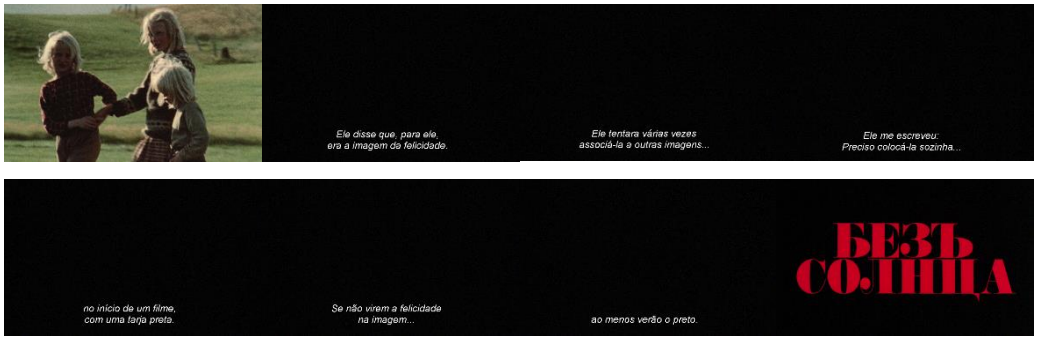


Imagem 9 – Tela negra e título. Primeira sequência de *Sans soleil*.

Esta primeira interrupção da imagem, quase como se Marker pusesse em evidência o elemento primeiro de sua *montagem*, tem um efeito sobre o todo do filme. É que essa lacuna, essa imagem impossível ao lado da qual figura a imagem das crianças, é o interstício mesmo a partir do qual as imagens proliferam, articulam-se entre si, remanejam-se e conquistam novos sentidos. Mais tarde, saberemos que essa "imagem da

felicidade", também ela, está sujeita ao processo de destruição do tempo, como veremos mais adiante.

Há algo de inquietante nesta sequência. Deixando de lado as tantas interpretações, podemos ver nesta solução uma estratégia dramática, cujo efeito é demarcar uma zona de reflexão possível, além de provocar o sentimento de certa melancolia ou pessimismo, sentimento que, de resto, paira sobre todo o filme. Por um lado, esta tela preta é a imagem concreta do que para Chris Marker é inerente ao filme: a lacuna deixada na passagem incessante de fotogramas, mas também o artifício ou fenômeno mental necessário para se ver e pensar um filme e mesmo recordar e esquecer uma memória. Para Marker, recordar e esquecer são duas faces da mesma moeda, uma não opera sem a outra na constituição de uma memória.[55] O que parece pesar sobre a imagem das crianças, ao nos depararmos com a tela preta que a sucede, é a interrupção de um sentimento proposto pela própria narração da voz *over* da narradora, que lê das palavras do próprio Sandor Krasna/Chris Marker o que parece o diagnóstico, bastante pessimista, de uma impossibilidade. Trata-se de uma lacuna deixada num espaço (que é o espaço da montagem) que não será preenchido em nenhum outro momento do filme, pelo menos não pelo mesmo sentimento, até sabermos que aquela imagem das crianças pertencia a um tempo passado que não poderá voltar nunca mais – daí sua impossibilidade –, já que a cidade em que foi capturada agora está destruída e suas ruínas submersas nas cinzas deixadas pela atividade de um vulcão.

Sans soleil, de Chris Marker, é o registro de quase vinte anos de viagens entre a França, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Japão e Islândia, feitas por Marker; entre as gravações feitas de próprio punho e as imagens fornecidas por amigos, extraídas de fragmentos de filmes de ficção e de documentários, Marker formou o espaço amostral de um arquivo no qual pôde trabalhar a fim de fazer o desenho de uma memória que, para ele ou para seu personagem, parecia fadada ao esquecimento. No filme, cartas escritas por um cinegrafista amador, Sandor Krasna, são lidas pela voz em *off* de uma mulher, uma amiga, que na versão francesa da narração é interpretada por Florence Delay, escritora e atriz francesa que interpreta Joana D'Arc no filme *O julgamento de Joana D'Arc* (1961), de Bresson. Em uma passagem do filme, ouvimos dizer que, em Okinawa como em Bijagós, são as mulheres as portadoras da memória da comunidade: "É uma propriedade das ilhas

[55] Delay lê em uma das cartas: "Passarei a vida tentando entender a função da memória, que não é o oposto do esquecimento, mas a sua dobra."

fazer de suas mulheres as guardiães de suas memórias". A narradora, portanto, é a instância de uma memória revisitada e transmitida, na medida que lê das cartas, interpreta e reelabora seu conteúdo.

Com alguma frequência, Marker inseria em suas obras filmagens modestas de sua mesa de trabalho; ali, acomodados tal como seu gato, nós espectadores testemunhávamos, mesmo que por breve momento e timidamente, a sua ilha solitária de edição e articulação das imagens do mundo. Sendo ele um exímio colecionador de imagens e histórias, não deixava de convocar o espectador à experiência de sua coleção, às motivações que a investiam por dentro e por fora. Em *Sans Soleil*, a narradora, Florence Delay, contava, a partir das palavras de Sandor Krasna, espécie de alter-ego de Marker, também ele cinegrafista e viajante inveterado, o que do mundo das imagens de Hayao Tamaneko tanto o fascinava:

> Sua linguagem me toca porque se dirige a essa parte de nós que se obstina em desenhar perfis sobre os muros das prisões. Um giz que segue os contornos daquilo que não é – mais ou ainda. Uma escritura da qual cada um se servirá para compor sua própria lista de coisas que fazem o coração bater, para oferecer, ou para apagar. Nesse momento, a poesia será feita por todos. (MARKER, 1984)[56]

Essa vontade de apreender e inscrever o tempo e a sua passagem é reiterada de várias formas no filme. Seja o olhar do rosto da mulher africana, que Sandor Krasna deseja capturar e que só é possível no tempo de um *frame* que ele precisa congelar a fim de torná-lo eterno; seja em sua obsessão por filmar as coisas banais, como afirma no começo ("Tenho rodado o mundo inteiro, e agora só a banalidade me interessa"), nas quais vê o entrelaçamento, por vezes absurdos, dos tempos presente e passado; ou mesmo as cerimônias culturais e religiosas dos povos, particularmente aquelas que parecem estar desaparecendo do mundo contemporâneo; Marker coleciona imagens a fim de inscrever, em sua mesa de montagem, a memória de suas viagens. Como afirma em uma das cartas, Sandor Krasna faz com a sua câmera a mesma coisa que Sei Shonagon fazia com a sua pena ao criar as suas "listas", como consta no livro que reuniu seus escritos, o *Livro de Travesseiro*. Uma *lista de flores*, outra para *coisas elegantes*, uma outra sobre *coisas para oferecer* ou *para apagar*; e uma *lista de coisas que fazem o coração acelerar*. Marker importa essa vontade por fazer listas de Sei Shonagon, escritora japonesa e dama da corte

[56] A partir daqui, todas as citações retiradas de *Sans soleil* são remetidas à versão escrita em inglês do texto original, disponível em: http://www.markertext.com/sans_soleil.htm.

imperial entre os séculos X e XI. A listas são uma forma modesta de coleção que Marker oferece ao espectador. O que Marker coleciona não remete apenas à guerra e ao horror, embora mesmo os fragmentos de banalidade que filma lembrem, por vezes, momentos de tensão característicos dos tempos de guerra, ele recolhe também imagens de propaganda, de registros cotidianos que ele mesmo captura, de coisas simples da vida, como o cemitério para gatos no Japão ou o registro de rostos de mulheres africanas nas feiras de Cabo Verde ou Guiné-Bissau, entre outras coisas. Essas imagens, contudo, não valem por si só, é preciso investi-las de intensidade, abri-las ao seu centro de significação, mas em cujo centro só pode residir a radícula de um centro rizomático; por isso, Marker se utiliza de estratégias e procedimentos, seja pelo comentário em *off*, seja pela justaposição com outras imagens, seja pela interrupção ou desaceleração da película que passa. Por isso, Marker chama de "Satori-bricolagem" o seu procedimento, que abre a imagem ao mesmo tempo que faz de "um sujeito individual" o "lugar de uma passagem" por onde as imagens se cristalizam numa espécie de "enciclopédia do mundo" (BELLOUR, 2009, p.60). Neste processo, o *eu* autoral de Marker se dissolve e se reintegra na memória do espectador, num processo a que Raymond Bellour chama de "esfacelamento-rejunção de si" (idem, 2009, p.60). Assim, é que a era da tecnologia das câmeras e dos computadores pode ser o momento utópico sonhado por Marker em que todos farão poesia com imagens.

Marker conferia especial importância ao tempo de duração no qual o espectador passava no escuro do cinema; não apenas do cinema como dispositivo de visualização, mas o tempo somado por todos os intervalos entre um *frame* e outro ao longo da passagem da película. O interstício no qual o espectador podia se instalar para sonhar e montar suas próprias imagens, isto é, sua memória. Não é estranho que Didi-Huberman tenha chamado tanta atenção para a expressão que Aby Warburg cunhara para a sua "ciência sem nome": *iconologia dos intervalos*, cujo projeto definia uma abordagem imagética para o estudo da história da arte, e que se caracterizava pela articulação e montagem de imagens cujas origens históricas e culturais não importavam serem tão heterogêneas e distantes. O recurso à *montagem*, pensada e praticada por artistas os mais diferentes no começo do século (Eisenstein, Bataille, Man Ray, Dziga Vertov entre outros), é o que fazia proliferar as distâncias e as diferenças, bem como as analogias e correspondências secretas entre as imagens. Mas, segundo Didi-Huberman, não se tratava de uma

> simples assemblagem de coisas, sejam elas heteróclitas, mas uma recolha de disjunções entre as coisas, uma reunião de intensidades que atravessam as coisas, um emparelhamento de diferenças que separam as coisas, uma conexão

> de movimentos heterogêneos que dissociam as coisas, uma incorporação de temporalidades anacrônicas que despedaçam as coisas. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.122)

Assim, pois, Marker instaura o campo de suas operações, situando o espectador numa zona intervalar em que o jogo de articulação e montagem vale também para ele. A memória que Marker constrói em seus filmes não é unívoca, ela retorna sempre sobre si mesma, sobre suas próprias imagens, para reorientar o sentido, como na famosa sequência do filme *Cartas da Sibéria* (1954), em que uma mesma série de registros do cotidiano siberiano é apresentado sob diferentes discursos, cada um deles chamando atenção para detalhes distintos, reavaliando e valorando o contexto social a cada retorno.

Inquietar-se com a imagem. Um homem marcado desde a infância por uma imagem, é o que diz a cartela inicial do curta-metragem de 1962, *La Jetée*, filme feito de fotografias em *still* sobre o destino de um mundo pós-apocalíptico, imerso em radioatividade, em cujos porões e corredores subterrâneos abriga-se uma humanidade na iminência da extinção. A imagem de um homem abatido no meio de uma aglomeração de pessoas, na plataforma de um molhe de aeroporto, é a recordação que marca o protagonista deste filme e que remonta ainda aos tempos de paz que precederam a hecatombe final da terceira grande guerra, responsável pela condição miserável na qual sucumbe a humanidade agora. É também o ponto do passado que servirá de referência e apoio para as manobras científicas aplicadas nas experiências de viagem no tempo empreendidas pelos últimos cientistas, e que têm como propósito a aquisição de conhecimento e resistência suficientes para chegar ao futuro em busca de socorro. O protagonista é, portanto, a cobaia escolhida, por guardar ainda em sua memória uma imagem nítida que ainda pesa sobre ele. Entretanto, a viagem ao passado desejada pelos cientistas passa a tomar desvios inimagináveis por entre os meandros da memória de sua cobaia e que serão decisivos para enredá-lo numa trama labiríntica de zonas de tempo em que se imbricam passados, presentes e futuros. Ao fim e ao cabo, contrariando as circunstâncias implacáveis do tempo, o protagonista escolhe retornar ao passado para ficar com sua amada e acaba morto por um tiro, no molhe do aeroporto sobre o qual viu um homem morrer em sua infância, revelando assim que a imagem que o tinha marcado era a imagem de sua própria morte.

Podemos tirar desta história um mote fundamental na obra de Chris Marker: a ideia de um homem que é marcado ou assombrado por uma imagem e que, na busca por

esta imagem, toma desvios, envereda-se em caminhos fortuitos da memória e da imaginação, reinventando o tempo ao assumir sua qualidade intimamente móbil e insinuosa. De acordo com a pesquisadora Janet Habord, em seu trabalho sobre o filme, *La Jetée* é a história de um retorno, uma busca pelo passado movida por um desejo que guarda, ele mesmo, a semente de sua falência e cujo mote principal remete a mitos e histórias culturais muito antigas e que estão cheias de advertências:

> Orfeu perde sua amante ao voltar seu olhar para ela. Édipo cega a si mesmo ao retornar para sua mãe. No filme Vertigo, de Hitchcock, Scottie cai na loucura ao reencenar seu relacionamento com uma mulher, para recuar conscientemente as horas. (HARBORD, 2009, p.4-5) [tradução minha]

Chris Marker traz um tema muito antigo, que poderíamos encontrar na história de Ulisses em seu retorno para Ítaca, no desejo nostálgico pelo passado (voltar a viver em igual intensidade e da mesma forma o que já foi vivido, como ficara conhecido o episódio em que Ulisses finalmente reencontra sua esposa e tudo volta a ser como era antes); Marker reconhece esta impossibilidade, ela está assinalada no assassinato do protagonista de *La Jetée*. Mas não está clara, a meu ver, a identidade deste filme com o conceito retroativo de nostalgia característico destes mitos culturais. Em *La Jetée*, o protagonista descobre no passado a possibilidade de uma vida que não existe no presente subterrâneo e hostil no qual vive. Nos meandros de sua memória de infância, ele cinde fendas que o franqueiam veredas outras do tempo; não se trata, para o protagonista, de voltar à infância e reviver o paraíso antes da queda, mas de reinventar seu passado na tentativa de garantir mais uma vez a intensidade da vida, não necessariamente como ela fora uma vez em tempos remotos. A imagem que marca o homem em sua infância não é só a imagem que engessa e demarca o território de uma memória, mas aquela que o desaloja das circunstâncias paralisantes do presente para redescobrir outras veredas do tempo, para nelas se bifurcar. (Seria esta imagem uma fantasia, a materialização de um desejo ao invés de um flagrante dos tempos de paz? A resposta não está dada, mas nesta pergunta está implicada também a existência de um tempo difuso do desejo).

E como situar *Sans soleil*, lançado pouco mais de vinte anos depois, trazendo o motivo operante em *La Jetée* como possível componente ou ferramenta de compreensão do seu funcionamento? Esta fotomontagem, tomada como um filme de *sci-fi*, foi lançada num momento peculiar da história da França pós-colonial, quando os acordos de Évian puseram fim à guerra da Argélia (1954-62). Janet Harbord nos lembra que o filme começou a ser filmado num dia de folga durante as filmagens de *La Joli Mai*,

documentário lançado no mesmo ano, e que, segundo o próprio Marker descreve, tratava-se de um impulso que pendia para uma tentativa de compreender "o que não havia sido completamente entendido" e que o filme (*La Jetée*) era quase uma "rendição inconsciente das ansiedades contemporâneas" (idem, 2009, p.7). Num momento em que o cineasta tentava entender a mentalidade dos franceses sobre o desfecho da guerra colonial com o *La Joli Mai*, algo de incômodo perdurava nesta intricada questão que envolvia o futuro de ambos os lados. Embora *La Jetée* faça óbvia referência ao trauma da Segunda Guerra Mundial e ao temor de um novo conflito global levado a cabo pelos mísseis nuclear em Cuba,[57] o que interessa aqui é como este filme retrabalha imagens do passado para pensar o futuro, bem como em *Sans soleil* as imagens dos guerrilheiros que lutavam por uma África emancipada servem para repensar os rumos que os países agora independentes tomaram ao longo de vinte anos entre o primeiro filme e o segundo[58]. Podemos depreender de *La Jetée* um interesse e um esforço de entender a imagem como um lugar de bifurcação do pensamento sobre o tempo e sua complexidade; a imagem é posta sempre em relação de forças e sentido a outras, e portanto depende de uma dobra, de uma zona intervalar que conecta os pontos. É este o princípio de muitos filmes e trabalhos de Chris Marker; sua preocupação não é apenas com o que a imagem diz ou esconde, mas *como* ela diz e *o quê* é capaz de dizer ao se relacionar com outras imagens.

Sandor Krasna é um cinegrafista e fotógrafo que viaja o mundo recolhendo registros de imagens sobre manifestações culturais, danças, ritmos, curiosidades cotidianas e tecnológicas, modos de vida, feições e fisionomias étnicas, registrando tudo que lhe chame atenção para depois encaminhar todo o material junto com cartas a uma amiga cuja voz é responsável pela narração do filme. O viajante deambula registrando a beleza dos corpos, o movimento sinuoso das danças, os olhares e gestos, consturando reflexões sobre a memória, o tempo, sobre as coincidências e os descaminhos da história. Não por acaso, Sandor Krasna é marcado por um filme-obsessão, *Vertigo* (1958), de Hitchcock, que, segundo ele, é a história labiríntica das tramas do tempo.[59]

---

[57] Episódio de maior tensão durante a Guerra Fria, ocorrida em 1962 quando a URSS, em resposta à instalação de mísseis nucleares na Turquia, Grã-Bretanha e Itália, aliados dos Estados Unidos, fez o mesmo em Cuba, provocando o temor geral de uma guerra iminente.

[58] Trata-se das lutas anti-colonialistas na África, particularmente as das ilhas de Cabo Verde e Guiné-Bissau, iniciadas pelo Partido Africano pela Independência de Guiné e Cabo Verde(PAICG).

[59] *Vertigo* é uma recorrência na carreira de Marker. Além de *Sans soleil*, podemos encontrar referências ao filme *Vertigo* em *La Jetée*: o filme contém uma sequência no Jardin des Plantes que remete à cena em que Madeleine, a personagem de Hitchcock, toca os anéis concêntricos que representam os anos, na madeira seccionada de uma árvore; também está no CD-Rom *Immemory*, é um de seus pontos de

Ao visitar os Estados Unidos, Krasna decide perfazer todos os cenários que serviram de locação para o filme, o florista Podesta Baldocchi (*"onde James Stewart espiona Kim Novak; ele, um caçador, ela, a presa. Ou seria o contrário?"*[60]), as colinas de São Francisco onde Scottie persegue Madeleine etc. Nos meandros do trajeto, ouvimos a voz *over* nos contar que sua peregrinação, a do cinegrafista Krasna, parece uma perseguição policial, uma investigação criminal, quando na verdade

> "tratava-se de uma questão de poder e liberdade, de melancolia e de deslumbramento, tão bem codificados no interior da espiral que poderíamos nos enganar facilmente e não descobrir logo que esta vertigem do espaço significa, na verdade, a vertigem do tempo".[61]

Uma reflexão, portanto, traçada num percurso vertiginoso de espaços que acaba se tornando uma conjectura sobre as vertigens do tempo. O cinegrafista errante de Chris Marker desloca-se no mesmo espiral labiríntico dos espaços da memória, assim como Scottie, que, fisgado pela recordação da Madeleine que conhecera tempos atrás, recordação que o obseca, não é capaz de resistir a refazer toda a história de como se conheceram e se separaram.

Para Marker, portanto, *Vertigo*, como *La Jetée*, conta a história de uma imagem obsedante, de uma inquietação do espírito, uma angústia ou uma saudade que leva o personagem a desejar mais que tudo um passado aparentemente perdido. Isto não significa, porém, que o efeito da imagem-recordação sobre o personagem o paralisa; pelo contrário, é essa imagem que o faz se mover nos meandros labirínticos da memória, redescobrindo ou repensando novos sentidos e suposições sobre o passado. Trata-se de uma imagem que desaloja os personagens em questão de sua impossibilidade de agir.

Nos filmes de Marker, há sempre uma imagem que marca, mas que se bifurca, que alcança novos sentidos. Em *La Jetée*, a mais emblemática é aquela que serve de recordação ao protagonista. Mas neste mesmo filme, temos os registros fotográficos de

---

abertura das derivas possibilitadas pelas imagens subsequentes (em hiperlinks) bem como num ensaio chamado *A free replay: notes sur Vertigo* (1994).

[60] "Ele, o caçador; ela, a presa", nesta fala não estaria implicada também aquela ideia já posta em questão, aqui, sobre a relação observador e imagem, quem observa quem? Austerlitz e suas fotografias; Scottie (James Stewart) e Madeleine (Kim Novak); Sandor Krasna e os olhares que captura nos rostos que filma (na África, sobretudo: "francamente, você já ouviu coisa mais estúpida do que aquela ensinada nas escolas sobre não olhar para a câmera?", como diz em uma das cartas). Todas as falas citadas aqui foram traduzidas do inglês por mim e sua transcrição, na versão do filme em inglês, pode ser encontrada aqui: http://www.markertext.com/sans_soleil.htm [acessado em 09 de março de 2015]

[61] Cabe lembrar também que essa espiral de que fala a carta de Krasna não é somente o trajeto das ruas e avenidas pelas quais circula o carro de Scottie, no filme de Hitchcock, e que ele percorre, mas também as espirais inscritas nos olhos dos rostos retratados nos créditos iniciais desse mesmo filme.

uma Europa destruída pela Grande Guerra. São fotografias de arquivo que, neste filme em particular, são usadas para ilustrar uma futura e possível catástrofe da humanidade. Imagens que apontam também para o futuro. Igualmente, podemos pensar nas imagens dos corredores e porões que abrigam os poucos sobreviventes (os escassos cenários deste futuro apocalíptico) como imagens que remetem diretamente às condições opressivas dos judeus nos campos de concentração. Marker retira dessas imagens uma potência fictícia arrasadora. Mas é em *Sans soleil* que este olhar assombrado pelo passado toma proporções estranhas: ao ver os viajantes que tomam a balsa ou o trem dormindo encostados na janela, Krasna conta em suas cartas que estas imagens o fazem pensar numa guerra passada ou futura, em que os soldados descansam antes da contenda final.

É talvez por não conseguir dar conta destas conflituosas e cambiantes temporalidades na sua relação com certas imagens que Marker busca socorro no que ele, ou seu personagem fictício, chamará de "*zonas*", em referência à Zona do filme *Stalker*, de Tarkovski. São imagens sintetizadas de registros e arquivos cinegráficos que um artista japonês recolhe e retrabalha na sua mesa de edição.

*

A imagem se bifurca, toma desvios, enreda-se em múltiplos entrelaçamentos. Muitas outras imagens, principalmente as de arquivo recolhidas por Marker e dispostas em *Sans soleil*, apontam para estes caminhos, e no entanto são elas pedras angulares que coordenam e direcionam a trajetória de uma certa memória, não destituída de contradições e lacunas, e que a ela dão consistência através de suas associações, seus encadeamentos, a forma como ligam-se umas às outras, mas também o que surge a partir destas ligações.

Na abertura de *Sans soleil*, antes de qualquer imagem, Marker insere uma cartela com uma citação a Racine, dramaturgo francês: "*O afastamento dos países repara, de algum modo, a excessiva proximidade dos tempos*". Trata-se, evidentemente, do princípio que funda a lógica do deslocamento que perpassa todo o filme. Desconsideradas as estripulias senão extravagâncias da retórica, adotamo-la, a sentença, como esteio do exercício comparativo praticado aqui entre os nomes de Chris Marker e W.G. Sebald, autores que nunca se encontraram, embora contemporâneos, mas cujas trajetórias se aproximam no que se refere aos diversos interesses e angústias que recobrem, fundam e movimentam suas obras, a saber, o interesse pela História, a curiosidade pelo passado, o fascínio pela imagem, as aflições causadas pela memória e seus fantasmas não redimidos,

seus mortos não enterrados. O mesmo véu de que fala o personagem de Sebald, aquele que separava o mundo dos vivos do mundo dos mortos, em *Austerlitz,* e que precisava se transposto, é o mesmo que preocupa Chris Marker em suas buscas pelo passado. Lembremo-nos da passagem do filme *Sans soleil* em que, ao contar da cerimônia dedicada aos animais mortos, no Japão, a voz da interlocutora de Sandor Krasna, arremedando as palavras de suas cartas, nos conta:

> "Ouvi esta frase: a parede que separa a vida da morte não nos parece tão espessa quanto para os ocidentais. O que mais vi nos olhos das pessoas que iam morrer era surpresa. O que vejo hoje nos olhos das crianças japonesas é curiosidade. Elas tentam – como para entender a morte de um animal – enxergar através da parede" (MARKER, 1983).

Falar da morte, em Marker ou em Sebald, é olhar seguidamente a imagem daqueles que aqui já não estão. Instalar-se à sombra de suas existências como na fronteira entre a vida e a morte e lá demorar-se a fim de ouvir novamente o rumor de suas vozes, a presença sempre-já esvanecida que só a imagem torna possível. É diante do impensado da morte que surge a reflexão ora intensiva, ora dispersiva, de Marker e Sebald, tal como diante de uma força contrária, inescapável, condição de necessidade e possibilidade do pensamento, como o dizia Deleuze. Falamos de imagens de destruição, há pouco, presentes no filme *Sans soleil* e *La Jetée*, destruição provocada por causas naturais ou humanas, a explosão de um vulcão ou as consequências de uma guerra. Da mesma forma, a destruição e extinção das coisas humanas e a de sua própria espécie, causados pela natureza ou pela mão humana, são também recorrências do livro de Sebald, *Austerlitz*:

> A destruição é apresentada como processo e efeito, uma consequência da transitoriedade temporal e espacial, um resultado da atividade humana e natural; seus corolários incluem mortalidade, genocídio, poluição, desperdício, deterioração, erosão, ruína e decadência – todos elementos principais do universo literário de Sebald, e causas de efeitos emocionais trágicos e inescapáveis dos seus personagens, que tentam, indo na contramão deste processo, percebê-los e gravá-los em atos de criatividade narrativa e pictórica. (SEARS, 2007, p.206) [tradução minha]

Destruição e perda, aquilo que acentua a transitoriedade humana no planeta, que reforça ao mesmo tempo sua força e engenharia e sua fraqueza. Com efeito, são temas evidentes em ambas as obras, e que são investigados pelos autores na tentativa de compreender a dimensão dos esforços humanos face à destruição geral contida nas forças dilapidadoras do tempo e do esquecimento. Marker e Sebald procuram retirar do fluxo incessante do tempo aquilo que é frágil, fugaz, evanescente, desde as histórias mais tristes (os traumas históricos, por exemplo) até os rituais religiosos, as danças culturais, as manifestações políticas fracassadas.

Redimir os mortos do esquecimento, devolver-lhes a voz, transmitir sua história. Faz parte de um vocabulário, um universo de conceitual muito caro a Walter Benjamin, reaproveitado em grande medida por intelectuais de gerações posteriores, tais como George Didi-Huberman, Giorgio Agamben, entre outros. Mas não nos surpreendamos se acharmos, com bastante frequência, tais expressões na voz de Godard, em seus filmes e entrevistas, também ele preocupado em pensar, destrinchar e reelaborar o estatuto que o passado adquire nas historiografias modernas. Em *Hélas pour moi* (1993), Godard abre seu filme com uma breve fábula sobre a importância da narração para a transmissão da experiência (um conto que se desloca sutil e organicamente do mítico ao histórico),[62] ao que se segue um comentário:

> "Não são as vozes de nossos amigos por vezes assombradas pelos ecos das vozes daqueles que nos precederam? E a beleza de uma mulher de outra época não se assemelha à beleza de nossas amigas? Portanto, cabe a nós perceber que o passado reclama redenção, uma parte infinitesimal a qual, talvez, é da nossa alçada recuperar" [00:06:45 – 00:07:25]

E já que falamos de *montagem*, encontros e co-incidências, digamos já: esta é mais uma citação desautorizada típica de que Godard faz uso sem a devida referência, e consta na segunda entrada das *Teses sobre o conceito de História*, de Benjamin.[63] Já assinalamos aqui como essa história nem sempre feliz de *fantasmas*, *mortos* e *redenção* também perpassa as obras de Marker e Sebald estudadas aqui: os passageiros sonolentos da balsa japonesa que lembravam soldados a caminho da batalha, a oração fúnebre e os túmulos dedicados aos gatos mortos ou desaparecidos, em *Sans soleil*; os *gemidos de desespero* das fotografias, as câmaras vazias da fortaleza de Breendok que contam

---

[62] Reproduzo aqui o relato, tirado da versão legendada do DVD: "Quando o pai do pai do meu pai era confrontado com alguma tarefa difícil para cumprir, ele ia a um certo lugar na floresta, fazia uma fogueira e caía numa oração silenciosa. E a tarefa difícil era superada. Quando, mais tarde, o pai do meu pai deparou-se com a mesma adversidade, ele foi ao mesmo lugar na floresta e disse: 'não podemos mais fazer fogueiras, mas ainda sabemos orar'. E seja lá qual fosse a adversidade, ela haveria de ser superada. Mais tarde, meu pai também haveria de se defrontar com a mesma dificuldade. Ele também entrou na floresta e disse: 'não sabemos mais fazer fogo, não conhecemos mais os mistérios da oração, mas ainda sabemos o caminho para o mesmo lugar da floresta onde essas coisas eram realizadas. E isso será o suficiente'. E bastava. Na minha vez, eu também fui confrontado com a mesma dificuldade. Restou-me ficar em casa e dizer: 'não sabemos mais fazer fogo, não mais entendemos os mistérios da oração, sequer conhecemos o caminho da floresta. Mas ainda somos capazes de contar a história.'" [00:00:45 – 00:04:00]

[63] Cito aqui o trecho, mais completo, tirado da edição brasileira usado no presente ensaio: "*O passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa.* [...] *Nesse caso* [...]*, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo*" (BENJAMIN, 2011, p.223)

histórias de prisioneiros torturados, ou mesmo a forma preservada das mariposas há muito exauridas de vida, em *Austerlitz* etc.

Mas aqui cabe entender que esta possível redenção (fazer falar os mortos, dar a ver seus fantasmas, suas histórias) decorre de um esforço narrativo, um empenho tenaz em adentrar as *câmaras escuras* do passado para projetá-lo de volta no presente, devolver-lhe seus contornos e suas cores, mesmo que por um breve instante. O narrador, portanto, é o responsável por esta busca, é o colecionador de histórias. Há uma figura que bem ilustra este sujeito-narrador como um andante das cidades, pensada por Benjamin e tomada emprestada de Charles Baudelaire: a do trapeiro (o *Lumpensammler*, ou *chiffonnier*[64]), o catador de sucatas e de lixo, personagem das grandes cidades modernas que, segundo Gagnebin, "recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder" (GAGNEBIN, 2009, p.54). Ainda segundo a autora, Benjamin introduz, ao tratar da faina do *chiffonnier*, o conceito teológico de *apokatastasis*, "de recolecção de todas as almas no Paraíso" (idem, 2009, p.54) – mais uma alusão à ideia de *redenção*.

Deve-se chamar atenção, também, para o fato de que o *narrador sucateiro*, como o chama Gagnebin, bem como o historiador, "deve muito mais apanhar tudo aquilo que [...] não tem significação, [...] que parece não ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer". Estes *rastros* deixados ao relento servem ao discurso histórico como índices de sofrimento (o sofrimento indizível dos campos de concentração, por exemplo, ou a angústia da perda e do esquecimento em *Austerlitz*), mas também de *anonimato*, aquilo que não tem nome: "o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda" (idem, 2009, p.54).

Marker e Sebald são estes *narradores sucateiros*. Coletam imagens, conjugam-nas em justaposição e alternância; criam para elas constelações de sentidos, mas sentidos itinerantes, como astros moventes no espaço sideral. O cinegrafista de *Sans soleil*, Sandor Krasna, percorre solitário cidades do Japão, da África, da Islândia e dos Estados Unidos, coletando imagens como alguém que coleciona objetos, reunindo-as posteriormente segundo um procedimento de livre associação, de rima e ritmicidade, de ressonâncias que estes registros de mundos distantes, por ventura, venham a ter, e que ganham sentido (um

[64] Alusão ao poema "Le vin des chiffonniers", das *Flores do Mal,* de Baudelaire.

sentido flutuante, sugerido, nunca definitivo) nas palavras de uma narradora sem nome, "uma amiga", cuja voz é emprestada da atriz Florence Delay; ela lê das cartas do viajante solitário suas impressões, suas conjecturas, suas dúvidas e angústias. A interlocutora das cartas de Sandor Krasna admite:

> Ele contrasta o tempo africano ao tempo asiático, e também ao europeu. Ele disse que no século XIX a humanidade acertou suas contas com o espaço e que o grande desafio do século XX é a coabitação de diferentes concepções de tempo. (MARKER, 1983)

Sabemos assim que, ao desenhar sua cartografia errante, é verdadeiramente do atravessamento dos tempos que Sandor Krasna estará falando, de seus diferentes ritmos de vida; e que é nessa transversalidade dos lugares, que a viagem ensaística de Marker se dará. Assim, também, o cineasta justapõe imagens dos rostos africanos numa feira com as máscaras e caras pintadas de uma manifestação popular nas ruas do Japão. Ou quando à sequência que nos mostra a cerimônia japonesa em tributo aos pandas e outros animais sucede a imagem de uma girafa assassinada nas planícies de uma savana africana. Ou quando, ao percorrer o deserto da Ilha de Sal, Krasna ocolhe-lhe como Île de France (um nome que se repete diversas vezes ao longo do filme) soa estranho naquele lugar, mas como suas torres, hoje destruídas, enigmaticamente sobrepõem-se uma à outra. As cartas lidas pela voz feminina geralmente põe o evento no passado, iniciam-se com "ele me escreveu", enquanto desenrolam-se as imagens cinemáticas, no tempo presente, num fluxo contínuo que, em seus saltos quânticos, repetem o movimento mesmo, descontínuo, da memória. Estes registros parecem fragmentos arbitrários e o interesse do cinegrafista por elas se dá na medida em que produzem nele algum efeito emocional ou geram entre si um contraste estético e formal. Mas o que melhor exemplifica seu trabalho de sucateiro é o registro que faz de um artista japonês especialista em *sintetizar imagens*. Segundo as cartas lidas no filme, este rapaz coleciona fotografias e imagens que transforma em *não-imagens* com sua máquina eletrônica, isto é, *desrealiza* as imagens de que dispõe, tornando-as suscetíveis, trans*lúcidas* (e por isso, nos diz Marker/Krasna, só esta máquina eletrônica pode lidar com sentimentos, memória e imaginação). Marker volta diversas vezes a este universo eletrônico, a que ele chama de *Zona*, em homenagem ao filme de 1979, *Stalker*, do cineasta russo Andrei Tarkovski. Numa destas passagens, as cartas de Sandor Krasna nos falam dos *Etas*, mendigos que desde a era Meiji não recebem mais esta designação, pelo menos não oficialmente, mas que sempre fizeram os piores trabalhos; seu nome, segundo nos é contado, é um "tabu", "uma palavra impronunciável", e por serem "não-pessoas", são mostrados sobre a forma de *não-imagens* eletrônicas.

Marker usa destes registros pra lidar com ideias nem sempre deslindadas, nem sempre óbvias demais. As imagens reais, então, tratadas e sintetizadas pela máquina eletrônica ou pelos *games*, são radicalmente ressignificadas, reinterpretadas a partir da narração e do encadeamento conferido por Marker, mas também requalificadas, como veremos a seguir.

Imagem 10 – A Zona. *Sans soleil*, Chris Marker.

O que caracteriza a montagem markeriana, portanto, é a justaposição dos tempos e lugares, que anuncia a coabitação de temporalidades distintas, mundos distintos. Já no começo de *Sans soleil*, nos é dito que, para Sandor Krasna, o Japão e a África representam polos extremos de civilizações distintas. É uma montagem dialética, porque lida com tempos dialéticos, mas não exclusivos. Em artigo, David Montero, da Universidade de Bath, fala dessa diversidade de registros:

> Para Krasna, o filme de Hitchcock, Vertigo, a lista de coisas que fazem o coração acelerar da princesa Shei Shonagon, a cerimônia do Dondo Yaki, ou o carnaval das ruas de Guiné-Bissau são, acima de tudo, tentativas pungentes de responder ao incansável fluxo do tempo. [...] através destas imagens, Krasna relembra sua jornada. Isso o localiza no centro de uma intricada rede temporal onde o prazer proustiano de rememorar coexiste com a necessidade de entender o funcionamento do tempo e da memória, tanto quanto suas relações com a imagem fílmica. (MONTERO, 2006, 108). [tradução minha]

Montero ressalta ainda o duplo esforço de Marker ao refletir sobre estas imagens: por um lado, são "uma reflexão pessoal sobre a natureza da memória e da representação cinemática, assinalando as possibilidades do cinema como uma tecnologia da memória"; por outro, "*Sans soleil* é também [...] um filme encantatório, rapsódico [...], uma oração íntima e desesperada contra a implacabilidade da marcha do tempo e da morte" (idem, 2006, p.108). Daí sua *intricada geografia temporal*, de deslocamentos incessantes, saltos

descontínuos, que assinala contraditoriamente uma busca obsessiva por um passado que escapa e se distancia a cada tentativa de apreendê-lo.

Há algo de *suplício tantâlico* nesta busca, que é ressaltado pelas oferendas e pelos ídolos empoleirados nos túmulos durante as orações e cerimônias dedicadas aos mortos, mostradas no filme. Em uma passagem, Sandor Krasna, no deserto de Sahel, diz ter entendido as visões: "entramos no deserto como se entrássemos na noite; nada do que é deserto não mais existe; não queremos mais acreditar nas imagens que nos aparecem subitamente". Este deserto no qual o oásis é só uma miragem nunca alcançada, e as imagens, ou seja lá quais forem os artefatos usados para substituir aqueles que *passaram*, não mais suprem a falta, sua própria ausência, não mais iludem em sua realidade. Mas por outro lado, é assumindo este caráter dissoluto, evanescente, do passado que Marker encontra, paradoxalmente, uma possível resposta a sua recusa impossível em ser apreendido: através da *Zona* que, como já dito aqui, é usado no filme para nomear o *espaço cinemático* habitado pelas imagens sintetizadas nas máquinas eletrônicas, e que, nas palavras de Montero, "destituídas de sua qualidade icônica", tornam-se "a representação direta da memória humana" (MONTERO, 2009, p.109). No filme, a narradora, Florence Delay, nos fala desta fantasia de Sandor Krasna: um mundo em que cada um, portando suas máquinas eletrônicas, poderia criar suas próprias lendas – uma memória (re)inventada, indistinta das possibilidades das tecnologias eletrônicas e suas poéticas.

Marker imagina a Zona como um espaço de irrealidade, mas também de poesia: está em uma das mais belas passagens do filme, quando as imagens da Grande Guerra no Japão, tragadas pela máquina eletrônica e consumidas como se fossem "cartas ao fogo" (como se a película, depois de desbotada e suas imagens tornadas puras manchas e formas, tivesse sido tingida por corantes pobres de cor azul e alaranjado), são apresentadas sob a narração de uma outra carta que não a de Sandor Krasna, mas citada por ele, a de um camicase que fala a sua amada. Nela, ele conta de seus temores sobre o Japão totalitário, mas fala de sua entrega à missão suicida dos camicases ("como se se sentisse uma máquina, um pedaço de ferro imantado" ao entrar no avião que pilota) à missão suicida dos camicases, uma entrega feliz, segundo ele, embora parecesse melancólica. A sequência tem seu desfecho com a imagem do impacto de uma aeronave contra o que parece uma plataforma e sua consequente explosão; vemos ruídos na imagem, interferências e velaturas, manchas monocromáticas, que dão à visão só o

necessário para uma compreensão geral do evento. Esta dimensão da imagem que aqui chamamos *poética* não é, entretanto, uma relação romântica que ela estabelece com aquilo que retrata, mas nada mais nada menos que a constatação da intransponibilidade entre o acontecido e sua representação.

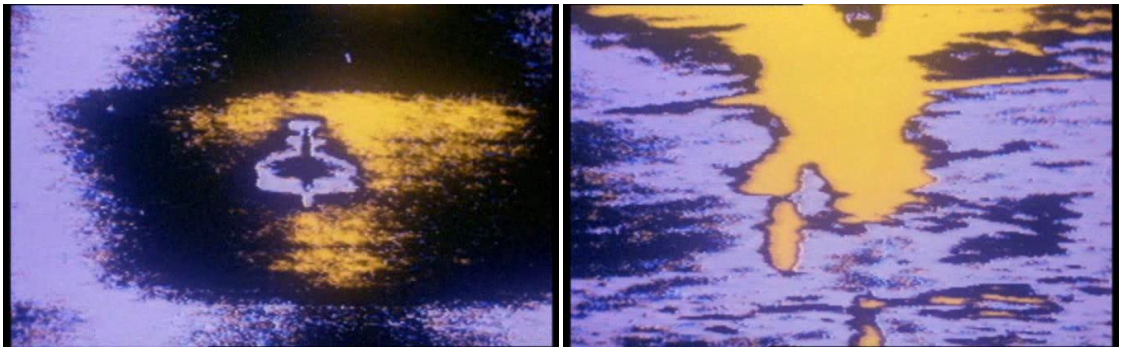


Imagem 11 - Carta de um camicase, *Sans soleil*.

*

Em determinado momento do filme Sandor Krasna/Chris Marker fala de um homem que viesse do futuro distante, de um mundo em que a humanidade teria aprendido a usar cem por cento de sua capacidade mental e onde a memória fosse absoluta, um lugar em que o ser humano *tivesse perdido o esquecimento*, tal qual o Funes, o memorioso, personagem borgeano. Este homem, tendo percorrido nosso mundo imperfeito, redescobriria o fascínio da lembrança que surge como novas vivências daquilo que aparentemente havia submergido no esquecimento, o prazer proustiano da memória involuntária. Assim Sandor Krasna/Chris Marker percorre este mundo de imagens, como refizesse seu próprio trajeto, sua viagem errante, descobrindo novos sentidos, outras experiências. Em uma passagem, Sandor Krasna está na Ilha de Sal, um lugar onde sempre para antes de visitar a África. Uma sequência de rápidas e fugidias associações, aparentemente triviais, fazem deslizar a memória de Sandor Krasna: a sobreimposição das torres de Île de France e da Ilha de Sal, o semblante de um farol no meio do Sahel, último observatório servido ao transporte do óleo, este deserto que, por se estender num horizonte sem fim, acaba tornando surreal a batida das ondas do mar numa de suas margens, onde vivem cachorros que são alimentados pelos trabalhadores da região – e daí, a dezoito mil quilômetros, seguem-se imagens de Tóquio: uma única sombra parada no chão repete (e rima com) as sombras das torres africana e francesa, mas que pertence a um homem-estátua, pessoas que fazem orações à entidade do Cachorro, pois é chegado

o ano do Cachorro no país, e atiram moedas numa fonte d'água, tocando a frente suas vidas cotidianas. A carta que acompanha esta passagem arremata:

> "Perdido no fim do mundo da minha Ilha de Sal, em companhia dos meus cães todo enfeitados, eu me lembro daquele janeiro em Tóquio, ou das imagens que filmei [...], em Tóquio. Elas foram substituídas pela minha memória. Elas são minha memória. Pergunto-me como se lembram as pessoas que não filmam, que não tiram foto, que não gravam. Como fazia a humanidade para se lembrar? Eu sei: ela escrevia a Bíblia. A nova Bíblia será a fita cassete de um Tempo que será relido sem cessar para saber que ele existiu. Enquanto esperamos o ano de 4001 e sua memória total, isto é o que os oráculos nos dão de suas caixas hexagonais no Ano Novo: um pouco mais de domínio sobre essa memória que vai de paragem em paragem, como Joanna D'Arc... Que um anúncio das ondas curtas da Radio de Hong Kong, captada nas ilhas de Cabo Verde, recorde Tóquio, e que a lembrança de uma certa cor na rua empurra [a memória] para trás, para outro país, outra distância, outra música, incessantemente." (MARKER, 1983)

O homem que vem do ano de 4001, como imagina Marker/Krasna, é aquele que possui o domínio total sobre esta memória, não mais submissa ao fluxo do tempo, não mais sendo empurrada de um lado para o outro, atordoada, sem controle sobre si mesma. O Ano Novo no Japão é emblemático para esta experiência da memória que Marker nos quer entregar: como o pássaro Uso que, segundo a mitologia oriental, come as mentiras do ano que passou, ou transforma-as em verdade, a passagem do tempo joga com termos contraditórios que não necessariamente excluem um ao outro. O mês primevo do ano é de inverno, e no meio da modernidade das gentes agasalhadas em sobretudos de tom cinza, aparece m os quimonos, coloridos, que dão seguimento a uma tradição milenar; é um mês de festas e celebrações, sobretudo para a mulher, que recebe instruções de como ser uma boa cidadã, uma boa mãe, uma boa esposa, orientações sobre o que a sociedade delas espera. Ao fim e ao cabo, a cerimônia do Dondo-yaki encerra as festividades na queima dos rebotalhos e de suas sobras, dos enfeites e acessórios que a adornaram ao longo do mês. A carta de Sandor Krasna nos diz:

> "É o dondo-yaki, bênção xintoísta endereçada aos detritos que merecem a imortalidade [...], o último estado antes do desaparecimento da pujança das coisas. [...] É preciso que o abandono seja uma festa, que o adeus ao que se perdeu receba uma cerimônia [...]: que o divórcio seja um sacramento." (MARKER, 1983)

Que o divórcio seja um sacramento, que aquilo que se perdeu ou foi abandonado se torne sagrado – eis o que nos mostrar Chris Marker, sem deixar de desposar a angústia resultante do vazio que fica. O dondo-yaki, de certa forma, ensaia o princípio motor que guia o procedimento estilístico usado por Marker em sua montagem: o processo que contrasta a *pujança das coisas* e sua perda inevitável, sua transformação em cinzas.

Esta constatação não poderia ser mais pungente e cruel não fosse a cadeia de imagens que dão sequência à cerimônia japonesa, e que retoma as crianças islandesas com as quais nosso cineasta iniciara o filme. As cartas do cinegrafista fictício logo nos explicam: havia recebido as gravações feitas por um amigo que retratavam a cidade onde viviam as crianças devastada e imersa em cinzas – o vulcão dos arredores havia entrado em erupção. "*A natureza faz seus próprios dondo-yaki*", arremata Sandor Krasna: "*bastava, pois, esperar e o próprio planeta mostraria o trabalho do Tempo*" [grifos meus]. Aquilo que para ele havia sido a imagem da felicidade, que condensava o sentimento de todo um passado, havia desaparecido soterrada nas cinzas do vulcão, nas cinzas do tempo.

Como não poderia ser diferente, a memória de Sandor Krasna retorna num salto às orações dirigidas aos gatos desaparecidos, no templo japonês, em mais uma associação proporcionada pela aparição de um gatinho no meio de uma rua atapetada de cinzas, da cidade islandesa. Tudo para dizer que o espírito das criaturas e coisas perdidas encontram sua paz em algum lugar, cujo nome não se sabe, nem tem fronteira no mapa, mas que poderia muito bem receber o nome de Zona. Assim termina seu filme, à vista das imagens sintéticas, no universo criado pela máquina eletrônica do seu amigo japonês. Neste não-lugar, o passado é redimido.

Imagem 12 – Montagem dialética em *Sans soleil*.

Trata-se também de um sentido de *latência* que Consuelo Lins atribui a algumas das imagens sobre as quais se debruça Chris Marker, aquelas que, quando indagadas por um olhar inquiridor, atento, pareciam desde já guardar o espectro do futuro. Diz Consuelo Lins:

> "[...] em vários momentos, a voz tensiona o que vemos na imagem, insere nela temporalidade, injeta memória, insufla devir. Sobre a imagem de Amílcar Cabral, líder revolucionário que lutou pela independência da Guiné-Bissau e do Cabo Verde, que faz um gesto de adeus numa canoa aos que ficaram na margem do rio, a voz nos diz: "ele tem razão, não os reverá mais". Cabral foi assassinado, e seu irmão Luiz Cabral, que aparece nas imagens seguintes, será traído e preso por esse mesmo 'homem que ele acabou de condecorar e que chora'" (LINS, 2009, p.37)

O caso de Amílcar Cabral é tratado em *Sans soleil*. Há um vídeo em que seu irmão, Luiz Cabral, faz as honras da cerimônia de condecoração dos heróis da independência, e uma das pessoas condecoradas é justamente o general que mais tarde cometerá traição e dará um golpe de estado. É preciso atentar para como se dá a montagem desta sequência importantíssima para compreender a noção de *latência* das imagens, de que fala Consuelo Lins ao citar Deleuze e Guatarri.

A sequência começa com a imagem colorida da travessia de um rio através de uma piroga. Vemos a margem deslocar-se enquanto a voz *over* de Florence Delay nos lê a carta de Sandor Krasna: "*'Eu volto de um país onde a morte não é uma parede a atravessar, mas um caminho a seguir'*" (MARKER, 1983). Esta sequência sucede

justamente a reflexão sobre como as crianças japonesas reagem diante da morte. Mais um exemplo de como Marker passa do ordinário, a compreensão banal do mundo, a uma reflexão histórica séria e arguta, embora livre de academicismos. Continua:

> "O grande Ancestral do arquipélago das Bijagos nos descreveu o itinerário dos mortos, e como eles se deslocam de ilha para ilha, segundo um protocolo rigoroso, até a última praia, onde eles esperarão o barco para o outro mundo. Se por acaso os encontrarmos, não devemos reconhecê-los". (idem, 1983)

Em seguida ao corte, temos a imagem do mesmo rio, em preto e branco, registrada anos antes, e que faz parte de um documento antigo, como nos relata Sandor Krasna através de Florence Delay. Continua: "'As Bijagos fazem parte da Guiné-Bissau. Em um filme antigo, Amílcar Cabral diz adeus ao rio. Ele tinha razão, nunca mais o veria.*'".* Mais um corte, e voltamos às imagens mais recentes, coloridas: "'Luiz Cabral fez o mesmo gesto 15 anos depois na piroga que nos levava. Na época, a Guiné-Bissau tornava-se nação, Luiz era seu presidente'" (ibidem, 1983). Mais um corte, e temos, em alternância, mais uma vez os registros antigos dos guerrilheiros de Amílcar Cabral.

> "Todos os que se lembram da guerra, lembram-se dele. Era meio-irmão de Amílcar. Como ele, tinha sangue guineano e cabo-verdiano. Como ele, era membro fundador de um partido diferente. O PAIGC, que uniu dois países colonizados numa mesma luta, prefigurando a federação dos dois Estados." (ibidem, 1983).

A partir de então, teremos a imagem tremida, quase ininteligível, ainda em preto e branco, dos guerrilheiros atravessando um descampado, em nervosa correria rumo ao confronto.

> "Ouvi relatos de antigos guerrilheiros, que lutaram em condições sub-humanas, que eles lamentavam que soldados portugueses passassem pelo que eles passavam. Isto ouvi como muitas outras coisas, e dava vergonha de usar de modo frívolo, mesmo uma única vez, mesmo por desatenção, o termo guerrilha para designar um modo de fazer filmes. Um termo que na época se liga a debates teóricos, também a terríveis derrotas nos campos de batalha. Amílcar Cabral foi o único a conduzi-la à vitória e não apenas quanto ao avanço militar. Ele conhecia seu povo, estudara-o por muito tempo. Ele queria que a região fosse uma sociedade diferente. [...] Amílcar escreveu: dir-se-ia que estamos diante de um rio tempestuoso e caudaloso, com pessoas que tentam passar e se afogam, mas elas não têm alternativa, precisam passar" (ibidem, 1983)

Chamemos atenção para a dupla reflexão feita por Marker nesta passagem; uma, feita na forma de ironia, quando despeja sua crítica nos debates teóricos sobre cinema promovidos pela esquerda europeia; outra, como metáfora da história, o comentário de Amílcar sobre a situação das guerrilhas. Estas pontas soltas, amarradas pela narração (e pela *montagem*), parecem nos dar bons exemplos das propriedades digressivas do *ensaísmo*, procedimento marcante na obra cinematográfica do francês.

É então que nos será revelada a história de Luiz Cabral, o meio-irmão de Amílcar, cujas imagens se alternavam entre dois tempos para contar a história de um mesmo destino, a traição cometida por pessoas do mesmo partido revolucionário de que faziam parte. À imagem da vitória de Amílcar Cabral, mais de quinze anos atrás, em que ele e seus guerrilheiros cumprimentam uns aos outros com abraços e sorrisos, é justaposta a imagem de Luiz Cabral, agora presidente, abraçando igualmente os militares que defendem as nações recém libertadas. No entanto, para compreender a imagem do general condecorado que chora diante de Luiz Cabral, é preciso, como nos diz a voz *over* da narradora, avançar um ano depois, quando o mesmo general da cerimônia, conhecido por Nino, dará um golpe de Estado e colocará o presidente traído no exílio. Eis o que nos é dado a saber:

> "Em um ano o presidente Cabral estará na prisão. E o homem que ele homenageia e que chora, o comandante Nino, terá tomado o poder. O partido se esfacelará: guineanos e cabo-verdianos lutarão entre pela herança de Amílcar. Teremos aprendido que, por trás desta cerimônia de promoção, e que perpetuava, aos olhos dos visitantes, a fraternidade, havia os dissabores do dia seguinte à vitória, e que as lágrimas de Nino não eram as da emoção do ex-combatente, mas as do orgulho ferido do herói que não subiu alto suficiente para se destacar perante os outros" (MARKER, 1983)

As palavras de Marker/Sandor Krasna parecem destilar uma ironia e uma melancolia que dão o tom do filme e denunciam o pessimismo por trás de seus chistes e dardejos contra a História. Na imagem do choro de Nino, condecorado e homenageado junto com outros heróis, se aninha um futuro irônico e implacável. Cabe-nos perguntar, entretanto, que sentença é esta perpetrada pelo Sandor Krasna às lágrimas de Nino, "não as de um ex-combatente, mas as do orgulho ferido do herói". Não estamos aqui lidando com fatos, já foi dito, mas com construções, articulações de imagens que deixam apenas vislumbrar lampejos de verdade, seja lá como esta verdade é colocada. As palavras sentenciosas de Sandor Krasna não são, também, uma desforra contra a traição cometida pelo general Nino, mas uma constatação de um único princípio reconhecido pela História, o da inexorabilidade do tempo e de seus descaminhos. Não à toa, eis como a narradora conclui sua reflexão:

> "E sob cada uma destas faces, uma memória. E onde se gostaria que houvesse uma memória coletiva, há mil recordações de homens que desfilam suas feridas pessoais na grande ferida da história. [...] É assim que avança a História, tapando a memória como se tapam os ouvidos. [...] Ela não se importa, ela não entende nada, ela tem apenas um aliado, aquele que [Marlon] Brando fala em Apocalypse [Now]: o horror, que tem um nome e um rosto" (ibidem, 1983)

A brutalidade destas constatações decorre de uma percepção inequívoca e refinada própria do olhar de Chris Marker sobre os meandros insidiosos da história. Mas por trás deste aparente pessimismo que se assenta e se sedimenta em cada imagem como cinzas sobre um vilarejo, parece esconder-se, latente, a potência de uma vontade que podemos chamar, como o faz Consuelo Lins citando Deleuze[65], potência de um *devir revolucionário*. É nas imagens que este *devir revolucionário* se encontra e pode ser resgatado através de certo procedimento. De acordo com a autora, "o filme '*cita e ressuscita'* certas imagens, que não eram 'visíveis' à época de sua captação" (LINS, 2009, p.37). E continua:

> Em *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), Chris Marker identifica em uma imagem do tempo do czarismo um traço da opressão desse regime sobre o povo russo. Na procissão comemorativa dos 300 anos da dinastia Romanov, um militar dirige-se à multidão, batendo a própria testa. "Que faz ele?", pergunta Marker. "Ordena a multidã a tirar o chapéu. Não se fica com a cabeça coberta na passagem dos nobres". Latente no momento de sua captação, esse elemento emerge no filme de Marker apontando um sentido imprevisto da imagem. O comentário introduz essa imagem em câmera lenta, chamando a atenção para o gesto do militar. A imagem retorna pouco depois destacando esse gesto. O narrador observa: "Já que o esporte da moda é voltar no tempo para encontrar culpados de tantos crimes e infelicidade derramados em um século sobre a Rússia, gostaria que não fosse esquecido – antes de Stalin, antes de Lênin – esse cara gordo que mandava o povo saudar os ricos".
>
> A imagem, no final da sequência, se congela por alguns segundos. O que Marker de certo modo restaura aqui é uma dimensão do passado que precisa ser resgatada para não se perder de vista o que G. Deleuze chama de "devir revolucionário" dos indivíduos em um determinado momento histórico. [...] A seu modo, Marker nos diz algo semelhante: não podemos esquecer essa imagem, não podemos desqualificar o desejo de um outro mundo em função dos horrores ocorridos na União Soviética. Portanto, essa imagem precisa ser retomada, remontada, olhada de perto, relida no que ela ainda pode nos dar a ler, de forma a permitir uma reconexão com o que se pensou ser possível naquele momento, mas que foi derrotado. (idem, 2009, p.37-38)

A imagem, portanto, como "um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias, e não uma ilustração de um real pré-existente" (ibidem, 2009, p.38). Chamemos atenção aqui para a importância da *montagem* como procedimento de elaboração de um passado que não constava nos autos da história oficial, ou melhor, a reelaboração de um passado na tentativa de fazer ver o que não era tão evidente assim.

Poderíamos, desta forma, constatar aquilo que Didi-Huberman nos faz lembrar a partir de Warburg, que o historiador não está *"*numa posição de domínio do material temporal – a memória – a ser exposto ou interpretado*"*, ele não é *"mestre de um tempo*

[65] DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990, p.231.

explicado" mas, no limite, *"sujeito de um tempo implícito"* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.107, grifos meus). A ele é dado registrar seus destroços, suas ruínas, os monumentos da memória, mas também aquilo que é fluxo e dinâmica, as latências do tempo e suas vertigens, "as vagas, as agitações, ou melhor, *as 'ondas mnemônicas'"* de que fala Warburg (idem, 2013, p.107, grifo do autor). Ao constatar o único princípio ao qual se atém a História, em *Sans soleil*, a saber, o *horror*, Marker faz vislumbrar algo que escapa ao seu trabalho de resgate e reescrita da memória, que escapa ao arquivo de imagens que ele traz à tona e, sobretudo, a sua própria compreensão da história. Mas é aí, surpreendido pelas próprias conclusões, perplexo e aterrorizado, que ele consegue captar as forças insidiosas contidas e implícitas na imagem. Lembremos o que Jacques Austerlitz diz em uma de suas conversas com o narrador sebaldiano: "as marcas de sofrimento [...] atravessam a história com inúmeras linhas delgadas" (SEBALD, 2008, p.18).

Em linhas gerais, ao *articular* historicamente o passado, Sebald e Marker remanejam seus elementos conferindo a eles uma temporalidade particular, que é a temporalidade inaugurada pela narrativa, mas através de um olhar imbuído de anacronismos que, inversamente, muitas vezes, acaba por voltar-se para si mesmo, circunscrevendo seu lugar de discurso, sua enunciação, ao questionar os objetos de seus enunciados (ao interpelar, através da reflexão ensaística, da narração, as imagens de arquivo e os documentos que manejam, por exemplo).

O historiador, diz Michel de Certeau, "não pode apreender nem *descartar o 'ausente da história'*, cuja irremediável ausência marca a operação historiográfica, [...] a história escrita" [grifo nosso] (DE CERTEAU, 2011, p.20). Num importante ensaio, *A história, ciência e ficção*, de Certeau sugere o entendimento da historiografia como um saber entre a ciência e a ficção: é que ao falar em nome de um *real*, ou seja, ao representá-lo (descrever o passado), a historiografia acaba por *camuflar* a prática e o discurso que o determinam, ou seja, os anacronismos que tornam reais as aparências de um passado representado e que são próprios da ordem simbólica que condiciona o presente no qual se situa o historiador (idem, 2011, p.49). A historiografia não pode ser identificada com estas práticas, mas "*ela é produzida pelo que estas esboçam, retiram ou confirmam na linguagem recebida como admissível por determinado meio*" (ibidem, 2011, p.70, grifos meus).

É preciso assumir que no trabalho de resgate do passado opera-se também – seja no contato entre o historiador e o arquivo a sua disposição, seja na justaposição dos

documentos certamente heterogêneos que compõem tal arquivo – uma diferença de significação, uma *ressignificação* incessante próxima da *différance* derridiana[66], e que, por conseguinte, engendra ou erige – atentemos para o caráter fictício destas palavras – a história. De Certeau defende, por isso, a *ficção* como oposição fundamental a uma "*historiografia que se articula sempre a partir da ambição de dizer o real* [...], *a partir da impossibilidade de assumir plenamente sua perda*" (2011, p.48). O historiador francês, ciente ele também das cavilosidades nem sempre evidentes de uma historiografia que se pretende veraz e científica, propõe em troca, contrariamente ao paradigma positivista, o conceito heterológico de *ciência-ficção*, que funcionaria

> no ponto de junção entre discurso científico e linguagem ordinária, [...] no ponto em que o passado se conjuga com o presente e em que as indagações sem tratamento técnico retornam como metáforas narrativas (ibidem, 2011, p.63).

Daí emergiria o *discurso histórico*, no intuito de articular as práticas de natureza técnica, garantindo sua legitimidade simbólica, ao mesmo tempo em que é controlado por elas:

> assim, ele [o discurso histórico] seria o mito possível a uma sociedade científica que rejeita os mitos, a ficção da relação social entre práticas especificadas e lendas gerais que simbolizam o efeito do tempo (ibidem, 2011, p.70)

A noção de *ciência-ficção* que nos propõe Michel de Certeau traz a consciência de uma prática que precisa o tempo todo se justificar, pensar a si mesma, ou seja, mostrar-se em sua opacidade – é ao mesmo tempo uma ética e uma conduta. Mas é, também, um empreendimento narrativo, e como tal investe de tempo (temporalidade/historicidade) aquilo que descreve e conta – como bem disse Didi-Hubermann, já citado aqui, o historiador é, no limite, *sujeito de um tempo implícito*, daí sua capacidade de, através do discurso histórico, arrolar mitos, o legendário de uma época, seu conjunto de imagens, compreensões, práticas e técnicas que simbolizam o "efeito do tempo".

Levando em consideração, no entanto, as instabilidades deste debate historiográfico, que traz à baila as nuanças da ficção, do mito (o *mythodes*, o fabuloso, o maravilhoso) e da memória, subjetiva e imprecisa, repetimos a pergunta de Gagnebin:

> O historiador que toma consciência do caráter literário, até mesmo retórico, narrativo de sua empresa, não corre o risco de apagar definitivamente a estreita

[66] Isto é, o processo pelo qual o sentido nunca é fixado, mas sempre diferido incessantemente, pois o sentido de um significante é sempre ainda uma referência para outro significante numa cadeia contínua de significação.

> fronteira que separa a história das histórias, o discurso científico da ficção, ou ainda a verdade da mentira? E aquele que insiste sobre o caráter necessariamente retrospectivo e subjetivo da memória em relação ao objeto de lembrança, ele também não corre o risco de cair num relativismo apático, já que todas as versões se equivalem se não há mais ancoragem possível em uma certeza objetiva, independente dos diferentes rastros que os fatos deixam as memórias subjetivas e da diversidade de interpretações sempre possíveis a partir dos documentos existentes? (GAGNEBIN, 2009, p.42)

Não é objetivo deste ensaio resolver o problema implicado em tal debate, nem defender os autores estudados aqui como arautos de uma nova historiografia, ou de uma prática já preconizada pelos teóricos do século passado. Cabe-nos apontar possíveis deslocamentos do problema, não necessariamente soluções, que são tomadas por Marker e Sebald e postas em prática em sua obra artística.

Quando Gagnebin traz estas questões, em seu ensaio *Verdade e memória do passado*, ela propõe deslindá-las a partir de perspectivas não só concernentes ao debate da historiografia, mas também da filosofia, particularmente uma filosofia herdada de Nietzsche, aquela que desmistificou as certezas que fundamentavam as epistemologias, as ciências bem como todo um pensamento hegemônico. É o estatuto mesmo da *verdade* que é posto em questão:

> Para esboçar uma definição daquilo que, neste contexto, chamamos verdadeiro, não devemos analisar primeiramente essa preocupação, esse cuidado, essa 'vontade de verdade' (Nietzsche) que nos move? Entendo com isso que a verdade do passado remete mais a uma ética da ação presente que a uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre "palavras" e "fatos". (GAGNEBIN, 2009, p.39)

Seu argumento é de que reduzir a verdade histórica a uma adequação dos fatos à palavra que as conta é um embuste e uma definição empobrecida da *verdade*. A exatidão científica, como dissemos, é um jogo de aparência que dissimula um ponto de vista e uma interpretação particulares. Um jogo de signos, como veremos com Rancière. Por outro lado, as interrogações pungentes que traz Gagnebin sobre um possível relativismo apático desta falta de ancoragem eminentemente moderna são pertinentes na medida em que, diante disto, a história está à mercê do descrédito suscitado pelo revisionismo histórico, mais conhecido como "negacionismo".[67] É preciso, segundo ela, guiar-se por um compromisso ético e político neste terreno arenoso que é a História. Ela cita Pierre Vidal-Naquet:

[67] Debate surgido nas décadas de 1980 e 1990 quando alguns historiadores passaram a negar, baseado numa revisão histórica, a consistência dos fatos e da realidade dos campos de extermínio nazistas, a própria evidência do Holocausto (ou Shoah, como tornou-se preferível chamar).

> se, "por definição, o historiador vive no relativo" e se "ele não pode [...] dizer tudo", sua luta não pode ter por fim o estabelecimento de uma verdade indiscutível e exaustiva. Seria lutar em vão porque a verdade histórica não é da ordem da verificação factual (unicamente possível para as ciências experimentais... e mesmo para elas discutível). Mas o conceito de verdade não se esgota nos procedimentos de adequação e verificação, procedimentos esses cuja impossibilidade prática no caso da historiografia da Shoah fornece, justamente, seus "argumentos" aos revisionistas. (GAGNEBIN, 2009, p.42).

Se a "verdade histórica" não é da ordem da verificação e adequação factuais – "adequação a um real de objetos e submetido ao critério da verificação e da falsificação empíricos", como nos diz, citando Ricoeur (GAGNEBIN, 2009, p.42) –, onde então pode o historiador encontrar formas alternativas de linguagem que deem conta das ambiguidades dos objetos, dos documentos e das narrativas que compõem o passado? Inspirada em Paul Ricoeur, pensador francês que problematizou através da filosofia a linguagem e a construção dos discursos, Gagnebin fala da *linguagem poética* ("a história está mais próxima da *poiesis*") como a possibilidade de uma "referência não descritiva ao mundo", como a estruturação de uma outra experiência da história que não se limite ao factual, à tentativa de se estabelecer uma "verdade indiscutível e exaustiva". Paul Ricoeur, segundo ela, preconiza "um conceito de referência (de verdade) que dê conta do '*enraizamento* e da *pertença* que precedem a relação de um sujeito a objetos'; trata-se de uma "atitude radicalmente diferente do relativismo complacente, apático, dito pós-moderno" (RICOEUR, apud GAGNEBIN, 2009, p.42-43).

> Assinalar a responsabilidade ética da história e do historiador não é [...] privilégio de intelectuais protestantes ou judeus (!), mas significa levar a sério e tentar pensar até o limite essa *preciosa ambiguidade* do próprio conceito de *história*, em que se ligam, indissociavelmente, o agir e o falar humanos: em particular a criatividade narrativa e a inventividade prática (RICOEUR, apud GAGNEBIN, 2009, p.43)

Ao defender a história como narrativa ("as histórias inumeráveis que compõem", resumidas no *Erzählung*, em alemão) e como processo real ("sequência de ações humanas em particular", a *Geschichte*), Ricoeur nos faz lembrar que a "história como disciplina remete sempre às dimensões humanas da ação e da linguagem e, sobretudo, da narração" (ibidem, 2005, p.43). Aqui há um *deslocamento* da questão principal colocada pela teoria da história ao problematizar o paradigma da cientificidade e objetividade históricas. O problema da especificidade do discurso histórico não pode deixar escapar os aspectos mesmos de sua composição, ou seja, a dimensão literária que nela subjaz, a ficção e a retórica, em benefício de uma suposta "pureza" objetiva. Ricoeur e Gagnebin ressaltam,

portanto, a importância de se "reivindicar outra dimensão da linguagem e da verdade", substituindo "a ideia de referência por aquela, mais ampla, de refiguração":

> Ricoeur propõe [...]: "a ficção remodelando a experiência do leitor pelos únicos meios de sua irrealidade, a história o fazendo em favor de uma reconstrução do passado sobre a base dos rastros deixados por ele" (ibidem, 2005, p.43)

O que fazem Chris Marker e W.G. Sebald, em seus empreendimentos, no ato de rememorar, de *articular historicamente o passado*, é procurar, primeiro, dar uma forma ou linguagem àquilo que querem contar. Suas ficções começam deste primeiro passo. Em *Sans soleil*, são as cartas escritas pelo fictício Sandor Krasna e lidas por uma voz feminina; em *Austerlitz*, temos o romance de um tempo, romance da memória. Não confundamos, no entanto, suas obras como exercícios da historiografia – a arte que praticam vai além do interesse objetivo da história na representação do passado, ela é o meio pelo qual o pensamento que funda o saber, as ciências e suas filosofias, é deslocado, reelaborado, e é também um mundo de afetos, percepções e sentidos que se remanejam entre si incessantemente. Mas aquilo que fazem ajuda a pensar a teoria e a filosofia da história, bem como suas práticas.[68] Além disso, suas obras servem de testemunho de uma época, seja de seu próprio presente, seja do passado que tentam tornar inteligível.

A história escrita, resultado da conjugação do presente com o passado, é uma narrativa e uma *ficção*. Vimos que há uma impossibilidade inerente à apreensão histórica do real pelas vias da cientificidade historiográfica positivista. A resposta a essa impossibilidade lida com a realização do saber pelas vias irreais da ficção, pela refiguração da experiência, em favor de uma reconstrução do passado a partir de seus rastros, ou seja, tanto de suas reminiscências quanto suas lacunas. Em um conhecido ensaio, Pasolini propunha o experimento de totalização da realidade a partir de um evento central, exemplificado pelo assassinato do presidente americano John Kennedy durante um desfile público, em que cada um dos que tomaram parte do momento, dispondo de

---

[68] Lembremos Deleuze: "Eu digo que faço filosofia, ou seja, que tento inventar conceitos. E vocês que fazem cinema [...] o que inventam não são conceitos [...], mas blocos de movimento/duração. [...] Não se trata de invocar uma história ou recusá-la. Tudo tem uma história. A filosofia também conta histórias. História com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um tipo totalmente diverso de bloco [...], blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de bloco [...]. Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criadora. Eu não vejo tantas oposições entre as ciências e as artes." (1999, p.3-4), palestra dada em 1987 (Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27 de Junho de 1999, tradução por José Marcos Macedo). Disponível em: <http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20-%20O%20ato%20de%20Cria%C3%A7%C3%A3o.pdf> [Acessado em 18 de maio de 2015]

uma câmera, pudesse registrar o ocorrido, não só espectadores, mas também assassino e vítima, e sendo estes registros reunidos posteriormente pela montagem, teríamos, então, a imagem total do que realmente aconteceu.[69] Tal experimento hipotético transparece a ilusão ofuscante de uma (im)possível compreensão total do evento histórico (o que, nos termos propostos neste presente ensaio, faz-se contradição, já que a hipótese aqui aventada enxerga a história como uma defasagem e uma regeneração em relação ao *real* – ao fato). Esta defasagem/impossibilidade é bem exemplificada na abertura de *Hiroshima mon amour* (1959), quando a personagem de Emmanuele Riva conta ao amante japonês sobre todas as coisas que viu em Hiroshima, os corredores dos hospitais povoados por vítimas da bomba, os destroços resultantes da explosão expostos nos museus, as reproduções em miniatura da cidade antes e depois do atentado, e é desmentida pelo rapaz, que responde: "Você não viu nada em Hiroshima". Trata-se de uma impossibilidade historiográfica decorrente de uma tal defasagem: o olhar sobre a História é sempre retardatário, o cinema chega sempre tarde demais, e a ele resta as ruínas e seus fantasmas (como as de *Noite e Neblina*, 1955, do mesmo cineasta, Alain Resnais).

Adotemos aqui como pergunta capital um dos chistes godardianos de suas *Históire(s) du cinéma*:[70] "um homem filmado é real ou é já a ficção de um homem?" (capítulo 1B, *Un histoire seule*). Reformulemos a nosso favor: pode a imagem cinematográfica (e fotográfica) ofertar-se como registro histórico? Entre o *real* e a *ficção* deste homem, existe aquela defasagem irremediável de onde emerge o discurso histórico consciente de sua lacuna, do vazio de onde irá retirar sua força geradora. Assim como havíamos aventado páginas atrás, no decorrer deste ensaio, a História surge de uma relação intricada entre recordar e esquecer, na qual atuam forças imaginativas, (re)criadoras, da linguagem e das expressões em geral. É por isso que a partir de agora

[69] Pier Paolo Pasolini, 'Osservazioni sul piano-sequenza' (1967), reprinted in Pasolini, Empirismo Eretico (Milan: Garzanti Editore s.p.a., 1972; 2000) 237-41; trans. Norman Macafee and Craig Owens, 'Observations on the long take', October, no.13 (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Summer 1980) 3-6. Disponível em: http://www.bonniefortune.info/PDFs/longtakePassolini.pdf [Acessado dia 1 de Julho de 2017]

[70] Série feita por Jean-Luc Godard, para TV, entre 1988 e 1998, composta de oito partes: *Toutes les histoires* (1A); *Une histoire seule* (1B); *Seul le cinéma* (2A); *Fatale Beauté* (2B); *La monnaie de l'absolu* (3A); *Une vague nouvelle* (3B); *Le contrôle de l'univers* (4A); *Les signes parmi nous* (4B). A série é um verdadeiro monumento em homenagem ao cinema (embora também um lamento) e conta, também, através de imagens cinematográficas, de fotografias e pinturas, algumas das grandes calamidades do século XX. É caracterizada por um tom ensaístico, digressivo e melancólico, em cuja malha argumentativa entrelaçam-se citações de natureza diversa a filósofos, historiadores e escritores, e diálogos de filmes. Trata-se de um exemplo emblemático do que seria um *filme-ensaio*.

falaremos em *ficções da memória*, tomando emprestada a expressão do filósofo francês Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2010).

"Um pensamento que forma / uma forma que pensa", eis a frase com que Godard tenta definir o vídeo em relação ao cinema, no capítulo 3A (*La monnaie de l'absolu*), também nas *Histoire(s) du cinéma*. Por outro lado, ele chama atenção não só para o dispositivo com que trabalha as imagens disponíveis do cinema e das artes plásticas, mas a forma que seu empreendimento toma ao narrar a história (ou as histórias) do século XX e de seu imaginário. Trata-se de um formato narrativo que remonta às origens remotas da História: a epopeia, sendo este gênero associado à constituição histórica e mítica de um povo ou nação. O professor da USP e cineasta Henri Arraes Gervaiseau, em seu livro *O abrigo do tempo*, comenta essa escolha de Godard:

> A exemplo da epopeia, a série deveria [...], celebrar um conjunto de tradições perdidas do mundo do cinema, evocar um complexo de representações sociais, políticas e religiosas às quais o mundo da história do cinema foi ligado – cada episódio combinando, em graus diversos, elementos míticos, lendários, históricos. A série deveria também favorecer uma reflexão crítica sobre esse mundo e propor, nesse contexto, um código moral, uma estética (GERVAISEAU, 2012, p.308).

Trata-se do encontro entre uma forma poética e um conteúdo ideológico dentro de um determinado contexto sócio-cultural (REVEL, apud GERVAISEAU, 2012, p.308). Os trabalhos estudados aqui, *Sans soleil* e *Austerlitz*, no entanto, não trazem em seu formato narrativo a pretensão arquetípica de tal gênero, situam-se, pelo contrário, num lugar mais modesto, menos ambicioso, embora nos dê a ver tanto quanto a série *Histoire(s) du cinéma*, de J-L.Godard. O personagem de *Sans soleil*, como já dito, escreve cartas, video-cartas, no limite; enquanto a narração de *Austerlitz* é a rememoração na forma extensa de um romance, a narração biográfica, contada por Jacques Austerlitz e recontada, em segunda mão, por um narrador sem nome. Estas escolhas, menos rigorosas, menos grandiloquentes, atestam o reconhecimento destes autores de que a História os ultrapassa tanto quanto excede seus personagens – o que não significa dizer que estes personagens passam à sua revelia, posto que eles buscam incessantemente inscrever-se nela, assim como Jacques Austerlitz tenta recuperar a história de sua mãe e de seu pai, assim como Marker o faz com os revolucionários africanos que impulsionaram a história de sua emancipação etc.

Em sua obra, Marker faz uma associação direta entre o ato de *rememoração* e o produto da articulação de imagens por meio montagem, apontando o uso da máquina

cinematográfica como instrumento de recordação e o intervalo como a extremidade da imagem a partir da qual ela se relaciona com outra. Pensamos, como foi dito, que o conteúdo ideológico de uma obra se relaciona a sua forma poética numa relação que redimensiona a compreensão de determinado contexto sócio-cultural, mas impulsiona também a reflexão sobre o próprio fazer artístico. Precisemos aqui a necessidade que os autores lidos neste ensaio sentem em articular narrativas para dar conta de uma memória passível de perda; eles enxergam nas imagens do seu *Archivio*[71] um clamor distante, quase inaudível, que precisa ser formulado para ser transmitido, escutado. A *montagem* é a arte que exuma e articula estas vozes, estes gritos, estas imagens evanescentes.

O tempo está cheio de nossos gritos, mas o hábito é uma grande surdina (BECKETT, 2005, p.186), diz Vladimir, o personagem de *Esperando Godot*, peça de Samuel Beckett. Até recentemente falava-se nos termos de uma *perda da historicidade* a reboque do *fim das grandes narrativas*, de uma desfamiliarização com o passado como efeito da confusa imprecisão referencial como característica maior da pós-modernidade. Benjamin falava de uma perda da capacidade de narrar, da *faculdade de intercambiar experiências* (BENJAMIN, 2011, p.198), de transmitir o legado de uma experiência vivida (*Erlebnis*) na forma de uma experiência compartilhada (*Erfahrung*), ou seja, a experiência íntima e pessoal de um *sobrevivente* como uma possibilidade de uma experiência coletiva. Se a memória, a *má memória*[72] segundo Beckett em seu estudo sobre Proust (BECKETT, 2003, p.29), serve como instrumento de descoberta e compreensão de um passado, a experiência compartilhada são estes *gritos e sussurros*, transmitidos por vozes remotas do tempo, que precisam ser resgatados, recontados, em suma, narrados. Segundo Beatriz Sarlo:

> A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, à presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco

[71] Didi-Huberman apresenta este termo como espaço da pesquisa histórica: "esses *reservatórios de saber e civilização reúnem grande número de estratos, dos quais é possível seguir* [...] *de um arquivo a outro, de um campo de saber a outro*"; "*matéria móvel e ilimitada*": "*Uma história que já podemos dizer* fantasmal*, no sentido de que nela o arquivo é considerado um vestígio material do rumor dos mortos: Warburg escreveu que, para ele, com os 'documentos de arquivos decifrados', tratava-se de 'resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis'"* (DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem-fantasma: sobrevivência das formas e impureza do tempo* em A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, tradução: Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.35-37).

[72] Beckett distingue a *má memória* da *boa memória* daquele que não se esquece de nada e, por isso mesmo, não é capaz de lembrar-se de nada, uma memória neutralizada pela rotina e pelo hábito; a memória de Proust, para Beckett, seria da ordem da *má memória*, cujas remissões ao passado são como aventuras e experiências de descoberta. (BECKETT, 2003, p.29)

> há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou do 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 já pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas da lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (SARLO, 2005, p.24-25)

A experiência vivida precisa, portanto, ser transformada em narração ou tomar determinada forma de expressão para fazer operar a função de transmissibilidade do testemunho. Uma nova temporalidade é inaugurada a partir da narração, e nela a experiência volta a se atualizar, não no sentido de que o acontecido volta a acontecer, mas no sentido de que Agamben fala, de *restituir ao passado a sua possibilidade* (AGAMBEN, 1998, p.70). Sejamos mais claros: a memória permite a comunicação (transmissibilidade) do passado, não necessariamente sua restituição; ela nos devolve a potência e a intensidade da experiência, mas não o vivido em si – desta experiência, a narrativa nos permite apenas uma aproximação.

Chris Marker e sua dialética do cotejo entre imagens. Sebald e seu fluxo narrativo interrompido constantemente pelas pedras angulares que são as fotografias dispostas no meio do texto. Ambos se utilizam de estratégias que fazem explodir o *continuum* histórico para fazer abrir os tempos. Mas o real intúito destes autores é o de *articular* o passado, nos termos benjaminianos, não necessariamente fazer dele uma descrição factual baseado em documentos, mas de forjar, construir uma memória, um *túmulo* para aqueles que não tiveram seu lugar, ou precisam constantemente reafirmá-lo na história temporal. Dar uma forma de transmissibilidade e pensar sobre ela, sobre sua composição e como se articula, ao que ela responde e que reflexões possíveis dela decorrem. Ao criar narrativas, como o faz Sebald, ou dialéticas da imagem, como Marker, é uma *articulação histórica* que se empreende, mas também um gesto de resistência e redenção, pois é o sofrimento e a esperança daqueles que foram derrotados no tempo que nos são rememorados. Ou seja, significa *apropriar-se de uma reminiscência tal qual ela relampeja no instante de um perigo*, nas palavras de Benjamin.

7 CONCLUSÃO

Benjamin questionava-se a respeito da experiência humana vinculada à tradição coletiva; a experiência moderna do choque, seja aquela das situações traumáticas, seja a dos estímulos da mercadoria e das transformações urbanas, teria desarmado a consciência humana, doravante mais suscetível ao bombardeamento das informações, dos estímulos visuais, da efemeridade das coisas; nessas circunstâncias, foi também o lugar do narrador que se perdeu ou teve sua importância diminuída como transmissor do saber e da memória coletiva, cujo atributo tornara-se especialidade da imprensa (BENJAMIN, 2011, p.197-221). Para Benjamin (idem, 2011, p.36-49; 2015, p.110), era a tarefa de Proust restituir esse lugar da escrita, o de informar às gerações do futuro a experiência de sua infância, de um mundo recentemente aniquilado (o mundo dos nomes, dos sobrenomes, da aristocracia, do gosto artístico) pelas transformações modernas, pela mudança de regime político e pela Primeira Grande Guerra. É nesse sentido que seu trabalho conjuga memória individual e coletiva, reorganizando as condições de transmissibilidade da experiência coletiva a partir da obra de arte, do ato fabulatório que empreende a reescrita de uma história. Por trás desse esforço está a consciência da inequívoca dissolução das coisas e dos empreendimentos humanos pelo tempo e pela morte.[73] É na fronteira entre a necessidade do dizer e sua impossibilidade, isto é, no seio do problema da representação e sua viabilidade, onde a morte e os esquecidos figuram como cifras do impossível, que tentamos pensar o *ensaísmo* como forma ou procedimento nas obras de Marker e Sebald.

Pierre Missac pôde, facilmente, imaginar Benjamin em seu trabalho de reelaboração dos fragmentos do passado ao citar a descrição de Horkheimer da concentração de Benjamin enquanto pesquisava as gravuras que podiam figurar as suas ideias para a obra das *Passagens*; ou pela fotografia de Gisèle Freund mostrando o filósofo tomado pelos livros na Biblioteca Nacional de Paris. "O livro é o lugar de uma troca. Objeto de posse, e ao mesmo tempo 'instrumento espiritual', ele impregna o leitor e o penetra, absorvendo-o e assimilando-o" (MISSAC, 1998, p.77). E continua:

[73] Gagnebin, num artigo intitulado "O rumor das distâncias atravessadas," assinala a importância dessa consciência na construção da obra de Proust: "Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever" (2009, 146). Segundo a autora, essa é a "chave da estética proustiana." É esse pensamento de fundo que inspira os artistas aqui estudados.

> É no combate com autores que analisa, que Benjamin irá extrair-lhes segredos até então bem escondidos. Não se trata então de vasculhar a obra como fazemos com a memória; mas antes de uma espécie de rememoração que evoca de modo apropriado a intuição do grafólogo, os segredos da varinha de condão ou pior ainda. No caso do crítico, porém, uma vez atingida a camada preciosa, ele ainda deverá explorá-la. (idem, 1998, p.78-79)

O que Missac chama atenção é essa capacidade de Benjamin de concentrar-se sobre os objetos que encontra não por causa de um rigoroso método premeditado, mas por causa de uma espécie de "*flanêrie* dos olhos e do espírito" (ibidem, 1998, p.81). Um passeio por diferentes obras, diferentes imagens, uma tentativa de compor uma constelação de ideias que circunscrevam, ao mesmo tempo que penetram ou aderem o objeto de pesquisa. Segundo Missac, uma analogia possível a ser feita sobre esta condição metodológica é imaginar Benjamin abrindo com todo o cuidado, em uma partida de baralho, o leque de cartas, uma por uma, "menos movido por uma vontade de desencorajar o adversário pouco escrupuloso do que pelo desejo de enganar-se a si próprio, ordenar a surpresa – descoberta ou decepção –, tratamento destinado a domesticar o choque" (ibidem, 1998, 81). Não se pode ignorar que tal procedimento obedece a uma espécie de *atenção distraída*, que demanda não apenas o gosto pelo passeio, pela *flanêrie*, mas um certo olhar diletante, carregado de uma capacidade de empatia, que, segundo Missac, está presente em suas leituras e nos objetos de sua coleção (ibide, 1998, p.77).

Tentamos neste ensaio dar um lugar àqueles pequenos talismãs que encontramos ao longo de uma vida de leitura e estudo. Mas tentamos introduzir, sobretudo, algumas chaves de entrada para obras heterodoxas em relação às tradições narrativas mais conhecidas.

"O que permanece, porém, fundam-no os poetas" [*Was bleibt aber, stiften die Dichter*], escreve Hölderlin em seu hino *Recordar* [*Andenken*][74]. O que permanece, como dissemos, não é, contudo, o monumento das civilizações vitoriosas, o discurso da história oficial instituída pelos vencedores. Se a "História tapa a memória como se tapa os ouvidos", como ouvimos em *Sans soleil*, é talvez a tarefa da memória recolher aquele resto indigesto que faz a engrenagem do consenso tremer e torna possível a reescrita da

[74] Hölderlin, *apud* Heidegger 1951 [1937], p. 31.

história. São também do poeta alemão estas palavras, destacadas por Heidegger: "Eis porque o mais perigoso dos bens, a linguagem, foi doado ao homem [...]: para que testemunhe sobre aquilo que ele é"[75]. A eloquente assertiva vem endossar aquilo que já se atestava no esforço narrativo de Ulisses (Odysseus) diante do Rei Alcinto e sua corte, na *Odisséia* de Homero,[76] e que constava, sem dúvida, nos primeiros auto-proclamados historiadores tais como Heródoto (Gagnebin, 2009, p.47). Testemunhar-se sobre si mesmo, constituir-se enquanto sujeito, enquanto identidade – e mais: resguardar os feitos heróicos, as sangrentas batalhas, as glórias alvorecentes que fizeram nascer as grandes nações, tal como Homero cantava – eis por muito tempo se entendeu como a tarefa do historiador e a dos antigos poetas.

Gagnebin, entretanto, nos fala de uma outra tarefa, mais árdua porém mais modesta, sem glória, e que se insinua ao historiador moderno com muito mais pungência: a de "transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados" (2009, p.47). Aquilo que perdura, que permanece, e que fundam-no os poetas, como nos canta Hölderlin, não é mais, ou talvez nunca tivesse sido, o semblante severo das civilizações grandiosas erguido acima da destruição de seus antagonistas, dos bárbaros e estrangeiros *all'estero* – dos povos vencidos afinal –, aquilo que assoma ruidosamente aos nossos olhos. É o resto, muitas vezes intolerável, mas diante do qual não se pode olhar, como à Medusa, a não ser obliquamente, por reflexo, reflexão, por golpe de um espelho. Retirar esse "resto" do silêncio e da omissão foi a tarefa assumida por Marker, Sebald e outros autores que tiveram coragem de enfrentar a memória traumática do século XX. Dá forma ao silêncio para poder compreendê-lo, exercitando o sentido da audição para torná-lo capaz de ouvir o ruído de fundo que atravessa os silêncios das vozes emudecidas pelo tempo e pelo *hábito*, pelas páginas anêmicas dos livros didáticos de história e pelas grandes mídias interessadas nas polêmicas efêmeras do hoje e do agora.

---

[75] Idem, 1951 [1937], p.31.

[76] Gagnebin chama atenção para esta passagem em que Ulisses toma a palavra para contar suas próprias aventuras: "Ulisses se assume como sujeito da narração, aliás se identifica e se dá a reconhecer, diz o seu nome [...]. [...] Com isso quero dizer que a ênfase que recai, na *Odisseia*, sobre o papel do poeta e sobre as narrações de Ulisses, indica certamente uma autorreflexão poética ou poetológica [...]. Também revela que pode haver, por meio da narração e da autonarração em particular, uma auto-constituição do sujeito que não se confunde necessariamente com a renúncia ao próprio desejo e com a rigidez que resulta dessa renúncia; e que a fruição narrativa pode se distinguir do gozo extático que dissolve o limites da identidade e faz regredir o sujeito aos prazeres do amorfo e do mágico".

A palavra que *funda* a história, que a desvela ao mesmo tempo que a encapsula, faz-se monumento funério, máscara mortuária (o *sèma* grego, que significa, ao mesmo tempo, *signo* e *túmulo*) – é a palavra de W.G. Sebald sobre o destino dos pais de seu protagonista, no livro *Austerlitz*. Assim também funcionam as palavras de Chris Marker sobre os revolucionários africanos, os camicases japoneses, os gatinhos perdidos ou mortos relembrados nas orações das senhoras no templo de Gotokuji, palavras que ao mesmo tempo narram e questionam-se a si mesmas enquanto escavam e indagam as imagens.

Não é do interesse de Sebald aventar conjecturas sobre a emergência do nazismo alemão e sua égide sobre os povos fronteiriços. Tampouco descrever sucintamente os mecanismos de controle e execução concentracionistas praticados contra os judeus. Mas o esforço de Jacques Auterlitz ao empreender a busca pelos pais, que nos é relatada com esmero e parcimônia, assemelha-se à construção de um túmulo anônimo por cima dos rastros, muito vagos, deixados pelas vítimas de tamanho crime hediondo. Chris Marker, por outro lado, nos faz enxergar nas imagens dos guerrilheiros cabo-verdeanos não só a paixão, o sofrimento da luta pela sobrevivência (e pela vitória), mas sobretudo os *devires revolucionários* nelas contidos. Lembremos das palavras de Deleuze e Guatarri:

> Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, *mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento*: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno, e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, *e que compõem em si um monumento sempre em devir*, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra. A vitória de uma revolução é imanente, e consiste nos novos liames que instaura entre os homens, mesmo se estes não duram mais que sua matéria em fusão e dão lugar rapidamente à divisão, *à traição*. (DELEUZE, 2005, p.229) [grifos meus]

É talvez nesta chave que podemos entender os *devires revolucionários* que se aninham no monumento (na obra de arte) e que com ele são endereçados às gerações futuras, para nos fazer ver e sentir o sofrimento que perpassa (*em linhas delgadas*) a história humana, atravessada de esperanças e afãs de liberdade. Amílcar Cabral e seu irmão foram traídos, a revolução se desdobrou num jogo de poder estrebuchado, Cabo Verde e Guiné-Bissau, objetos de disputas sangrentas. Mas não podemos esquecer, diante daquelas imagens de guerrilha, a vontade por liberdade que nelas subsiste, não menos que a dor que de sua história. Não podemos esquecer, como nos pede Marker diante daquela

imagem do general russo exigindo a um campônio que retirasse o chapeu ante os egrégios que ali desfilavam, que a luta revolucionária era legítima apesar dos *pesares* e *apesares* da Russia stalinista.

Neste ensaio, tentei investigar as obras *Austerlitz*, de W.G. Sebald, e *Sans soleil*, de Chris Marker, a partir de eixos temáticos propostos inicialmente e que foram se desdobrando, no decorrer da pesquisa, em discussões que ultrapassavam o próprio fazer artístico destes autores. Dentro de algumas chaves conceituais, tentei propor possíveis leituras, possíveis entradas no universo de suas obras, desvelando as circunstâncias discursas nas quais foram concebidas, destacando suas preocupações teóricas, estéticas, estilísticas e históricas. O entrecruzamento dos dois autores se deu nestes eixos temáticos e nestas chaves conceituais; era esta a proposta seminal que deu início à pesquisa. A natureza e a diferença de cada um deles, entretanto, foi devidamente resguardada.

Um princípio assoma no movimento da escrita que aqui se enseja: a do pensamento errante, aquele que dispensa a rigidez metodológica das ciências tradicionais para percorrer possibilidades outras proporcionadas por outros saberes. Esta errância, a que ouso chamar de movimento ensaístico, está presente também nos autores aqui investigados, que extraíram suas obras de deambulações, peregrinações e viagens através de continentes e países, e através da justaposição destas imagens, relacionando-as a partir de suas necessidades, de um olhar aguçado sobre elas, e que conseguiram dizer algo novo sobre a história e sobre aqueles povos retratados. Inspirado num pequeno livro de ensaios chamado *Raízes errantes*, de Mauro Maldonato, psicanalista e filósofo italiano, tomei a liberdade de escrever esta (in)conclusão, nos termos do *pensamento viandante*, designado pelo autor para falar do procedimento investigativo de Edgar Morin, antropólogo, sociólogo e filósofo francês:

> A racionalidade designada por Morin [...], em suas diversas declinações, é uma racionalidade própria da incompletude, disponível ao diálogo com o 'não-racionalizável', ao confronto com a complexidade: o que nada mais é do que se debruçar sobre tudo que é incerto e sem fundamentos, sobre o que se subtrai à racionalização (MALDONATO, 2004, p.12).

O pensamento viandante, afinal, é aquele que não se deixa engessar pelo cientificismo – tal como recomenda Jeanne-Marie Gagnebin, que faz uma defesa de novas bases epistemológicas para o exercício da historiografia. Mas é também no procedimento de leitura dos autores aqui ensaiados que esta prática da escrita errante, ensaística, tentou

se dar. O mesmo autor, Maldonato, nos lembra a relação que a *experiência* tem com a noção de *viagem* e *errância*, e com ela findo por hora minhas abstrusidades:

> Não nos é dado conhecer qualquer caminho por antecipação. O próprio caminho – mas outras figuras podem nos socorrer: a rota, a navegação, a viagem – é uma experiência. Tanto a língua latina como a alemã têm palavras como *ex-pereor* ou *erfahrung*, que traduzem o termo *experiência* com viajar, atravessar. Ampliando seu halo semântico, 'fazer experiência' pode significar "navegar" (idem, 2004, p.97)

Ora, a experiência que se faz nas obras de Marker e Sebald não foram ensejadas, também, por suas andanças, suas viagens? E o universo que descortinam, este lugar sem fundo nem limite que também chamamos de História, por acaso tem fim?

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. **Primas**. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. O Cinema de Guy Debord; imagem e memória. Texto acessado no sítio eletrônico Blog Intermídias: http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema -de- guy - debord -de-giorgio.html , Acessado no dia 26 de Março de 2017.

ANTELO, Raúl. **Potências da imagem.** Chapecó: Argos, 2004.

BELLOUR, Raymond. "Elogio em Si Menor". In *Chris Marker: Bricoleur Multimidia*, org. Francisco Cesar Filho e Rafael Sampaio. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

BENJAMIN, Walter. "Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado". In ***Baudelaire e a modernidade***. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. "Infância em Berlim por volta de 1900". In ***Rua de mão única***. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. "Experiência e Pobreza". In ***Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura***. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. "A Imagem de Proust". In ***Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura***. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In ***Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura***. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. "Sobre o conceito de história". In ***Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura***. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BENJAMIN, Walter [et al.]. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" (p.9-40). In ***Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção***. Rio de Janeiro: Contracampo, 2012.

BERGSON, Henri. ***Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito***. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BRUM, Cardoso Janaina. ***Sentidos em desalinho: o Fantasma da Liberdade entre a evidência e o equívoco***. Pelotas: UCPEL, 2015.

BUCK-MORSS, Susan. "Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin" (p.155-204). In ***Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*.** Rio de Janeiro: Contracampo, 2012.

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2011.

COELHO, Jonas Gonçalves. ***Consciência e matéria: o dualismo de Bergson*.** São Paulo: Editora UNESP, 2010.

COLI, Anna Luiza. "A Origem (Ursprung) como alvo e o método interpretativo de Walter Benjamin." In ***Cadernos Benjaminianos*** n.1, p.44-54, 2013.

DE CERTEAU, Michel. ***A escrita da história***. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **Crítica e Clínica**. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Cinema II: A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Traduzido do francês por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

_____. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. **Falenas: ensaios sobre a aparição**. Lisboa: KKYM, 2015.

EYBEN, Pierro. "Apresentação: Demorar, ainda (em três cenas)". In ***Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura***. Org. Pierro Eyben. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Cinema, memória e esquecimento hoje. In **Devires** v.6, n.1, p.154-173 JAN/JUN. Belo Horizonte: 2009.

FREY, Mattias. "Theorizing Cinema in Sebald and Sebald with Cinema". In **Searching for Sebald: photography after W.G. Sebald**. New York: The Institute of Cultural Inquiry, 2007.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In **Edição Standard Brasileira das *Obras completas de Sigmund Freud, Vol.XXI*.** Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GERVAISEAU, Henri Arraes. **O Abrigo do Tempo: Abordagens cinematográficas da passagem do tempo.** São Paulo: Alameda, 2012.

GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento.** Rio de Janeiro: Nau editora, 2011.

GUIMARÃES, César Geraldo. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras / Estudos Literários – Fale/UFMG; Editora UFMG, 1997.

HANSEN, Miriam. “Benjamin, cinema e experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*” (p.205-255). In **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contracampo, 2012.

KLEIN, Kelvin Falcão. “W.G. Sebald e o olho da história”. In ***Cadernos benjaminianos***, v.12, p.-108-120, 2016.

LABRA Y CADRANA, Rafael M. “El Ateneo de Madrid”. In **Revista Contemporánea** (ano III, número 32, tomo VIII, volume II, p. 149-75). Madrid, 1877. Coleção disponível na hemeroteca virtual: http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/index.htm.

LEVI, Primo. ***É isto um homem?*** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LINS, Consuelo. “O documentário entre a carta e o ensaio fílmico”. In **Chris Marker: Bricoleur Multimidia**, org. Francisco Cesar Filho e Rafael Sampaio. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio (uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”)**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUBOW, Arthur. “Crossing Boundaries (interview)”. In **The emergence of memory: conversations with W.G. Sebald**. Edited by SCHWARTZ, Lynne Sharon. New York: A Seven Stories Press, 2007.

MAGRIS, Clauido. *Danúbio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MALDONATO, Mauro. **Raízes errantes**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: SESC São Paulo; Ed. 34, 2004.

MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1998.

MARKOV, Walter; BRAVO, Gian. "Jacques Roux e Karl Marx: Come gli Enragés entrarono nella Sacra famiglia". In ***Studi Storici***, Fondazione Istituto Gramsci, nº 1, 6e année, janvier-mars 1965.

MONTERO, David. "*Film also ages: time and image in Chris Marker's* Sans soleil". In **Studies in French Cinema**: vol.6 n.2. p.107-115, doi:10.1386/sfci.6.2.107.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

MUSIL, Robert. ***O homem sem qualidades***. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas. In:_____. **Obras incompletas**. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 267-298.

PASOLINI, Pier Paolo. "Osservazioni sul piano-sequenza" (1967), reprinted in **Pasolini, Empirismo Eretico** (Milan: Garzanti Editore s.p.a., 1972; 2000) 237-41; trans. Norman Macafee and Craig Owens, 'Observations on the long take', October, no.13 (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Summer 1980) 3-6.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento**. São Paulo: Edusp, 1973.

_____. **Mito & pensamento entre os Gregos**. 2ª ed. Tradução: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

TORRANO, José Antonio Alves. "O mundo como função de Musas". In: **HESÍODO. 99 Teogonia. A origem dos deuses**. Tradução de José Antônio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WILSON, Mary Griffin. "Sheets of Past: Reading the Image". In W. G. Sebald's *Austerlitz.* **Contemporary Literature**, v. 54, n. 1, p. 49-76, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009a.

_____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009b.

_____. **O desentendimento**: Política e Filosofia. Trad. Angela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. "A ficção da memória". In **Arte & Ensaios Revista do PPGAV/EBA/UFRJ** n.21 Dezembro 2010, Rio de Janeiro.

REVERDY, Pierre. *Nord-Sud*. In CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. ***O surrealismo***. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHWARTZ, Lynne Sharon. *Introduction*. In **The emergence of memory: *conversations with W.G. Sebald***, edited by Lynne Sharon Schwartz. New York: A Seven Story Press, 2007.

SEARS, John. "Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald's Prose". In **Searching for Sebald: photography after W.G. Sebald**. New York: The Institute of Cultural Inquiry, 2007.

SEBALD, W.G. **"*An anttempt at restitution*"**. In The New Yorker, dezembro 20, 2004.

_____. **Austerlitz**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. "'But the written world is not a true document': A conversation with W.G. Sebald on Literature and Photography: depoiment" [Novembro 1997]. In **Searching for Sebald: photography after W.G. Sebald**. Traduzido para o inglês por Markus Zisselsberger. New York: The Institute of Cultural Inquiry, 2007.

_____. **Os Anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVERBLATT, Michael. "A Poem of an Invisible Subject (interview)". In **The emergence of memory: *conversations with W.G. Sebald***, edited by Lynne Sharon Schwartz. New York: A Seven Story Press, 2007.

SONTAG, Susan. "A mind in Mourning". In ***Times Literary Suplement***, n.5056 (25 February, 2000: 3-4).

WACHTEL, Eleanor. Ghost Hunter (interview). In **The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald** / edited by Lynne Sharon Schwartz – A Seven Stories Press 1st ed: 2007.

ZIZEK, Slavoj. "Como Marx inventou o sintoma". In **Um mapa da Ideologia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. **O amor impiedoso (Ou: Sobre a crença)**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.