

IMAGEM (DE) ARQUIVO E TEMPO MNEMOTÉCNICO

PARA UM PROJECTO DE ARQUIVIOLOGIA NA HISTÓRIA DA ARTE

MIGUEL MESQUITA DUARTE



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

IMAGEM (DE) ARQUIVO E TEMPO MNEMOTÉCNICO

PARA UM PROJECTO DE ARQUIVIOLOGIA NA HISTÓRIA DA ARTE

MIGUEL MESQUITA DUARTE



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

Imagem (de) Arquivo e Tempo Mnemotécnico
Para um projecto de *arquiviologia* na história da arte

Autor

Miguel Mesquita Duarte

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

ISBN

978-989-654-430-0 (papel)

978-989-654-432-4 (pdf)

978-989-654-431-7 (epub)

Depósito Legal

437353/18

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2018

Este estudo foi tornado possível graças a uma bolsa de doutoramento individual concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia [SFRH/BD/68767/2010].

Partes do Capítulo I, Secção 4, foram publicadas em "Photography and Writing, or the Intimacy of the Image: a Dialogic Encounter between Barthes's Camera Lucida and Blanchot's Philosophy of Otherness", in *Photographies* (no prelo). Partes do Capítulo III, Secção 1, foram publicadas em "The Regenerative Cinematic Surface: Contractions, Expansions and Migrations in Jorge Luis Borges' The Aleph and Marker's Sans Soleil", in *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal* 1, no. 2. (2014). Partes do Capítulo III, Secção 4, foram publicadas em "O (Ir)representável da História: O Cinema e o Arquivo do Holocausto", in *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário* 22 (2017): 216-242.

© 2018, Miguel Mesquita Duarte.

© 2018, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Aos meus pais

*À Catarina e ao Xico, amante dos trilhos
e das hecceidades*

Agradecimentos

O presente estudo é o resultado de uma tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea, concluída em 2016, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (FCSH/NOVA).

Neste processo foi fundamental a orientação científica da Professora Doutora Margarida Medeiros, assim como o acolhimento generoso do projecto por parte da Professora Doutora Margarida Acciaiuoli e da Professora Doutora Margarida Brito Alves, co-orientadoras da tese, no departamento de História da Arte Contemporânea da FCSH/NOVA.

Às orientadoras agradeço o tempo disponibilizado na leitura das provas e a sugestão preciosa de referências que acabaram por se revelar cruciais na consolidação das grandes linhas de força do estudo.

Um agradecimento maior ao Professor Doutor Bruno Marques, investigador do Instituto de História da Arte da FCSH/NOVA, pelo apoio e motivação incansáveis, e ao Professor Doutor Francisco Paiva, Coordenador do Grupo de Artes do LabCom.IFP da Universidade da Beira Interior, pelo seu interesse e apoio à presente publicação.

Finalmente, a minha dívida para com a família e os amigos, cujo suporte incondicional e amor se revelaram fundamentais na conclusão do estudo agora publicado.

Resumo

/ abstract

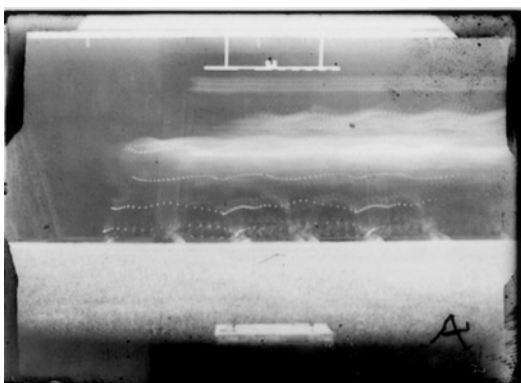
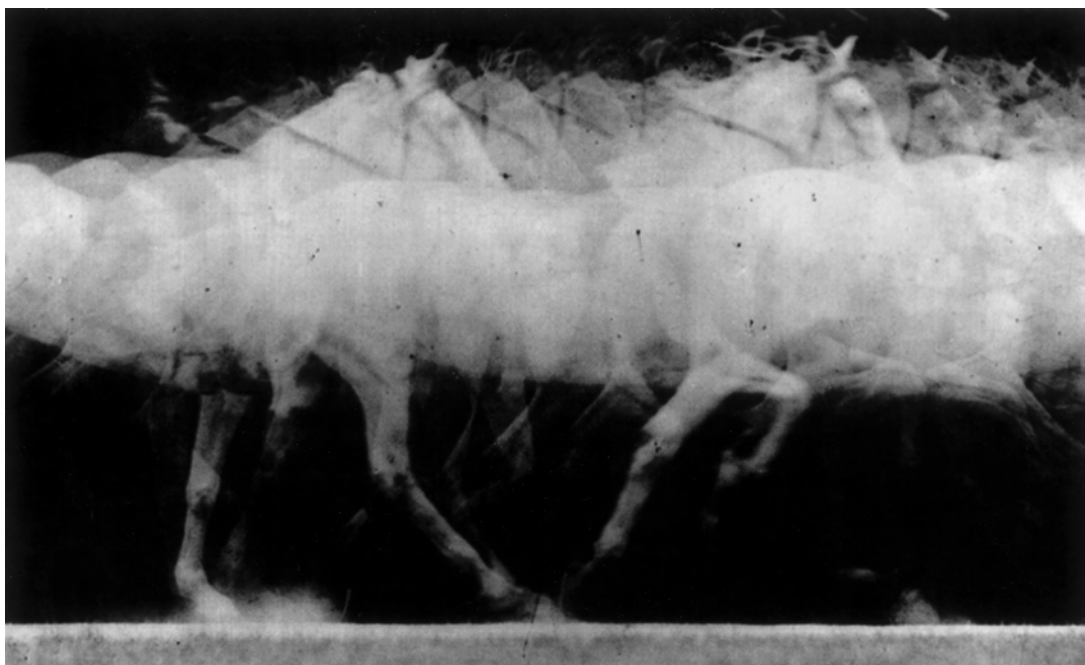
Resumo

Este estudo constrói uma proposta para pensar o arquivo na sua relação com a fotografia e o cinema. No seu confronto com estes meios, o arquivo descerra uma ontologia e uma pragmática, adquirindo o valor de um evento: o arquivo intima o passado, um *real* que se encontra já separado e distante, mas inclui igualmente a possibilidade de retorno do referente como impressão-afecção, arruinando o modelo da representação mimética e a cronologia do antes e do depois. Oferece-se assim uma saída para o impasse das teorias positivistas e pós-modernas, incapazes ambas de dar conta da complexidade histórica e temporal da imagem (de) arquivo, i.e. a sua propensão para captar o desejo e firmar os jogos de sobreposição entre aquilo que é registado, lembrado e ficcionado. Inspirado pelos influentes textos de Jacques Derrida sobre o arquivo, assim como pelo redimensionamento da noção de arquivo no campo da arte, este estudo sustenta que o arquivo é um material activo sujeito a transformações, releituras e sobrevivências: o material de arquivo constitui um ponto de partida criativo e não um documento associado ao fechamento das taxonomias racionais e descritivas, possibilitando ao sujeito entrar numa relação subjectiva com o passado e a história.

Mas para perceber esta transformação é necessário pensar um movimento que designa um *para lá* do arquivo, uma zona de exterioridade por relação com o arquivo. Argumenta-se que tal movimento concerne à passagem do arquivo ao atlas. É o atlas que fornece ao passado a

configuração heterogênea, díspar e vertical associada ao modelo de tempo e de pensamento mnemotécnico, noção que interessa examinar na sua componente técnica, mas, sobretudo, imaginativa e inventiva. É também o atlas que permite colocar em prática a exigência derrideana de um projecto de arquivologia – tantas vezes comentado, mas raramente concretizado – susceptível de mapear as possibilidades e os limites do arquivo na sua contaminação com as áreas do conhecimento que, sendo por vezes estranhas à História da Arte, colocam em comum problemas do tempo e da imagem: Freud e a cena da escritura em Derrida; Foucault e as taxonomias borgesianas; Walter Benjamin e a telescopagem histórica; Georges Didi-Huberman e a imagem-sobrevivente, rumo a uma sistematização do conhecimento por montagem em Aby Warburg. Warburg acaba por adquirir uma relevância particular por via desse projecto incontornável da história da arte que é o *Atlas Mnemosyne*, permitindo interrogar as possibilidades de intersecção do atlas (pensado enquanto nova arquitectura para o arquivo) e o cinema. No cinema de ficção documental de realizadores como J.-L. Godard, Chris Marker e Hans-Jürgen Syberberg, o atlas permite *escrever* a história de uma outra forma, numa exigência que decorre da necessidade em dar conta do impensável do acontecimento traumático do passado. Nesse instante de bloqueio, algo se subtrai à capacidade em recordar... e se *inarquiva*.

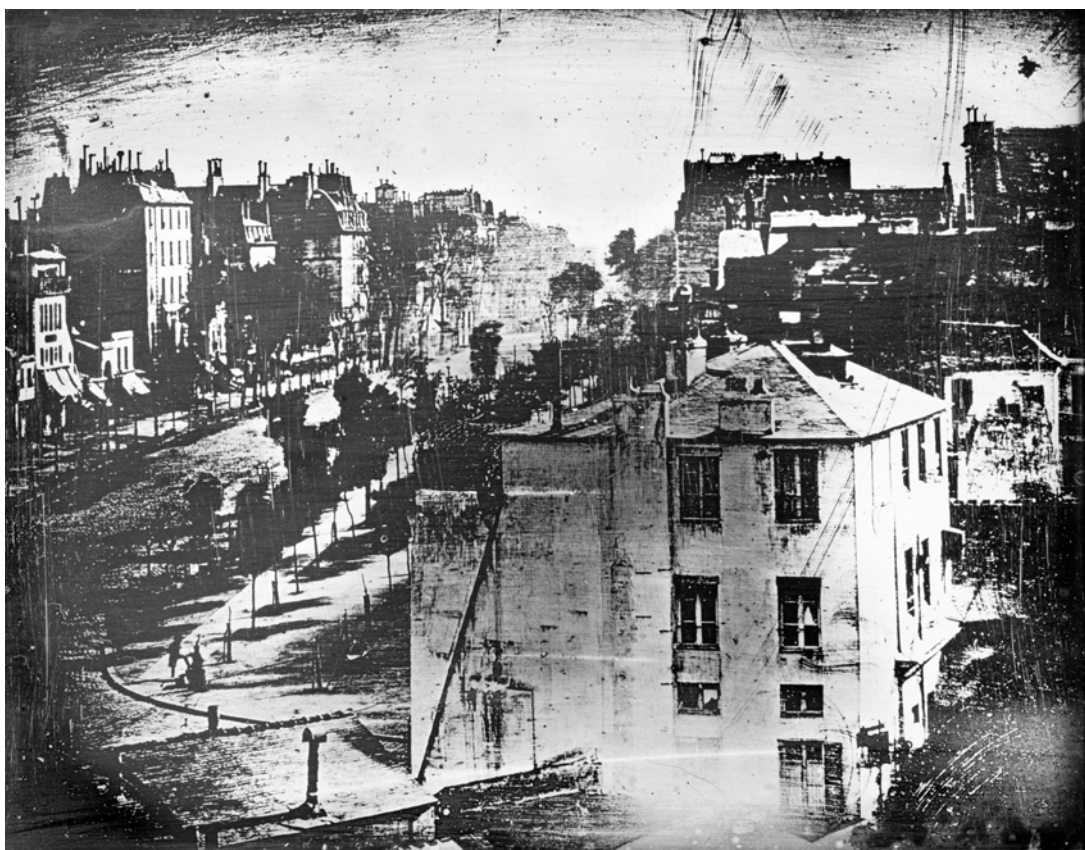
PALAVRAS-CHAVE: Arquivo, Tempo, Historiografia, Fotografia, Cinema, Atlas.



Figs. 01, 02 e 03.
Étienne-Jules Marey. *Cheval monté au galop*,
chronophotographies, 1886.



Figs. 04 e 05.
Duchenne de Boulogne.
*Mécanisme de la
physionomie humaine*, 1862.



Figs. 06 e 07.
Louis Jacques Mandé Daguerre.
Boulevard de Paris, 1839.

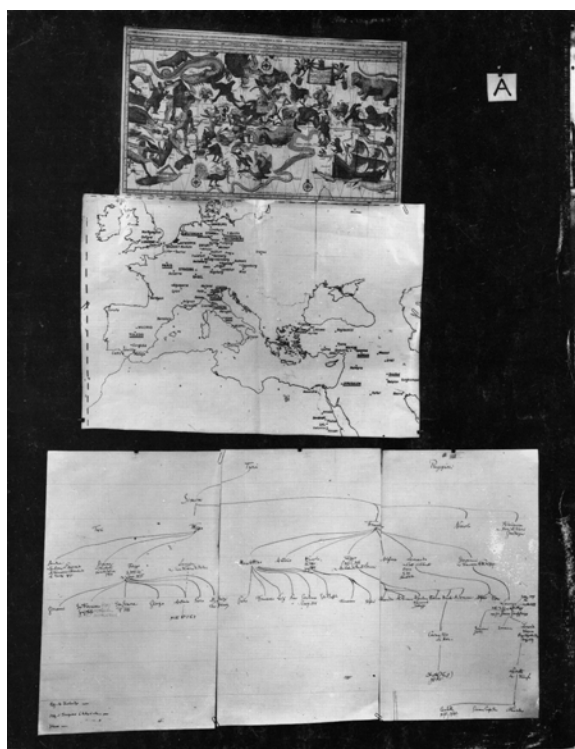


Fig.08.
Prancha A do *atlas Mnemosyne*. As trajectórias que definem o espaço entre o homem e o mundo. As coordenadas cosmológicas (mapa dos céus e das constelações), geográficas (trocas entre o Norte e o Sul, o Oeste e o Mediterrâneo) e genealógicas (a família Medici-Tornabuoni). (C) The Warbug Institute.



Figs.09 e 10.
Do lado esquerdo, a Prancha 1 do *atlas Mnemosyne*. A hepatoscopia como prática situada entre o microcosmos e o macrocosmos, entre o lógico e o mágico-religioso. A migração de práticas e crenças da cultura babilónica, etrusca e romana, e o seu reaparecimento nas cartas astronómicas do Renascimento. Em cima, um fígado divinatório Babilónico de 1700 a.c e um modelo etrusco do segundo ou primeiro século a.c. (C) The Warbug Institute.



Fig.12. Prancha 6.
As representações
da Gradiva e do
Laocoonte. A violação
da Princesa Cassandra
por Ájax. Ritos fúnebres
e de sacrifício. (C)
The Warburg Institute.



Fig.13 e 14.

Pranchas 45 e 47. A expressividade patológica e enfática dos gestos (*O Massacre dos Inocentes*, de Ghirlandaio, ocupa a área central da prancha 45); do lado direito, na prancha 47, a figura migratória da Ninfa, da implacável Judite de Donatello até à Ninfa graciosa de Ghirlandaio, caminhando com um cesto de frutas na cabeça, símbolo da fertilidade. (C)
The Warburg Institute.



Fig.15.
Relevo neo-ático
da figura mitológica
de Gradiva no
escritório de
Sigmund Freud.
Fotografia de
Edmund Engelman.



Fig.16.
Gradiva, *aquela que brilha ao avançar*.
Detalhe do relevo da Aglaurides. Cidade
do Vaticano, Museu Chiaramonti.



Fig.17.
Prancha 55. O episódio mitológico da escolha de Páris. A cena representada na gravura de Rafael Sanzio (c.1510-20) e na versão moderna do mito, em *Le Déjeuner Sur L'Herbre* (1863), de Manet. (C) The Warburg Institute.



Fig.18.
Prancha 79 do *atlas Mnemosyne*. Do tema da Eucaristia e da presença do paganismo na Igreja (o para-fenômeno da transubstanciação e o sacrifício) até à questão da mobilização das massas, o anti-semitismo e a intuição de padrões sociais que ameaçam a paz mundial. (C) The Warburg Institute.



Fig.19.
Chris Marker. *Le Tombeau d'Alexandre*, 1993. O intervalo, a escrita da História
e a memória como inscrição. (C) Argos/Les Films de l'Astrophore



Fig.20.

Jean-Luc Godard. *Histoire(s) du cinéma*, 1998. O Nazismo e a dimensão redentora do cinema. Imagens do episódio 1A. (C) Gallimard - Gaumont.

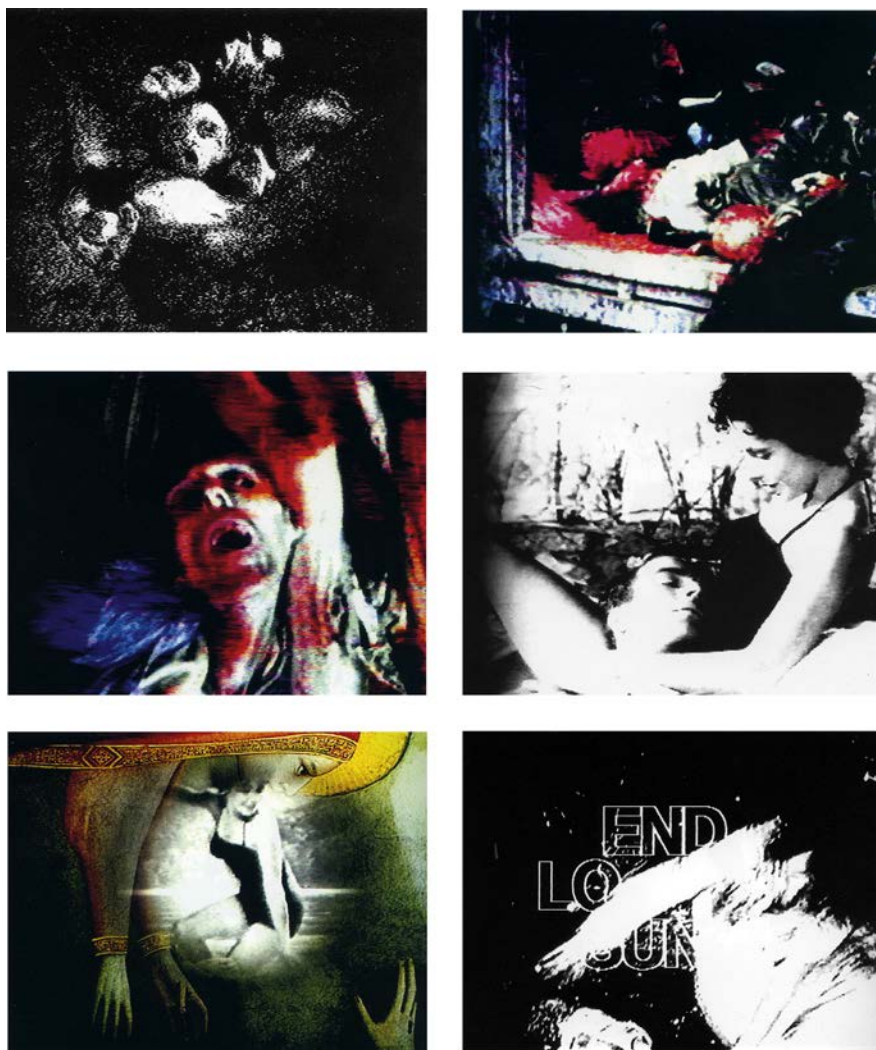


Fig.21.

Jean-Luc Godard. *Histoire(s) du cinéma*, 1998. O cruzamento da história do cinema com a história do século. De Goya e Giotto ao cinema documental e de ficção de George Stevens. Declínio e salvação do cinema. Imagens do episódio 1A. (C) Gallimard - Gaumont.

Índice

Introdução	1
CAPÍTULO I - O INSTANTE E O ARQUIVO	13
1. A pós-imagem e a representação do instante	13
2. A <i>febre</i> de arquivo: Derrida e Freud	30
3. A invenção fotográfica: fotografia, escritura e <i>techné</i>	52
4. No interior do arquivo. No interior da imagem	77
A) Rer Roland Barthes: a intimidade do instante fotográfico	77
B) Rer Roland Barthes: nas margens de visibilidade do arquivo.	
A imagem-traço e a experiência da escrita	97
CAPÍTULO II - DO ARQUIVO AO ATLAS	113
1. História e memória, arquivo e imagem: rumo a uma reinvenção do arquivo de imagens	113
2. O heterotópico e o fora: Foucault, Borges e Deleuze	129
3. Cartografias do Impossível. O Atlas em Aby Warburg e em Jorge Luis Borges	152
4. A sobrevivência do primitivo e a iconologia do traço: Warburg e Nietzsche	180
5. A <i>imagem-sintoma</i> (Georges Didi-Huberman). Traçados, formações sintomáticas e tempo inconsciente no Atlas Mnemosyne: Warburg e Freud	201
CAPÍTULO III - ATLAS DE IMAGENS: O ECRÃ DE CINEMA E A SUPERFÍCIE REGENERATIVA DO FILME	235
1. O legado de <i>mnemosyne</i> : Warburg e o cinema documental experimental de Chris Marker e J.-L. Godard	235
A) Aby Warburg com Chris Marker	235
B) Aby Warburg com Jean-Luc Godard e Chris Marker	255
2. O ecrã cinematográfico como evento: Gilles Deleuze e Jean-Luc Godard	284

3. Memória, percepção e pensamento: o regime cristalino da narração cinematográfica: Deleuze e Bergson	307
4. O (ir)representável da história: o cinema e os arquivos do Holocausto	332
A) Imagem e palavra, história e arquivo.	332
B) Montagem e pensamento. A imagem testemunha?	359
Considerações Finais	391
Bibliografia	401

Introdução

Mais importante que a referência ao passado é a sua introdução sob a forma de uma distância tomada. Uma falha insinua-se na coerência científica do presente, e como poderia ela sê-lo, efectivamente, senão por alguma coisa de objectivável, o passado, que tem por função significar a alteridade?

Michel de Certeau

Apesar de constituir um dos aspectos mais discutidos na actual produção artística e teórica, a noção de arquivo é extremamente flexível. O arquivo tanto pode corresponder a uma referência literal aos processos de armazenamento, classificação e preservação de materiais, como integrar formas de conceptualização ligadas a uma variedade de disciplinas que vão da psicanálise à fenomenologia da memória e à filosofia da história. Por outro lado, o impacto das novas tecnologias nas formas como o indivíduo acede e lida com os arquivos, contribui, de modo mais ou menos directo, para a abertura de novas práticas e perspectivas teóricas no campo da história da arte.

Independentemente da prosperidade deste campo, não foi minha intenção, na fase inicial da investigação de doutoramento, intervir directamente nessa ampla discussão que concerne aos limites e possibilidades apresentadas pelo arquivo. O contacto quase inevitável com alguns artigos versando sobre o tema levou-me a desenvolver algumas considerações esparsas sobre a questão do arquivo. Mas, na altura, o propósito da minha investigação cingia-se, ainda que de modo algo incerto e errático, à pesquisa da dimensão temporal da imagem fotográfica na sua relação com as outras artes. Todavia, foi justamente no decurso dessa pesquisa, e, mais concretamente, por via de textos de autores como Jacques Derrida, Michel Foucault, Georges Didi-Huberman e

Paul Ricoeur (cujas obras se desdobram num amplo leque de referências discutidas ao longo do presente trabalho), que percebi, afinal, que a temática do arquivo se cruzava de modo importante, e até decisivo, com aquilo que eu procurava através da fotografia. E tal referia-se, fundamentalmente, à possibilidade de análise do conceito de imagem num campo transversal à arte, à filosofia e à história da arte.

Este trabalho procura, portanto, num primeiro momento, pensar a relação do arquivo com o conceito mais amplo de imagem, perspectivada na sua confluência com a historiografia e a experiência estético-filosófica. Conceito problemático e não consensual, a imagem não é aqui entendida ao nível de uma alusão metafórica ao poder ideológico e disciplinar dos sistemas culturais dominantes nas sociedades capitalistas Ocidentais, pelo menos desde o final do século XIX. Tão pouco é compreendida segundo a concepção do *simulacral* das actuais tecnologias da informação, segundo as quais a imagem como simulacro é perspectivada, como viu por exemplo José Gil, como mera réplica empírica e substitutiva do objecto.¹

A minha compreensão de imagem leva estes aspectos em consideração, mas não se concilia com eles. A imagem é algo de mais complexo, é algo de mais vivo, enérgico e mobilizador. A partir do momento em que a imagem é pensada na sua relação técnica e fenomenológica com o arquivo – percebido, neste primeiro sentido, como o registo em permanência de um objecto num suporte (material ou virtual) – ela envolve necessariamente uma dimensão referencial. Esta é uma categoria que importa abordar não ao nível de uma teoria da referencialidade *naïve*, ligada aos valores de verdade e de objectividade factual, mas sim ao nível de uma experiência de *historicidade* inseparável da lógica de funcionamento dos aparatos físicos de inscrição imagética, a fotografia e o cinema. Nestes meios, o registo do presente é contemporâneo a um processo de *arquivamento* relacionado com o passado. A concepção de um presente que funcionaria como bloco único, fechado, indivisível – e, consequentemente, passível de ser restituído a partir de uma perspectiva estabilizada – é desfeita a favor de uma imagem (de) arquivo

1. J. GIL, *Um virtual ainda pouco virtual*, 2003, p.16-17.

cujos efeitos persistem ao longo do tempo, implicando a contínua reconfiguração do presente por via da influência do passado e do trabalho da memória.

*

Numa passagem de *Histoire(s) du cinéma*, filme que, a par do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, é uma das obras analisadas em maior detalhe no presente trabalho, Jean-Luc Godard afirmava que o cinema permite a Orfeu olhar para trás, sem que Eurídice seja morta. Influenciada pela minha leitura de Maurice Blanchot e de Michel Foucault sobre o mito órfico, esta passagem adquiriu o valor de uma metáfora quase irrepreensível na compreensão da dinâmica temporal e histórica da imagem na sua relação com o arquivo. É que se, por um lado, o trabalho historiográfico confronta o sujeito com uma realidade distante e desaparecida, que não pode ser apropriada factualmente, equivalendo ao olhar que é lançado para trás em relação a algo ou a outrem que nos é inacessível, por outro lado, esse espaço de inacessibilidade funciona também como uma espécie de *rumor* estranhamente melódico e activo que impele o sujeito a querer descobrir aquilo que continuamente lhe escapa. É este o lado complementar da alegoria órfica: o rosto de Eurídice não se dá a ver senão como promessa e o olhar de Orfeu é (a)traído pela voracidade do desejo, pela paixão que se alimenta de uma distância intransponível, fascinante, paradoxalmente cavada no âmagô da mais íntima proximidade. Este é pois o lugar do sujeito no espaço da imagem e da própria história.

Se o desejo de arquivo não é de agora, ligando-se àquilo que Sven Spieker caracterizava, a partir de Allan Sekula, como o sonho moderno de constituição de um gigantesco depósito de registos aptos a ordenar, classificar e representar racionalmente o mundo,² o certo é que o arquivo continua a constituir, como viu por exemplo Marlene Manoff, um campo que compele o indivíduo a explorar a riqueza e a profusão dos seus materiais.³ O objecto que é preservado, arquivado, ou guardado, encerra a promessa de uma interpretação. Ele inscreve a possibilidade de ressignificação do acontecimento, em função do contexto e das novas relações em que participa.

2. S. SPIEKER, *The Big Archive*, 2008, p.1.

3. M. MANOFF, *Theories of the Archive from Across Disciplines*, 2004, p.17.

O arquivo vai, desta forma, ao encontro da caracterização dada por Arlette Frage para o evento histórico: ele possui um tempo próprio, mas esse tempo carregado de percepções e de sensibilidades não se forma senão na situação da sua recepção, no modo como é compreendido, integrado e interiorizado,⁴ definindo-se num complexo de temporalidades associadas ao processo *vertical* da memória, por oposição à *horizontalidade* das perspectivas lineares e causais.

*

Ao ler o título deste trabalho, o leitor é desde logo confrontado com algo de controverso. Falo, mais exactamente, da palavra *arquiviologia*, que aparece no subtítulo. Esta é uma palavra impossível, que não tem existência no dicionário, sendo marcada a vermelho quando a escrevemos, por exemplo, nos nossos processadores de texto. Arquiviologia confunde-se com arquivologia, esse sim, um termo existente e referente à noção de ciência reguladora dos materiais de arquivo. Em suma, é a ciência que estuda a organização e a gestão dos arquivos. Mas a arquiviologia (com *i*) associa-se a um movimento de risco e de diferença interna. Ela refere-se a algo que simultaneamente é uma ciência e uma prática criativa, um sistema de inscrição e um sistema de reordenação/invenção, incluindo uma componente performativa e produtora de novas formas de legibilidade do conhecimento histórico.

Para esta concepção revela-se fundamental a leitura psicanalítica da noção de arquivo desenvolvida por Jacques Derrida no artigo *Mal d'Archive: Une impression freudienne* (publicado em 1995, na revista *Diacritics*, e editado no ano seguinte como uma monografia em língua inglesa, intitulada *Archive Fever*). Um outro momento decisivo foi a identificação, efectuada por Hal Foster no seu influente ensaio *An Archival Impulse* (2004), de um *campo arquivístico* no qual o arquivo é compreendido como um conjunto de fragmentos materiais que exigem uma abordagem criativa e inventiva. Para Foster, o arquivo convoca formas de montagem nas quais cada elemento constitui um ponto de partida, em vez de ser interpretado ao nível de um fechamento associado à ideia de documento definitivo e autêntico, hipoteticamente passível de regularizar a forma como acedemos ao passado. Aquilo

4. A. FARGE, *Penser et définir l'événement en histoire*, 2002.

que retirei destes e de outros autores (Paul Ricoeur, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, Walter Benjamin, D.N.Rodowick, entre outros) foi a constatação da possibilidade de abertura de uma nova via para a exploração do arquivo. Uma via irreduzível à perspectiva *negativa* de uma certa corrente do pensamento pós-moderno, que recai na crítica aos sistemas socioculturais da modernidade do séc.XIX para focar os aspectos das omissões, distorções e orientações ideológicas do arquivo.

Esse trabalho, desenvolvido por autores como John Tagg, Allan Sekula, Jonathan Crary, ou Abigail Solomon-Godeau, é relevante e meritório. Porém, foi o abraçar de uma hipótese *positiva* para o arquivo que me levou à possibilidade de identificação de um movimento outro, relativo à transformação estética e epistemológica que vai do arquivo ao atlas. A hipótese desta passagem tinha sido já aberta por Georges Didi-Huberman no seu notável estudo sobre o projecto do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, o qual se assume como um caso de estudo agregador dos principais vectores exploratórios da presente investigação. Também o estudo da noção de *atlas* na sua correlação com o *heteróclito*, desenvolvida por Foucault no livro *As Palavras e as Coisas*, de 1966, construído sob inspiração da obra borgesiana, decorre desta exigência. Nesta linha, o presente estudo procura analisar a hipótese de uma ultrapassagem da noção de arquivo, a favor da sinalização de um espaço de exterioridade que integra modelos mnésicos, temporais e discursivos incompatíveis com os princípios tradicionais da narração historiográfica.

Não foi meu intuito, porém, activar uma *tração histórica* da noção de atlas, a qual terá evoluído, genericamente, de uma referência à colecção de mapas e de cartas cartográficas, até às formas de organização baseadas na combinação entre texto e imagem nos manuais científicos. Nem tão pouco explicar o que é o atlas. O atlas aparece, aqui, como um conceito operativo e heurístico, apto a sublinhar a possibilidade de identificação de uma nova arquitectura do arquivo. Esta é fundada na aproximação discordante de materiais heterogéneos e na criação de vizinhanças súbitas, envolvendo o movimento do pensamento e a consideração do tempo como devir-activo.

Interessou-me, a partir daqui, examinar a possibilidade de intersecção do atlas com o cinema, pesquisa que é levada a cabo ao nível da investigação dos projectos documentais de três realizadores capitais: Chris Marker, Jean-Luc Godard e Hans-Jürgen Syberberg. Nestes realizadores, o arquivo não se limita a assinalar a existência empírica do objecto passado, nem a integrar modelos explicativos que transmitiriam uma perspectiva estabilizada e definitiva do acontecimento histórico. Eles remetem, ao invés, para a necessidade de consideração de uma autêntica *escrita figural*, uma *escrita por imagens* sustentada na dimensão simultaneamente analítica e expressiva da montagem. Fala-se, aqui, da existência de um cinema-atlas baseado na utilização experimental e criativa do arquivo de imagens, capaz de articular de forma original um plano discursivo e um plano visual, ambos agregados em torno de uma prática arquiviológica (com i) das imagens sonoras e visuais.

É aqui que podemos avançar, finalmente, a questão que, sob a configuração de uma articulação tríplice, preside à construção do trabalho de investigação: *Qual é, por um lado, a importância da noção de arquivo na tentativa de compreensão da imagem, do seu tempo e historicidade próprias? Por outro lado, quais são as implicações dessa relação para as novas possibilidades narrativas da imagem, nomeadamente aquelas que, no contexto do cinema documental experimental, se servem das imagens de arquivo para atingir uma forma de escrita inventiva e criativa da história, pensada nos seus cruzamentos com a memória e as novas imagens do pensamento fornecidas pela filosofia hodierna? E, finalmente, entre uma e outra questão, como pensar o movimento que vai do arquivo ao atlas – em suma, como pensar um além do arquivo?*

*

Cabe fazer um esclarecimento de índole epistémica e metodológica. A noção de *escrita figural* (por nós apropriada a partir de D.N.Rodowick),⁵ parece adequar-se de modo particularmente eficaz à circunscrição de um espaço de reciprocidade entre a dimensão analítica da historiografia (literalmente, a escrita da história) e a vertente intuitiva e metonímica da imagem. Apontando para a existência de um discurso estilizado e desestabilizado

5. Cf. D.N.RODOWICK, *Reading the Figural*, 2001.

no seu relacionamento com o figural e a locução, a *actividade figural* designa, tal como o *atlas* (e, por maioria de razão, tal como a memória), um espaço que só com uma certa reserva poderemos continuar a associar a uma definição *tout court* da história da arte como disciplina já constituída, ou, se quisermos, como discurso especializado.

Talvez por isso Giorgio Agamben, no contexto da sua análise ao *Atlas Mnemosyne* de Warburg, tenha caracterizado a prática e o pensamento warburgianos como uma «ciência não nomeada cujos contornos só hoje começam a ser vislumbrados».⁶ Igualmente reveladora é a teorização derrideana do arquivo na sua convergência singular com a questão da imagem, afluindo à consideração de uma ontologia que, encontrando-se relacionada com os problemas do tempo e da presença, faz surgir a temática de uma ontologia desviada nos seus princípios metafísicos. Em suma, a *ontology* dá lugar a uma *hauntology*, como colocado por Derrida em *Specters of Marx*.⁷ A esta *hauntology* é inerente a questão da imagem-arquivo como operação espectral, e o redimensionamento da própria prática histórica como experiência do assombro, integrando a ultrapassagem dos critérios positivistas das ciências arquivísticas.⁸ Dado privilegiar a relação do arquivo com a imagem e com os modelos mnésicos do tempo e do pensamento, este estudo questiona pois o arquivo a partir das diferentes áreas do conhecimento que, de forma espontânea e enraizada, colocam problemas do arquivo, mas também, e, sobretudo, problemas do tempo e da imagem, como o sejam a psicanálise, a filosofia da imagem e a filosofia da história, e, no campo da teoria da arte, a fotografia, o cinema e a literatura.

No seu conjunto, este aparato teórico é abordado em função de métodos de análise comparativos, com recurso frequente a exemplos e associações a obras produzidas no campo da arte (que funcionam, neste sentido, como ferramentas heurísticas), permitindo assim, mesmo ao leitor não especializado, a entrada na discussão dos temas tratados.

*

6. G. AGAMBEN, *Aby Warburg and the Nameless Science*, 1999, p.90.

7. J.DERRIDA, *Specters of Marx*, 1994, pp.4-5.

8. J. DERRIDA, *Archive Fever: a freudian impression*, 1995, p.34.

Em termos estruturais, o estudo é composto por três capítulos. Estes correspondem aos três grandes subtemas e espaços de discussão da tese: a associação do arquivo à temporalidade e aos processos de inscrição da imagem da fotografia e do cinema; a identificação de uma passagem do arquivo ao atlas na historiografia; as possibilidades reais de intersecção do atlas (e, por essa via, da história) com o aparato cinematográfico. Os capítulos são organizados internamente por via da divisão em quatro a cinco secções. Cada secção corresponde ao tratamento detalhado de um conjunto de temas, preocupações e interrogações específicas. Todavia, cada uma das secções é provida de zonas de porosidade susceptíveis de abrirem os assuntos tratados a problemáticas examinadas nas outras secções do mesmo, ou de diferentes capítulos.

O Primeiro Capítulo é composto por uma primeira secção introdutória (I.1.) que recai sobre a hipótese de aproximação da fotografia à noção de *pós-imagem*, sendo sustentada na consideração de um conjunto de dados históricos sobre a *origem* (ou as origens) do *medium*. Aí são abordados os processos de registo, atraso e diferimento perceptivo. As duas secções seguintes (I.2. e I.3.) exploram esta problemática na sua relação com o arquivo a partir de um enfoque na filosofia de Derrida e respectiva intersecção com a psicanálise. Na sua relação com o arquivo, a imagem implica a consideração de uma estrutura divisível do presente: na imagem de arquivo, algo se preserva na sua singularidade, e, simultaneamente, se separa como arquivo. A fotografia adquire uma importância crucial nesta questão pois ela aponta para a necessidade de apreciação de uma forma de duração diferencial que é correlativa a uma técnica.⁹ Analisa-se o facto de a fotografia constituir um aparato de inscrição físico que, de certa forma, complica o estatuto dos restantes aparatos de registo mnemotécnicos. A fotografia surge, neste sentido, como uma espécie de matriz conceptual e fenomenológica a partir da qual é possível pensar a interpenetração entre arquivo, tempo e imagem.

Prossegue-se acompanhando Derrida no momento em que este relaciona a fotografia com a escrita e com o funcionamento do bloco mágico freudiano, e conclui-se com a hipótese de consideração de um inconsciente óptico. A úl-

9. J. DERRIDA, *Copy, Archive and Signature*, 2010, p.9.

tima secção, dividida em duas alíneas (I.4.A e I.4.B), propõe uma reavaliação dos conceitos de referencialidade, testemunho, tempo e verdade fotográfica a partir da (re)leitura do livro *A Câmara Clara* (1980), de Roland Barthes. Defende-se que a procura ontológica que define o projecto barthesiano é também uma procura *arquivística*. Assume-se um ponto de contenção com a teoria da fotografia desenvolvida por James Elkins, em *What Photography is* (2011), para defender a existência de uma relação entre o pensamento de Barthes e a problemática da imagem e da escrita em Blanchot. Está em causa pensar a convergência da imagem com uma gramática da ruptura e da descontinuidade na própria linguagem. Esta relação é de toda a relevância para o argumento de que os processos de inscrição-reinscrição, que têm como centro a imagem de arquivo, se encontram ligados a jogos de ausências, deslocamentos e reorientações que afectam a própria noção de historiografia. Ao interrogar o passado, e, no fundo, o arquivo, o historiador lida com um conjunto de traços e de vestígios da realidade, confrontando-se com o enigma e a dispersão dos acontecimentos que pretende relatar.

A primeira secção do Segundo Capítulo (II.1.) aborda a problemática da relação entre imagem (de) arquivo e historiografia, por via de autores como Georges Didi-Huberman, Michel De Certeau e Paul Ricoeur; a secção é concluída com uma análise às novas metodologias historiográficas introduzidas por Aby Warburg e Walter Benjamin, centradas na utilização criativa e experimental dos materiais de arquivo da história da arte. É dada particular relevância à memória e à reversão dos critérios de origem, progresso e continuidade operada pelos projectos daqueles dois historiadores. A secção seguinte (II.2.) examina esta questão em detalhe através da análise dos conceitos de *heterotópico* e de *atlas* em Michel Foucault, incluindo um estudo sobre alguns dos aspectos mais importantes da obra de Jorge Luis Borges convocados pelo autor francês. A referência ao pensamento de Foucault desenvolve-se a partir de passagens talvez menos visitadas, nas quais o autor concebe, a partir de Maurice Blanchot e de Friedrich Nietzsche, respectivamente, a existência de um *pensamento do fora* e uma dinâmica do tempo histórico como *devenir*. Explora-se a ideia, desenvolvida por Gilles Deleuze na sua obra incontornável sobre Foucault, de título homónimo, de uma componente diagramática que concorre para a reformulação da noção

de arquivo em Foucault. É a partir do conjunto destes dados que se procura identificar a hipótese de uma passagem que nos leva do arquivo ao atlas.

As secções seguintes focam o projecto warburguiano do *Atlas Mnemosyne* como caso de estudo privilegiado para pensar essa passagem. A secção II.3. explora os conceitos de repetição, retorno e montagem, recorrendo à análise comparativa do *Atlas Mnemosyne* com a *frase-atlas* de Borges n' *O Aleph*. A secção II.4. oferece um estudo comparativo entre Warburg e a filosofia da história de Nietzsche, e a secção II.5. explora a relação do projecto historiográfico warburguiano com o pensamento de Freud. Examinam-se questões relativas ao tempo, à memória e ao *pathos*, assim como algumas das noções mais importantes da teoria de Didi-Huberman (como o sejam as noções de *sintoma* e *anacronismo*), fundamentais na concepção de um modelo psíquico/imagético da história em Warburg.

O Terceiro Capítulo parte da hipótese de que o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg constitui uma ferramenta operativa e heurística apta a sublinhar as possibilidades de intersecção do atlas com as novas formas de narração no cinema documental. Aqui focar-se-ão os projectos documentais de cineastas como Alain Resnais, J.-L. Godard, Chris Marker e Hans-Jürgen Syberberg (secções III.1.A e III.1.B). É verdade que autores como Philippe-Alain Michaud e Georges Didi-Huberman haviam já assinalado, na esteira de Giorgio Agamben, a validade de uma aproximação do cinema ao projecto de Aby Warburg. Contudo, este estudo procura demonstrar que essa aproximação apenas adquire real valor se sinalizar a existência de uma mutação da narração e montagem cinematográficas. Ao contrário daquilo que é afirmado por Alain Michaud e Didi-Huberman, procura demonstrar-se, por exemplo, que o *Atlas Mnemosyne* dificilmente se relaciona com um cinema como o de Sergei Eisenstein, realizador que, apesar de usar métodos de montagem diferenciais, vai limitar, em regra, as relações entre as imagens a uma lógica de síntese totalizadora e unívoca. Em realizadores como Marker e Godard, – que são os dois grandes pontos de referência nesta terceira parte do estudo, – a montagem surge como um processo de fractura e descontinuidade, afirmando os intervalos irracionais e a violência dos assincronismos entre o sonoro e o visual. Através do encontro dialógico

entre *Histoire(s) du cinéma* de J.-L. Godard e a filosofia de Gilles Deleuze, a secção III.2. analisa o modo como a montagem se converte num processo de escrita, num mecanismo de inscrição-reinscrição das imagens e das suas latências. Por outro lado, a noção de imagem-tempo é relacionada com alguns dos mais importantes conceitos explorados por Deleuze na sua obra filosófica, tais como evento, Aion, virtual, devir, jogo ideal, entre outros: argumenta-se, a partir daqui, que o ecrã cinematográfico surge como um *evento-atlas*, apontando para a possibilidade de uma articulação original entre Godard, Deleuze e Warburg, a qual é perseguida ao longo das diferentes secções deste capítulo. A secção III.3 consolida esta hipótese a partir da análise detalhada da influência do pensamento de Henri Bergson na filosofia do cinema de Deleuze, sublinhando-se a ideia de que a imagem-tempo, – crucial na teoria deleuziana do cinema, – constitui, propriamente, uma imagem-memória. E que esta imagem-memória, por sua vez, se encontra intimamente relacionada, ao contrário daquilo que é habitualmente postulado, com a operação do conhecimento historiográfico.

A referência a Deleuze é também fundamental pelo facto das *Histoire(s)* de Godard se centrarem em grande medida no evento impensável e inconcebível do Holocausto. A importância deste tema, tratado nas secções III.4.A e III.4.B, justifica-se pelo facto de esse ser um acontecimento-limite, crucial na construção da identidade cultural ocidental, que questiona a adequação das habituais metodologias e categorias históricas, encontrando na dimensão expressiva e inventiva do filme novas formas de abordagem e envolvimento por parte do espectador. A componente traumática do Holocausto coloca o cineasta historiador no centro das aporias que lidam com o relativismo histórico e com a inevitável tendência para a transformação da História em *estórias*. Neste sentido, procura-se analisar o facto de a prática historiográfica de Godard ser inseparável não só de estratégias de proliferação vertical das imagens e dos signos, – residindo aqui um aspecto do seu relativismo, – mas também de uma componente ética e política que recai sobre o valor indicial e testemunhal da imagem histórica.

No entanto, defender-se-á que, nesta situação, cinema e história aproximam-se já não do arquivo, mas do atlas: isto é, da forma como este funda novas

cartografias que permitem experienciar a história como construção ficcional e imaginativa que liga o passado ao tecido do presente. Defende-se que o cinema-atlas abre caminho a uma *violência* do pensamento capaz de levantar obstáculos epistemológicos, e de, nesse processo, confrontar a história da arte e da cultura com novos objectos de pesquisa e novos modelos do tempo.

1. A pós-imagem e a representação do instante

A atenuação da clivagem entre a actividade interna do sujeito e o mundo externo, antes tomados como entidades opostas e esquematicamente dualizadas, reflecte-se num mais largo processo de modernização que implica não só o desenvolvimento dos dispositivos ópticos, como também o centramento das investigações científicas nas condições subjectivas e fisiológicas da percepção humana. Inserido num processo geral de *maquinização*, o olho é agora perspectivado num espaço de relações anatómicas complexas. Ele é mapeado segundo zonas diferenciais de eficiência e cálculos de resposta variáveis na sua reacção aos estímulos externos.

Esta questão é habitualmente analisada a partir do estudo intitulado *Teoria da Cores*, de Johann Wolfgang von Goethe, publicado em 1810. Como observado por Jonathan Crary, a imagem *póstuma* retiniana constitui um dos aspectos mais importantes discutidos por Goethe nessa obra. O fenómeno da *imagem póstuma*, ou *pós-imagem* (*afterimage*), é conhecido desde a Antiguidade. Mas ele era compreendido sobretudo como um defeito ou uma ilusão da visão. No Séc. XIX, o fenómeno da pós-imagem, assim como todas as anomalias inerentes à percepção humana, são integradas como princípios que definem estruturalmente a sua actividade e funcionamento. O seu estudo é assim redireccionado para factores ligados à opacidade da visão e aos limites que concernem ao funcionamento do olho. Fisiologistas como Joseph Plateau, Hermann von Helmholtz, Joannes Müller, ou Gustav Fechner procuram estudar, a par dos factores de persistência e de modulação das pós-imagens, os processos de dilatação

e de contracção da pupila, as configurações dos movimentos da vista, a influência da curvatura da retina na formação da cor, assim como os tempos de reacção do olho e o intervalo entre a percepção e a formação da imagem no cérebro.¹ Tal como em Goethe, todas estas pesquisas assumem as anomalias e os limites perceptivos do olho, como componentes constitutivas do fenómeno da visão. Como assinalado por Jonathan Crary, a instabilidade fisiológica associada à subjectividade corpórea contribuía assim para que o conceito de *percepção verdadeira* fosse substituído pelo conceito de «*verdade óptica*» da visão: os dados das experiências daqueles autores não são elementos deceptivos que «obscurecem a *percepção verdadeira*; elas começam antes a constituir uma componente irreduzível da visão humana».²

No caso de Goethe, as experiências fenomenológicas baseadas na formação da pós-imagem são explicadas com base no fenómeno de recuperação da retina. A pós-imagem tem como característica perdurar no aparelho perceptivo do sujeito, durante alguns segundos, após a retina ser sujeita a vibrações intensas causadas por estímulos com origem no exterior. Uma das experiências de Goethe consistia, por exemplo, em olhar para uma cor extremamente brilhante, ou até mesmo visar directamente o sol, e, por via do desvio repentino do estímulo, observar a indução de uma imagem posterior. Esta imagem era retida através de estranhas modulações e de diferentes graus de variação cromática, cuja progressão se desenvolvia dos bordos para o centro da figura assim constituída.

Um outro fenómeno descrito por Goethe refere-se à experiência na qual um observador fixa o círculo de luz formado no interior da *camera obscura*; de seguida, o observador fecha a fonte de luz e observa o modo como a escuridão em que está mergulhado funciona como uma espécie de superfície de recepção e de amplificação dos fenómenos que têm lugar na retina do olho. Percebe-se que este fechamento da abertura do dispositivo da *camera obscura* adquira, para Jonathan Crary, um valor simbólico, dado que, para este autor, o paradigma da *camera obscura*, predominante nos modelos de organização representativos, cognitivos e subjectivos adoptados nos anos de

1. J. CRARY, *Modernizing Vision*, 1988, pp.35-36.

2. J. CRARY, *Techniques of the Observer*, 1988, p.9.

1600 e 1700, assinala, na verdade, um espaço de descontinuidade relativamente às novas condições do observador moderno e das técnicas do visível que definem a sua formação no Séc. XIX.³ Na opinião de Jonathan Crary, o *fechamento* do dispositivo traduz uma mais extensa e significativa perda da distinção entre o interior e o exterior, entre o fenómeno da realidade e a sua integração sensorial e cognitiva pelo indivíduo, rompendo assim com o tipo de oposição dualista de que dependia tradicionalmente o aparato da *camera obscura*.

Primeiro, o critério da transparência associado à *camera obscura* é desfeito a favor de uma opacidade que lida com as modulações sofridas pela imagem, as quais se encontram directamente dependentes da subjectividade corpórea do fenómeno perceptivo. Segundo, o critério de simultaneidade é desfeito, dado que a pós-imagem implica a incorporação da instabilidade e do desfasamento temporal da percepção humana. De acordo com Jonathan Crary,

Este é o momento onde o visível escapa da ordem incorpórea e intemporal da *camera obscura* e se aloja num outro aparato, gerado no interior da instabilidade fisiológica e temporal do corpo humano.⁴

O tempo torna-se então uma componente essencial da observação. A análise de Mary Ann Doane sobre a investigação experimental de Goethe aponta, de resto, no mesmo sentido. Segundo a autora, a par da ideia de um estímulo intenso que invade e transforma a percepção, remetendo para a consideração de um efeito *traumático* inseparável das novas condicionantes tecnológicas das sociedades modernas, existe também a constatação de um efeito temporal ligado ao conceito de pós-imagem. Esse efeito temporal encontra-se relacionado com o processo de registo e armazenamento temporário da imagem proveniente do estímulo externo, e, conseqüentemente, com a respectiva activação de uma temporalidade diferida e desajustada do presente perceptivo. Doane falaria, dessa forma, da existência de uma temporalidade fundada no atraso, na persistência e na sobreposição de imagens:

3. *Idem*, 1988, p.3 (5).

4. *Idem*, 1988, p.5.

A experiência humana da percepção baseia-se por isso num atraso temporal (*a temporal lag*), numa sobreposição de imagens, numa indissociabilidade entre presente e passado. Nesta medida é uma temporalidade perversa, uma temporalidade não-linear que não pode ser definida como uma sucessão de instantes.⁵

Doane convoca uma experiência subjectiva da duração estritamente dependente dos aspectos de registo, armazenamento, atraso e diferimento perceptivo. Esta experiência funda uma temporalidade «perversa» sustentada na intromissão do passado no presente. Mas onde Jonathan Crary é incapaz de estabelecer uma relação entre esta nova configuração perceptiva e os princípios constitutivos dos meios modernos de expressão (para Crary, fotografia e cinema devem ser exclusivamente analisados como componentes de uma economia de troca e de consumo, não possuindo sequer existência própria enquanto meios de expressão), Mary Ann Doane conclui o óbvio: que esta temporalidade fundada no atraso, no intervalo e na permanente diferença entre aquilo que é inicialmente registado e aquilo que é posteriormente formado, se revela uma componente crucial das configurações perceptivas ligadas à fotografia e ao cinema.

Trata-se, de resto, e cingindo-nos para já ao espaço da fotografia (até porque ela se encontra geneticamente associada à formação da imagem cinematográfica), de uma relação cuja justificação *histórica* é encontrada nos discursos dos pioneiros do processo fotográfico. Geoffrey Batchen demonstrou que este tipo de compreensão, baseado na assunção da fotografia como um meio de articulação peculiar das coordenadas espaço-tempo, é particularmente constatável num fotógrafo como Henri Fox Talbot. O seu posicionamento reflecte, como viu Geoffrey Batchen, um «desejo pela impossível conjunção de transitoriedade e fixidez» que tem lugar na imagem fotográfica.⁶

Isso é algo que pode ser apreendido, por exemplo, a partir de uma das primeiras imagens produzidas por Talbot – intitulada *Part of Queen's College, Oxford*, e incluída na publicação *The Pencil of Nature*, de 1844 – a partir da qual Talbot descreve as marcas da passagem do tempo registadas na

5. Cf. M.DOANE, *The Emergence of Cinematic Time*, 2002, pp.76-77.

6. F. TALBOT, Cit. por Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*, 1999, p.91.

estrutura do edifício desmoronado. Enquanto processo de registo do acontecimento que é preservado no tempo, a fotografia converge com a concepção de uma arquitectura do vestígio, ou, se quisermos, com uma imagem-ruína fundada na imbricação entre o passado e o presente.⁷ Com efeito, a par da constatação das capacidades da fotografia em fixar o que é transitório e efémero no real, as atitudes gerais perante o seu aparecimento sublinham igualmente a apetência quase necrófila da imagem fotográfica. O processo fotográfico dá assim acesso à produção de arquivos visuais que funcionam como memórias vivas de um passado capturado em permanência e restituído através de um mecanismo de diferimento perceptivo, incorporando um tipo de experiência temporal sem precedentes na história da representação. Como escreve Geoffrey Batchen:

Neste sentido, a fotografia parece oferecer uma experiência temporal substancialmente diferente daquela providenciada pelos meios anteriores. Falando estritamente em termos de cronometria, uma pintura ou um desenho são marcados, antes de mais, pela duração meticulosa investida pelo artista na sua produção. Nós apreendemos esse dispêndio de tempo elaboradamente inscrito na superfície da pintura, permitindo assim que o objecto ou a cena representada habite, no interior dos limites da imagem, a sua própria zona interna de tempo. Como Talbot assinalou no seu *Account*, uma fotografia orienta a atenção, de modo explícito, para as implicações temporais do próprio processo de representação. Ela descreve um conjunto de objectos através de relações espaciais fixadas num dado momento do tempo. Ela retém espacialmente um momento vivido perante a câmara, um momento externo à organização das coordenadas temporais da própria composição da imagem. Talbot concluía assim que o principal tema de toda a fotografia era o próprio tempo.⁸

Na fotografia, o passado prolonga-se no presente através de um traço, através de uma imagem arquivada, produzindo uma espécie de temporalidade flutuante. Uma temporalidade na qual o presente não é senão um «ponto de paragem»,⁹ como dizia Batchen, um ponto efémero assente na bifurcação

7. G. BATCHEN, *Burning with Desire*, 1999, p.92.

8. *Idem*, pp.92-93.

9. *Ibidem*.

e na coexistência dissimilar entre um antes e um depois. A representação passa assim a referir-se à existência de um lugar incerto e enigmático, um lugar atravessado pela imprevisibilidade e pela surpresa do que a imagem regista e torna visível num momento posterior. A imagem fotográfica suplanta permanentemente aquilo que o produtor apetrechado e munido da câmara se decide a captar, a controlar, e, até mesmo, a imaginar, uma vez que existe uma incoincidência insanável entre aquilo que se pensa ter captado, arquivado, e aquilo que é posteriormente revelado e preservado.

*

A fotografia parece pois adequar-se paradigmaticamente ao conceito de pós-imagem, uma vez que o meio fotográfico designa a experiência de corte e de interrupção de uma realidade que é posteriormente restituída como *imagem*. Isto é, como figuração excessiva e em permanente atraso e diferimento relativamente ao presente perceptivo, jogando-se no interior de um processo mecânico e experimental atravessado pelos limites, desvios e opacidades do fenómeno óptico-químico. Sustentada numa ligação ao aspecto contingente, material e acidental da representação, a fotografia convoca a existência de uma espécie de inconsciente óptico que excede os critérios associados à vontade e à decisão do gesto humano.

A fotografia consubstancia assim a existência de um espaço intervalar e diferencial que não pode ser explicado senão pelo tempo. Passado e presente encontram-se mutuamente implicados na superfície da imagem fotográfica, projectando-se numa rede de coexistências, sobreposições e descontinuidades que assinalam, como no conceito de pós-imagem retiniana, a realidade e o seu *outro* plasticamente reconfigurado, transmutado, modulado, ao ponto de se poder conceber um tipo de suspensão referencial que, todavia, não desfaz nunca inteiramente o vínculo material da imagem ao referente. É pois a própria realidade que, neste sentido, se transforma numa representação, ou melhor, num espectro associado ao diferimento e à ausência que se forma no interior da presença materialmente exibida.

O critério de *simultaneidade* perceptiva que presidia à lógica da *camera obscura*, respeitante a uma coincidência perfeita entre aquilo que é visto e aquilo que é representado, é, desta forma, definitivamente transformado. Ele é

substituído pela *imediaticidade* de um percurso registante e arquivístico que inaugura um espaço de falha e de transcorrência. A experiência da exacção e do transcrito na fotografia é, pois, a experiência de um *lapso de tempo* que marca o momento em que algo se cinde, se desloca, se reposiciona, configurando um sujeito em constante diferimento, mobilidade e incerteza. Os valores ligados ao excesso e à dimensão conjectural da imagem fotográfica correm, por isso, por detrás de um mais fundamental aspecto ligado ao deslocamento da subjectividade experienciada no tempo, ou melhor, no lapso de uma percepção em atraso, fulgurante e excessiva, lidando com a simultânea preservação e ausência do objecto que é registado como traço, como vestígio, ou fantasma.

É precisamente este paradoxo que define a identidade mais profunda da fotografia (que define, numa palavra, a sua *ontologia*, e cuja especificidade é a de ser encontrada a partir de um desdobramento necessariamente fenomenológico), que um autor como Jonathan Crary procura evitar. Mas, ao fazê-lo, Crary incorre num conjunto de incoerências e de contradições difíceis de aceitar. Sobre a pós-imagem retiniana, por exemplo, Crary afirmaria que ela torna possível «o pensamento de uma percepção sensorial cortada de qualquer vínculo necessário com o referente externo», dando lugar a uma dimensão atópica da visão.¹⁰

Ora, se a pós-imagem é formada a partir de um estímulo produzido pelo objecto externo, fica por esclarecer como é que o fenómeno perceptivo pode ser separado do referente em que tem origem, e sem o qual nem sequer poderia existir. Em *Modernizing Vision*, Crary procura sustentar o seu argumento nas experiências dos fisiologistas que, no Séc. XIX, procuravam induzir a formação de imagens a partir do estímulo directo dos nervos do sujeito. Mas, mesmo colocando a hipótese da existência de um sujeito reduzido a uma mera superfície receptora passiva – algo que ignoraria uma das condições essenciais relativas à dimensão subjectiva da percepção, e que é um aspecto repetidamente defendido pelo mesmo Crary – então nós seríamos obrigados a conceber o conceito de imagem ao nível de um tipo de configuração puramente abstracta, uma vez que as imagens produzidas

10. J. CRARY, *Techniques of the Observer*, 1988, p.9 (6).

dessa forma não seriam mais do que vibrações lumínicas e manchas disformes que aflorariam vagamente à consciência. Mais ainda, este corte com a dimensão mimética e figurativa da representação simplesmente não se adequa ao contexto moderno, independentemente do tipo de dispositivo visual que queiramos analisar. Por outro lado, esta concepção baseada na separação entre percepção interna e referente externo acaba por remeter Crary para um tipo de dualização que ele próprio se propunha a desfazer. Esta contradição era já constatável, de resto, na metáfora utilizada pelo autor relativamente ao *fechamento* da *camera obscura*. Se a obstrução do círculo luminoso da *camera obscura* dava origem à formação da pós-imagem, o certo é que, ao mesmo tempo, o sujeito era necessariamente remetido para o interior de um espaço vazio e separado da realidade exterior, algo que entra em flagrante contradição com a tentativa de afirmação de uma obsolescência do princípio de dualização entre interior e exterior associado ao paradigma da *camera obscura*. A separação mantinha-se, e Crary limitava-se a substituir a dimensão figurativa da imagem pelas suas qualidades abstractas, a substituir a penumbra da *camera* pela cortina do olho que isola o sujeito da realidade material e exterior.

Na fotografia, algo de distinto se passa. Pois é a própria superfície da imagem que, em virtude da especificidade temporal e indicial do meio, inscreve uma coexistência inusitada entre a realidade externa e a dimensão subjectiva e íntima dessa realidade transformada em imagem. Falamos, desta forma, de uma imagem cuja apreensão não se dá senão ao nível da convocação de uma rede de paradoxos que ligam o figurativo ao abstracto, o presente ao ausente, o interior ao exterior, o referente à representação, o objectivo ao subjectivo.¹¹

Era desta forma que Pedro Miguel Frade podia falar, a propósito das práticas de Fox Talbot, da existência de uma «visibilidade conjectural» que, a todos os níveis, apenas pode prever, antecipar, adivinhar.¹² Isto marca,

11. Tudo se passa como num jogo de foque-desfoque entre planos, tal como constatável, por exemplo, na observação de determinada paisagem através de uma janela com marcas de sujidade: quando um plano é focado, o outro fica desfocado, mas nenhum deles chega a abandonar completamente o nosso campo visual. Infra-figuração da matéria sensibilizada convertida em mancha abstracta, ou excisão abrupta de uma imagem hiper-detalhada, a imagem fotográfica parece residir, de um ou de outro modo, na aporia de uma atribuição de significados fixos e imutáveis.

12. P.M.FRADE, *Figuras de Espanto: A Fotografia antes da sua Cultura*, 1992, p.70-73.

segundo o autor, o carácter obscuro e experimental de um processo que implica o *real* de uma imagem determinada pela impressão química dos objectos formados pela luz (critério indicial), mas, ao mesmo tempo, o *ir-real* associado a um distanciamento espaço-temporal que faz permanecer o objecto representado em suspenso, irreversivelmente modulado e metamorfoseado relativamente aos dados fornecidos pelo saber empírico da visão natural. Dito de outro modo, a fixação, impressão, ou arquivo da cena representada, revela-se crucial para a consideração de uma imagem de natureza *indicial* que faz persistir a presença do objecto captado no interior de um regime de desvio, modulação e desaparecimento. Isto irá comprometer uma passagem abrupta e absolutamente invulgar da natureza para um plano de representação que, estando fisicamente vinculado ao objecto, se encontra também, ao mesmo tempo, *separado* num espaço de ficção e de imaginação temporalmente diferido das coordenadas de origem. Esta constatação inscreve plenamente a consciência de uma afectação do tempo que inclui a subjectividade psicofisiológica do indivíduo, fazendo descolar definitivamente a metáfora da reflexão da natureza no espelho da mente a favor de um jogo de múltiplos reflexos e variações de opacidade e transparência que marcam o fenómeno perceptivo.

*

Mas não deixa de ser curioso notar que, nem por isso, a fotografia deixaria de ser plenamente integrada num movimento gnosiológico caracterizado pela tentativa de cruzamento do conhecimento científico com o saber gerado pelas novas formas aparelhadas da visão. O caso concreto do interesse pela investigação fisiológica – a qual procura intersectar, na segunda metade do Séc. XIX, a demonstração visual com as pesquisas científicas na área da fisiologia – traduz o desejo de tornar representável e mensurável o instante. Estava em causa a tentativa de delimitar, de modo preciso e rigoroso, o momento transitório e efêmero daquilo que, na natureza e no comportamento humano, nos escapa e é invisível à observação empírica.

O trabalho de Étienne-Jules Marey pode ser considerado, neste contexto, a vários títulos exemplar. O objecto de estudo privilegiado de Marey é o movimento na sua relação com o tempo como medida de uma progressão

espacial. O movimento é pois avaliado em função de uma correlação precisa das coordenadas do espaço-tempo, sendo materializado ao nível das diferentes posições ocupadas pelo corpo anatómico no espaço (ou pelos elementos ligados ao movimento de fluídos do organismo) em instantes sucessivos. Marey procurava, desta forma, tornar legível o aspecto subtil e inapreciável do movimento. Ele procurava conferir legibilidade óptica ao instante, isto é, ao intervalo imperceptível que marca a zona entre duas posições sucessivas do corpo no espaço. Susceptível de materializar esse espaço de invisibilidade, a fotografia apareceria, para Marey, como um meio apto a representar o fenómeno tal como ele acontece na realidade, sendo reflectido ao nível de uma coincidência perfeita, unitária e fechada entre representado e representação.

O trabalho de Marey encontrava-se ligado, como observado por Mary Ann Doane, quer ao princípio da indicialidade, já que é fundamental que os sinais gravados na imagem sejam directamente produzidos pelo corpo utilizado na experiência, quer pelo princípio da legibilidade, respeitante à clareza e à eficácia da representação. O método gráfico, sustentado no desenho de uma curva, ou de um conjunto de traços e de pontos que materializam graficamente o percurso do corpo, obedece a este último requisito, fornecendo uma leitura imediata e clara dos resultados da experiência. Para tal, e no caso específico dos movimentos anatómicos, Marey reveste os cenários de fundos pretos, permitindo que o corpo do modelo, vestido também de preto, seja representado através de sinais deixados pelos pontos e faixas luminosas que são presas aos fatos. Neste caso, o dispositivo técnico limita-se a fornecer a possibilidade de inscrição gráfica do tempo e dos movimentos sucessivos do organismo.

Mas a verdade é que os cronogramas nem sempre garantiam, da forma mais eficaz, o reconhecimento da conexão física entre os traços dos movimentos gravados e o modelo. Assim, o método cronofotográfico, baseado no registo fotográfico e analógico do corpo em diferentes fases do movimento, adquire um estatuto de igual importância no trabalho do fisiologista francês. Após contactar com as experiências de Edward Muybridge na área do registo sucessivo do movimento pela fotografia, Marey procura desenvol-

ver, por sua conta, este método cronofotográfico, uma vez que encontra nele a possibilidade de especificação clara e detalhada das posições espaciais sucessivas do modelo. Marey opta por representá-las numa única superfície, usando um escalonamento de representações sobrepostas e rigorosamente assinaladas.

Todavia, a legibilidade das imagens cronofotográficas é, como observado por Doane, decisivamente afectada pelo desejo de aperfeiçoar a representação do tempo através da diminuição do intervalo de registo das posições do corpo no espaço. Isso acontece uma vez que a diminuição do tempo de registo sucessivo (traduzindo-se no aumento de disparos e de posições registadas) acaba por determinar a obtenção de imagens pouco nítidas e demasiado confusas, resultado da sobreposição das imagens correspondentes às posições intimamente intervaladas.

Mas, apesar destas dificuldades, Marey nunca se interessou pelas possibilidades oferecidas pelo cinema. O seu desinteresse pela síntese do movimento associado ao cinema, – que Marey encarava, sobretudo, como um dispositivo de entretenimento e de espectáculo dirigido às massas, – refere-se, logicamente, ao facto do seu propósito científico residir na observação puramente analítica. Era por isso a partir de uma imagem única e total que Marey procuraria identificar e assinalar as diferentes fases do movimento. Dessa forma, ele estava também a ir ao encontro da possibilidade teórica de isolamento e figuração do instante, do momento transitório que escapa continuamente às capacidades de apreensão da vista humana. É por isso que Marey vai ao ponto de recortar e de projectar as figuras que são registadas na película cinematográfica, arranjando-as e desenhando-as posteriormente numa única superfície que exhibe a totalidade das fases sucessivas do movimento.¹³

A tentativa de produção de uma sucessão de imagens estáticas numa só superfície como possibilidade de delimitação do todo, por um lado, e a con-

13. *Idem*, p.57-59. Repare-se, por outro lado, como esta preocupação puramente analítica, por parte de Marey, e o consequente desinteresse pela possibilidade técnica já então conhecida de reprodução do movimento através da sequenciação mecânica de imagens, naturalmente associada à projecção do filme, constitui um dilema que, como viu por exemplo Tom Gunning, frustra qualquer tentativa de traçar uma progressão genealógica do nascimento do cinema. Cf. T. GUNNING, *In Your Face: Physiognomy, Photography and the Gnostic Mission of Early Film*, 1997.

sequente retenção das posições que no decurso do movimento escapam à possibilidade de apreensão pela vista desarmada, por outro lado, marcam os dois aspectos que fazem a originalidade do projecto de Marey. Os critérios de desfasamento e de deslocamento temporal não têm lugar na prática de Marey. O arquivamento do motivo vai ao encontro de uma concepção ligada à plenitude e à integralidade de uma representação precisa, completa e baseada na componente indivisível do instante registado, independentemente dos limites e dos desvios inerentes a qualquer tipo de aparato de inscrição técnica.

*

É importante sublinhar que as investigações de Marey integram um desejo mais amplo da ciência da segunda metade do Séc. XIX em descobrir, através da técnica da imagem em sucessão, as leis do movimento e os processos temporais que regulam o funcionamento do corpo.

Esta técnica, baseada na fixação e na análise de comportamentos, disposições e movimentos que são inapreensíveis à visão humana, encontra no trabalho de Duchenne de Boulogne um dos momentos percussores mais importantes das novas ciências de observação do Séc. XIX. Elas incluem não só o trabalho de autores como Marey, Duchenne, ou Muybridge, mas também Albert Londe, Georges Demy, Alphonse Bertillon, Desiré Bonneville, entre outros. Em todos eles, a propensão arquivística do meio fotográfico é delimitada pelo projecto de fixar o objecto de estudo numa grelha de classificação e de ordenação, apresentando como meta a possibilidade de produção de uma perspectiva totalizadora e universal sobre o assunto.

O caso de Duchenne de Boulogne é particularmente interessante. Desde logo porque ele foi um dos que primeiro se serviu do rigor e da exactidão analógica da fotografia no contexto das pesquisas de natureza científica da modernidade. A imagem fotográfica era utilizada por Duchenne ao nível de um trabalho orientado pelas preocupações de índole classificatória e sistematizante, recaindo sobre o registo dos sinais externos associados às desordens neurológicas sofridas pelo paciente. O processo fotográfico era assim integrado como uma ferramenta de representação visual associada aos valores do conhecimento racional e positivista. A este nível, a fotografia

é compreendida como um método de observação, ordenação e listagem de informações. Ela é encarada como uma forma de operar a convergência dos poderes da observação visual com o paradigma do conhecimento científico, associação que era em grande parte estabelecida com base no critério de verdade e de objectividade óptica atribuída ao meio fotográfico. Como assinalado por Joan Schwartz, a fotografia era usada, neste contexto positivista da cultura visual do Séc. XIX, como uma ferramenta de observação apta a «gerar informações científicas rigorosas», surgindo como «uma forma aprimorada de anotação visual, uma ferramenta de observação, assim como uma forma exacta e fidedigna de documentação».¹⁴

Em 1850, Duchenne de Boulogne começa a fotografar os efeitos da utilização da electricidade no tratamento das doenças neurológicas. Do seu projecto constava ainda a investigação dos princípios essenciais que regulam o mecanismo geral das expressões faciais humanas. Duchenne pretendia mapear rigorosamente os músculos da face responsáveis pelas expressões humanas mais comuns, manifestações que o autor atribuía ainda a uma linguagem universal e teológica das emoções e dos sentimentos. O uso de eléctrodos aplicados na face dos pacientes, produzindo contracções involuntárias mas muito rápidas e momentâneas, é conjugado com as potencialidades do mecanismo fotográfico, na altura já compatível com a obtenção de registos precisos através das mais elevadas velocidades de exposição permitidas pelos materiais sensíveis. Duchenne tinha como intuito constituir um arquivo apto a ser estudado comparativamente, e, sobretudo, susceptível de inventariar, categorizar e tornar observáveis as expressões humanas no interior de um sistema de tipos e de regularidades facilmente reconhecíveis. A conjugação do estímulo externo com a capacidade do registo fotográfico em capturar as contracções ínfimas e passageiras dos músculos acaba por ser submetida a um mais vasto projecto de seriação de poses típicas, uma vez que estas são delimitadas a formas gerais e universais do comportamento e das expressões humanas. A tecnologia fotográfica e o sistema classificatório de arquivo convergem, em Duchenne de Boulogne, no momento em que ambos são perspectivados como processos susceptíveis de promover o

14. J. SCHWARTZ, *Records of Simple Truth and Precision*, 2000, p.11.

controle e o acesso ao conhecimento através de tipologias de sistematização e de ordenamento dos registos visuais.

Mas a necessidade de Duchenne em construir tipologias universais que deveriam ser facilmente reconhecidas pelo observador levá-lo-ia a recorrer a uma dimensão eminentemente dramatúrgica e encenatória do registo. Este recurso é aplicado pelo autor principalmente no contexto do estudo do comportamento e da espiritualidade do género feminino, cujos modelos são inseridos em situações narrativas simples e previamente elaboradas. Embora estas imagens recorram a planos abertos que, de certo modo, atenuam o efeito de proximidade dos grandes planos dos rostos, elas acabam por resultar ainda mais perturbadoras pelo facto de integrarem de forma ostensiva os aparelhos eléctricos e os técnicos que os manipulam. Um pouco à semelhança daquilo que acontecia nas performances das pacientes *histéricas* de Charcot, em Duchenne todo este aparato é montado em cenários propositadamente construídos para que as actrizes-pacientes expressassem – de forma induzida – as configurações universais das emoções e dos comportamentos humanos.¹⁵ Numa das pranchas de *Mécanisme de la Physionomie Humaine* (1862), Duchenne descreve uma dessas encenações da seguinte forma:

A jovem senhora fotografada nesta imagem visita uma pobre família; nós reconhecemos, pelo seu riso afectuoso (cobrir o lado esquerdo da face), ou pela sua expressão amável (cobrir o lado direito da face), que ela está tocada pela miséria e sofrimento desta infeliz família, e que este sentimento inspirou nela um acto de caridade.¹⁶

Podemos compreender, a partir desta descrição, que a face é encarada por Duchenne de Boulogne como uma espécie de mapa das emoções que são tornadas visíveis a partir dos novos dispositivos ópticos de mediação. Mas em diversas situações a fotografia acaba por captar emoções contraditórias no mesmo rosto, que assim surge como uma espécie de colagem confusa de expressões ambíguas. Como observado por Tom Gunning, o fisiologista francês tentava controlar estes traços de expressões residuais e contrastantes

15. T. GUNNING, *In Your Face: Physiognomy, Photography and the Gnostic Mission of Early Film*, 1997, p.8.

16. D. BOULOGNE, *MHFE*, p.118, Cit. por Tom Gunning, *Idem*, p.9.

através da cenarização e da descrição que, tendo como propósito a naturalização artificial das emoções descritas, acabava por produzir um curioso e estranho entrelaçamento entre o domínio científico e a ficcionalização da realidade. De resto, também nos retratos em grande plano dificilmente deixaríamos de ser colocados perante uma dimensão fortemente encenatória pelo facto dos eléctrodos que provocam os movimentos dos músculos serem quase sempre visíveis.

Mas o que naquela descrição de Duchenne de Boulogne nos aparece como algo de verdadeiramente estranho e perturbador refere-se ao modo como ele alude a um pequeno e rudimentar dispositivo que deve obstruir uma parte da imagem, apresentando a função de tapar um dos lados da face representada. A presença deste dispositivo, que ao nível da descrição textual é sugerido pela indicação de *cobrir o lado direito ou esquerdo da face*, consiste num simples semicírculo opaco que é efectivamente integrado nas fotografias, fazendo com que uma das metades da face do modelo fotografado fosse literalmente seccionada, tapada, ocultada. Essa meia-lua negra que é acrescentada à imagem possui, como propósito original, aumentar a legibilidade da imagem e a clareza das expressões momentâneas da face que se pretendiam isolar e descrever, escondendo aquelas que entram em contradição ou complicam essa descrição.

É que a *face* da imagem parece entrar quase sempre em dissonância com aquilo que Duchenne de Boulogne esperava produzir através da manipulação do rosto do modelo pelos eléctrodos. Mas, sem o saber, ele coloca em evidência, por via do recurso a esta solução rudimentar, uma figura de excesso, de erro, de falha e de não-figuratividade que faz ruir qualquer ideal de representação total e objectiva do acontecimento. As suas imagens afirmam, ao invés, e de uma maneira muito forte, um princípio de ilegibilidade representativa da imagem fotográfica. São imagens que expõem de forma flagrante aquilo que Pedro Miguel Frade havia identificado como um dos grandes paradoxos da fotografia do Séc. XIX. Ela é demasiado particular quando submetida à constatação idealizada dos tipos; e demasiado geral, indeterminada e abstracta, quando usada a favor de uma constatação objectiva e particular. A representação fotográfica está sempre neste espaço de

indecisão, neste «meio», como diz Frade, operando num espaço de impermanência e de suspeita constante relativamente ao fenómeno registado.¹⁷

*

Ora, este princípio de precariedade e de ilegibilidade exposto pelas imagens de Duchenne de Boulogne confronta-nos com o mesmo tipo de limite representativo que estava presente nas cronofotografias de Marey. A expectativa de Marey em representar e tornar opticamente legíveis as ínfimas mudanças que ocorrem ao longo do tempo, esbarra, como vimos, na insuficiência de uma representação tornada cada vez mais diluída e imprecisa, algo que era motivado pela sobreposição das figuras registadas pelo dispositivo cronofotográfico através de intervalos muito curtos. A utilização dos cronogramas e das cronofotografias em Marey tinha como objectivo a supressão do espaço de perda formado entre as imagens do corpo apresentadas em sucessão. A sua expectativa era pois a de obter uma imagem total, contínua e sem falhas.

Mas o fabrico destes *gráficos puros do tempo* revela-se, como viu Mary Ann Doane, inteiramente incompatível com a aspiração a uma representação contínua e total. Eles evidenciam, ao invés, uma forma de registo fantomática afectada por falhas, intervalos e perdas que diluem as figuras registadas numa espécie de nebulosa informe.¹⁸ As imagens obtidas por Marey mostram, em suma, o logro da tentativa de figuração do tempo e do movimento pelo expediente da acumulação de instantes de imobilidade apresentados de modo sucessivo e quantificável. No final, as cronofotografias de Marey produzem o mesmo tipo de visibilidade parcial e descontínua que se encontra ostensivamente presente nas imagens de Duchenne de Boulogne.

Tudo isto nos leva a concluir que, apesar da sua aparente inteireza e homogeneidade representativa – o que faria dela um instrumento privilegiado no terreno da pesquisa científica e objectiva – a fotografia revela, na verdade, uma inadequação do ver. Ela exhibe um *não-visto* incompatível com o projecto de descrição objectiva e integral da realidade. No limite, a fotografia mostra aquilo que se oculta e está distante na própria imagem, materializ-

17. P.M.FRADE, *Figuras de Espanto: A Fotografia antes da sua Cultura*, 1992, p.146-148.

18. M. DOANE, *The Emergence of Cinematic Time*, 2002, p.160.

zando o entrelaçamento da presença instantânea do objecto representado com o seu contrário, isto é, como ausência e dissimulação.

Este é um paradoxo que parece estar exemplarmente contido num terceiro momento importante, embora nem sempre referido, da história da fotografia, o qual poderá ser acrescentado aos casos de Marey e de Duchenne de Boulogne ao nível de uma tentativa de demonstração dos limites representativos inerentes ao processo fotográfico.

Esse momento fala da reacção generalizada de espanto e de incredulidade perante o aparecimento de um dos primeiros daguerreótipos produzidos por Jacques Daguerre, em 1839. A imagem regista uma movimentada *boulevard* parisiense. Todavia, devido aos elevados tempos de exposição requeridos para a sensibilização da chapa, a imagem obtida dá a ver uma avenida esvaziada da presença humana e de qualquer tipo de movimento. De forma inesperada, porém, no canto inferior esquerdo da imagem é possível descobrir duas pequeníssimas figuras, duas silhuetas humanas que passam quase despercebidas. Numa delas, a silhueta negra é perfeitamente destrinchável e percebe-se que corresponde a um homem em pé, imobilizado, com a perna flectida, ligeiramente levantada e apoiada na plataforma de uma engraxadora de rua. Já a segunda silhueta, correspondente à imagem do engraxador, aparece estranhamente modificada. Se é ainda possível identificar uma parte do tronco e o movimento arrastado de um dos braços, a parte de cima da figura, correspondente à zona do pescoço e da cabeça, é tornada irreconhecível; ela é registada através da configuração perturbante de um traço negro e deformante, produzido em virtude do movimento da figura na altura do registo. A par da paisagem reproduzida, cujo detalhe e precisão recai sobre um efeito de esvaziamento e de desaparecimento dos transeuntes, o daguerreótipo denuncia ainda a configuração anómala de um detalhe, de um fragmento corporal totalmente distorcido, irreconhecível e impreciso, mergulhado na inelutável opacidade inerente à substância material da imagem fotográfica.

É curioso notar que a maior parte dos historiadores analisa esta imagem como uma revelação dos limites que fazem depender a fotografia do mundo da inércia. É-nos dito que a significação da fotografia se encontra ligada ao

aspecto definitivo e paralisante da morte, da ausência de vida e de movimento, instâncias que seriam resgatadas numa fase mais adiantada pelo cinema, num momento de vitória simbólica sobre a fixidez e a imobilidade associadas ao registo fotográfico. Mas como não ver aqui algo de mais fundamental relacionado com a constituição de um espaço de erro, de descontinuidade e de falha representativa, ligando-se ao valor deceptivo e contingente que marca decisivamente os novos regimes perceptivos da modernidade? Como passar ao lado de questões essenciais ligadas não só à distorção e à imprecisão da imagem, como também à temática da figuração do tempo na sua voracidade, no seu aspecto transitório e fugaz, surgindo como um compósito activo e metamorfoseador das aparências remetidas a uma zona de indecisão entre o concreto e o abstracto?

Como negligenciar que a *verdade* do movimento se encontra dependente do registo diluído do objecto, do aspecto confuso do tremido, dos momentos de invisibilidade, da imprecisão, da nódoa e da *mancha disforme*, como víamos em (e *contra*) Marey, e que a representação do instante depende menos de uma representação integral e mecânica do movimento nas suas diferentes fases, como pretendiam Marey e Duchenne de Boulogne, do que de uma implicação psicofisiológica que envolve a experiência subjectiva do espectador, do indivíduo percepcionante que, longe de se limitar a uma recepção passiva de estados ordenados serialmente, apreende zonas de imprecisão e de arrastamento em combinação com áreas de maior definição?

2. A febre de arquivo: Derrida e Freud

Os aspectos ligados à apreensão pura do instante e ao registo totalizador do momento presente são dissolvidos a favor da concepção de uma imagem *em atraso*. Trata-se, mais exactamente, como acabámos de ver, de uma *pós-imagem*, isto é, uma imagem permanentemente diferida e incoincidente com a realidade à qual, *simultaneamente*, se encontra física e materialmente vinculada. O registo do presente é por isso contemporâneo a um processo de *arquivamento* relacionado com o passado, inviabilizando a concepção de um *agora* que funcionaria como bloco único, fechado e auto-suficiente. É o estatuto da visão que, desta forma, passa a ser problematizado. A visão é agora pensada em função dos hiatos, das falhas e das zonas de invisibilidade

corporizadas na imagem. Esta não se limita a representar o real, designando antes um espaço de figuração relacionado com a dimensão incerta, lacunar – mas também *excessiva* – inerente ao instante e ao próprio acto da visão.

É possível afirmar, por tudo isto, que a fotografia incorpora a ideia de um *inconsciente óptico* ligado aos deslocamentos e às zonas de ocultação da própria imagem. O inconsciente óptico encontra-se menos ligado à capacidade do dispositivo visual em penetrar aspectos da realidade inatingíveis à vista desarmada, como acontecia por exemplo na concepção de Walter Benjamin, do que a uma dramatização, intencionalmente produzida no universo da criação artística, do acto da visão no seu conflito com os processos mentais e orgânicos do indivíduo. Aproximamo-nos, desta forma, da caracterização avançada por Rosalind Krauss para o inconsciente óptico. Krauss esclarece que, por exemplo em Freud, não é o mundo incrementado pelos dispositivos técnicos da visualidade que possui um inconsciente; isto é, não é a realidade empírica externa que inscreve um qualquer tipo de latência passível de ser revelada no seu conflito com uma dimensão consciente. Os aspectos da realidade que não são visíveis, mas que fazem parte estruturante do mundo físico, formam antes aquilo que Freud designava, segundo Rosalind Krauss, como uma «microestrutura» que excede as possibilidades da visão humana, mas sem que isso implique a hipótese de uma circunscrição da topologia fundamental consciente/inconsciente.¹⁹ Esta só emerge no momento em que os paradoxos inerentes à imagem são *externalizados* num campo perceptivo que encena os processos de desposseção e reapropriação da realidade – e, mais ainda, do próprio sujeito – pela visão.²⁰

Mas são também diversos os pontos que nos distanciam da análise de Rosalind Krauss. Para Rosalind Krauss, o inconsciente óptico é apenas concebível ao nível das pesquisas que afirmam a relação do objecto artístico com as formas mecanizadas e culturalmente massificadas da visão moderna. Krauss faz derivar desta característica ligada à mecanização do objecto artístico a temática do desejo, mas de uma forma tal que ela é quase exclusi-

19. R. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, 1993, p.129.

20. *Idem*, pp.129-30.

vamente direccionada para a questão do desejo erótico e das problemáticas inerentes ao complexo edipiano.

Esperamos demonstrar que a abordagem psicanalítica do desejo e da imagem não implica, necessariamente, um centramento exclusivo nos aspectos do desejo erótico, ao contrário daquilo que é muitas vezes convencionado. Da nossa parte, a tentativa de caracterização, a partir de Freud, de um regime do inconsciente da imagem relacionar-se-á sobretudo com a possibilidade de aprofundamento de problemáticas que concernem aos aparatos físicos de registo, à dimensão psicofisiológica da percepção e da memória, assim como ao princípio de (in)divisibilidade do presente e a subsequente relação, altamente intrincada e complexa, entre o instante e o arquivo.

Procuraremos argumentar, assim, que a teoria freudiana do inconsciente recorre a um tipo de aparelho conceptual muitas vezes equiparável às condições constitutivas e processuais da imagem fotográfica. A questão da fotografia enquanto meio especializado irá assim lentamente desaparecendo a favor de uma concepção mais ampla de *escrita*, noção que importará compreender no seu sentido técnico, mas também imaginativo e ficcional. Trata-se, como teremos oportunidade de começar por analisar a partir do pensamento de Jacques Derrida e da sua conceptualização da *cena de escritura* freudiana, de associar o processo de escrita a uma mais vasta formulação que envolve o arquivo na sua ligação aos mecanismos afectivos e, de certa forma, dessubjectivizantes, do tempo mnésico.

*

No ensaio intitulado *O Delírio e os Sonhos na Gradiva de Jensen*, de 1907, Freud dá claramente nota do seu fascínio por um tipo de analogia que faz cruzar a estrutura dos sistemas psíquicos com a arqueologia, algo que o autor repete em momentos anteriores e posteriores da sua obra, como por exemplo em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), e *O Mal-Estar na Civilização* (1930), respectivamente. Nesse ensaio, que parte da análise ao romance intitulado *Gradiva*, do escritor alemão Wilhelm Jensen, Freud evidenciará a existência de múltiplos pontos de contacto entre, por um lado, o destino histórico da cidade romana de Pompeia (soterrada pela erupção do vulcão Vesúvio, e redescoberta, séculos mais tarde, pelos trabalhos arqueológicos),

e, do outro lado, os processos mentais de repressão (soterramento), e respectiva restituição (escavação), pelo trabalho analítico, dos dados soterrados nas camadas mais profundas e inacessíveis da estrutura psíquica.

Freud começa então por dar-nos conta da inanidade de Norbert Hanold (a personagem central do romance de Jensen), um jovem arqueólogo que acredita encontrar-se com Gradiva, figura de raízes mitológicas e sepultada, desde a catástrofe do ano de 79, em Pompeia. A fantasia de Hanold começa quando este descobre, no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, um baixo-relevo cuja imagem – representando uma jovem adulta de vestes ondulantes e surpreendida no seu passo gracioso – exerce sobre ele um intenso e inesperado fascínio.²¹ Como observa Freud, é provavelmente a perturbação associada à fixação de um modo de andar absolutamente singular da figura – caracterizado pela postura quase perpendicular do pé que, através da sua extremidade, toca o solo ao de leve – que acaba por capturar o desejo do jovem arqueólogo. E é esse desejo obsessivo e apaixonado que, para Freud, constituirá «o facto psicológico básico da narrativa», descrito pelo próprio autor da seguinte maneira:

[...] ele [Norbert Hanold] estava entre aqueles cujo reino não é deste mundo. Daí resultou interessar-se pelo relevo que representava uma jovem caminhando de forma peculiar e tecer sobre a mesma as suas fantasias, imaginando para ela um nome e uma origem, e situando-a na cidade de Pompeia, soterrada há mais de mil e oitocentos anos, até que por fim, após um estranho sonho de ansiedade, a sua fantasia da existência e da morte de Gradiva ampliou-se, passando a constituir um delírio que influenciava as suas acções.²²

Uma dessas acções foi a da viagem empreendida por Norbert Hanold a Itália, originando um périplo que o leva primeiro de Roma a Nápoles, e, finalmente,

21. A *Gradiva* é conhecida por ser um baixo-relevo neoático romano da primeira metade do século II, feito à maneira dos relevos em vasos helénicos do século IV a.c. Mas a representação da Gradiva faz parte, na verdade, do relevo representativo das Aglaurides, as três filhas de Aglauro e de Cécrope, mítico rei grego autóctone (nascido da própria terra, portanto), cujo corpo é representado como sendo metade homem e metade serpente. A Gradiva é ainda uma possível feminização de *Gradivus*, um dos epítetos de Marte, o rei romano, significando mais exactamente a expressão «Marte que avança», ou, num sentido mais livre, «aquela que avança». De notar, finalmente, que o relevo fragmentário de Gradiva se encontra presentemente no Museu Chiaromonte, no Vaticano.

22. S. FREUD, OC, *O Delírio e os Sonhos na “Gradiva” de Jensen*, 1969, p.24.

a Pompeia; Hanold vê-se impelido a procurar, literalmente, as marcas dos passos de Gradiva nas cinzas de Pompeia, já que, acreditava ele, a peculiaridade do seu andar haveria de ter deixado impressões inconfundíveis no solo. O certo é que, nessa procura obstinada, Hanold acabaria por encontrar-se com o *fantasma* de Gradiva nas ruínas de Pompeia, falando com ele durante algum tempo até que a presença fantomática da personagem desaparece para regressar ao túmulo. Este curto episódio é importante pois ele marca o ponto da narrativa no qual Freud se questiona, como assinalado por Jacques Derrida, sobre se a aparição de Gradiva é uma alucinação do nosso herói, ou se ela será um «fantasma *verdadeiro*», uma «pessoa viva». Freud não esconde a sua surpresa relativamente ao curso da narrativa, a partir desse momento presa na indecisão entre o estado de sonho e de vigília da personagem:

Evidentemente não foi só o nosso herói quem perdeu o equilíbrio. Também ficamos desconcertados com o aparecimento de Gradiva, que de uma figura em mármore já passara a figura imaginária. Acaso seria ela uma alucinação do nosso herói, perturbado pelos seus delírios, ou seria um *verdadeiro* fantasma, ou ainda uma pessoa viva?²³

É aqui que, segundo Jacques Derrida, o texto de Freud coloca o problema relativo ao conceito de «*fantasma*». Freud parece dividir-se na ambiguidade de uma posição que visa compreender, ou, pelo menos, ponderar a existência do fantasma, ao mesmo tempo que procura conjurá-la, pela necessidade de vinculação da prática analítica à objectividade do pensamento científico. Mas o mais importante será, neste caso, atentar às questões de efectividade e de verdade suscitadas por essa modalidade de aparição fantasmática protagonizada por Gradiva. Ou seja: qual é, como pergunta Jacques Derrida, a verdade destes espectros para Freud? Ou melhor, qual é a parte de realidade e de verdade do fantasma? O que é esta parte que, por momentos, resiste à explicação, que resiste à possibilidade de circunscrição de uma origem única e precisa, este inconcebível que assombra o desejo, o corpo e o espaço que ele ocupa, e que, no contexto diegético do romance de Jensen, se soma ao inexplicável interesse de Hanold por um relevo que, do

23. *Idem*, p.26.

ponto de vista arqueológico, não se reveste de qualquer tipo de importância científica em particular?

Jacques Derrida parece querer apontar, da sua parte, para o facto de Freud reconhecer a existência, ainda que residual, de uma forma de verdade nos fenómenos psíquicos da alucinação e do assombro. Freud aceitaria, como tal, a presença de um resto de inverosimilhança passível de ser incorporado no próprio aparelho psicanalítico, até porque este se encontra desde logo mobilizado, no contexto do pensamento freudiano, pela questão incontornável da memória e da inacessibilidade dos materiais que foram alvo dos mecanismos de repressão. O recalamento e o seu retorno remetem para a co-implicação entre o acontecimento material e a sua potencialidade e reserva, entre o passado orgânico e a reprodução mecânica e involuntária que escapa ao controlo do corpo possuído e assombrado. Se Freud procurava esconjurar o conceito de fantasma pelo facto de ele aparecer ligado ao fascínio produzido pelas práticas ocultistas e espirituais na cultura moderna e na imaginação do início do século XX, pseudociências claramente incompatíveis com a seriedade científica que se pretendia vincular à psicanálise (e isso é algo que se nota particularmente bem no seu texto sobre o *uncanny*, ou o *não familiar*), o facto é que seria justamente a partir da psicanálise freudiana que Jacques Derrida procuraria reavivar esse conceito. Isto porque a figura do fantasma aparece indelevelmente ligada aos conceitos de recalamento e retorno de algo oculto, distante e desaparecido, algo que se furta à presença plena mas que, não obstante, emerge em potência a partir de um passado não sancionado, um passado que escapou à possibilidade de internalização completa por parte do indivíduo.²⁴

Ora, no texto sobre a Gradiva, Freud viria a insistir numa definição da repressão como um género particular do mecanismo do esquecimento, o qual é caracterizado pela dificuldade de acesso do indivíduo à memória dos conteúdos reprimidos. Não obstante, esses conteúdos em princípio inacessíveis preservam algo de tão importante quanto a sua «capacidade de acção efectiva», por via das formas alteradas que chegam à consciência.²⁵ É de notar

24. M. BLANCO e E. PEEREN, *The Spectralities Reader* (introdução), 2013.

25. *Idem*, p.42.

que esta definição da repressão se encontrava já estabilizada em textos se-
minais de Freud, nomeadamente naqueles dedicados ao estudo da histeria e
dos sonhos, continuando, por exemplo, nos ensaios metapsicológicos e cul-
turais elaborados em fases mais adiantadas. Mas aqui como lá, o problema
fundamental refere-se a saber como podem essas formas alteradas e deri-
vadas das lembranças reprimidas ser caracterizadas? Freud irá designá-las,
justamente, como fantasias e delírios. Mais ainda, essas manifestações não
são por ele consideradas como produtos gratuitos da imaginação, mas antes
arquivos, quer dizer, vestígios materiais vinculados a lembranças incons-
cientes e em estado de repressão, e que, num dado momento da existência
do indivíduo, afloram à consciência sob formas modificadas, compreenden-
do o retorno daquilo que, não obstante, permanece constantemente por
actualizar-se numa forma definitiva e completa.

Por outro lado, o inconsciente não se refere, como assinalado por Freud, a
outra coisa que não aos processos psíquicos que, embora activos, se mos-
tram incapazes de atingir directamente a consciência. Acontece por isso
que embora designados de fantasias e de delírios, estes conteúdos e mate-
riais arquivados não deixam de conter uma *parcela de verdade* material, que
se revela inestimável ao nível da compreensão da vida mental do sujeito. Isto
é aquilo que Freud designava, segundo Jacques Derrida, como o «grão de
verdade oculto em toda a aparição ilusória», ou, dito de outra forma, o «ele-
mento de verdade» reprimido, que penetra no consciente através de formas
desviadas, susceptíveis de actuar como «substitutos distorcidos da verda-
de reprimida».²⁶ Se Freud rejeita a figura do fantasma, existe, pelo menos,
a consideração de uma presença *refigurada*. E é isso que, efectivamente,
Freud torna claro nas conclusões que procedem a uma detalhada análise
do texto de Jensen, cuja personagem central, Norbert Hanold, é tratada por
Freud como um verdadeiro caso clínico:

[...] existe uma parcela de verdade oculta em todo o delírio, um elemento
digno de fé, que é a origem da convicção do paciente, a qual, portanto,
até certo ponto é justificada. Esse elemento verdadeiro, porém, há muito
foi reprimido. Se, de forma distorcida, consegue chegar à consciência,

26. S. FREUD, OC, p.80. Cit. por Jacques Derrida, *Archive Fever*, 1995, p.55.

dá-se uma intensificação da convicção que lhe está ligada, como uma espécie de compensação, e que se liga ao substituto da verdade reprimida, protegendo-o de quaisquer ataques críticos.²⁷

Ora, no caso do texto de Jensen, os efeitos produzidos pela imagem de Gradiva em Hanold nascem de uma conexão do relevo com as recordações de infância reprimidas pelo jovem arqueólogo. Elas estão relacionadas com uma forte amizade, e, talvez até, um amor de infância que uniu Norbert Hanold a Zoe Bertgang, uma jovem rapariga com a qual Hanold conviveu durante vários anos. Freud afirma então que as fantasias produzidas por Hanold não são «produtos arbitrários da sua imaginação», aparecendo, pelo contrário, como «fantasias determinadas [...] pelo acervo de impressões infantis esquecidas, mas ainda nele actuanes».²⁸

Esse acervo, ou arquivo, inclui, por exemplo, o mesmo tipo de andar peculiar que produz a perpendicularidade do pé em relação ao solo, assim como a relação do nome da sua amiga «Zoe» com a palavra «vida», e, finalmente, a correspondência do sobrenome «Bertgang» com uma tradução possível do nome de Gradiva, significando, justamente, «*alguém que brilha ao avançar*». Todas estas associações levariam Freud a abordar o caso de Hanold (caracterizado pelos fenómenos de delírio e fantasia, e, no final, pelo processo de cura) como o exemplo clínico de uma disposição psíquica motivada por uma «reincidência no amor». É que, segundo Freud, depois das lembranças e das ideias que permanecem à superfície da consciência, só os sentimentos profundos possuem um valor real na tentativa de compreensão da vida mental do sujeito. Todo o processo de repressão implica uma repressão de sentimentos. Neste caso, a relação dos sentimentos de Hanold com os elementos simultaneamente reais e ficcionados respeitantes às personagens de Gradiva e de Zoe, surgem, para Freud, como uma espécie de alfabeto hieroglífico. Este alfabeto, tal como de resto acontecia já no processo do sonho, é passível de ser parcialmente traduzido e interpretado pelo trabalho de análise, apto a iluminar, ainda que de modo fragmentário, os movimentos dos materiais reprimidos e antes totalmente barrados à consciência. O tra-

27. S. FREUD, OC, *O Delírio e os Sonhos na "Gradiva" de Jensen*, 1969., p.83.

28. *Idem*, p.39.

balho analítico comporta, como tal, uma contínua tentativa de reordenação e montagem dos acontecimentos no tempo, através do re-jogar do passado e das memórias que rasgam a coerência e unidade do presente vivido. O fantasma convoca uma zona de indiscernibilidade e de incerteza, e por isso a capacidade de constituição de um conhecimento infalível é questionada, pois aquele refere-se ao que está de fora, fora da percepção e fora do arquivo como repositório do passado sancionado e reconhecido.

*

Freud opor-se-ia, como tal, às abordagens estritamente simbólicas que compreendem aquela massa sígnica e hieroglífica que nos chega do passado como uma espécie de escrita secreta, como uma simbologia estabilizada e hipoteticamente constituída por elementos fixos passíveis de serem descodificados, ou decifrados, pela correspondência a um conjunto de significados previamente designados.

Jacques Derrida havia já demonstrado que a regressão tópica e temporal do fenómeno do sonho – fenómeno que, não por acaso, representa uma das linhas de força da análise freudiana do texto de Jensen, e, particularmente, dos episódios relativos aos «sonhos de ansiedade» de Norbert Hanold – é integrada por Freud numa mais vasta paisagem de escritura. Nesta forma de escrita, os conteúdos discursivos e figurativos integram «cadeias significantes de formas cénicas» baseadas nos processos de deslocamento, diferimento e repetição. Eles são submetidos a processos de «montagem» e de refiguração que excedem a possibilidade de circunscrição do acontecimento a uma ordem previamente codificada e submetida a uma sequenciação lógica.²⁹

Por isso Freud insistia, como assinalado por Jacques Derrida, no facto de a experiência do inconsciente produzir os seus próprios significantes. Estes encontram-se dependentes da individualidade daquele que os produz e a sua significação passa inteiramente pela relação contextual com os factos reais da vida desse sujeito. Não deveríamos falar sequer, segundo Freud, de uma tradução, ou de uma transcrição, para descrever a passagem dos

29. Estes temas, que fazem parte do texto de Derrida sobre *a cena da escrita* em Freud, serão tratados mais à frente em pormenor a partir da análise das relações entre escrita, imagem e técnica. Cf. J. DERRIDA, *Freud et la Scène de L'Écriture*, 1967, em particular, pp.307-311; 318-326.

conteúdos do inconsciente à consciência. Com efeito, Derrida sublinha que tal equivaleria a conceber um texto já dado, que tal equivaleria a reduzir o material inconsciente a uma presença imóvel e estática pela qual o conteúdo de significação se limitaria a passar de um para outro lugar do sistema psíquico, operando a distinção entre uma espécie de primeiro e de segundo pensamento.

Isto tem implicações na forma como a temporalidade do inconsciente é perspectivada. Isto porque Freud renuncia tacitamente a um tipo de esquematização que procura associar o conteúdo do acontecimento reprimido – que funciona como uma espécie de «texto» relativo às experiências do passado entretanto esquecido – a uma lógica do «ter sido do presente» («ayant été-présent») que separa o antes e o depois numa linha temporal de carácter linear e evolutivo. Assim, segundo Jacques Derrida,

O texto não é pensável na forma originária ou modificada da presença. O texto inconsciente é, desde o início, tecido de traços puros, de diferenças onde se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituído por arquivos que são *desde sempre transcrições!* («*toujours déjà des transcriptions!*»). São impressões originárias. Tudo começa pela reprodução. Desde sempre, quer dizer, resíduos de um sentido que não esteve nunca presente, e no qual o presente significado é sempre reconstituído em retardamento, *nachträglich*, após o acontecimento («*après coup*»), *suplementariamente: nachträglich* quer dizer também suplementar.³⁰

Esta questão da suplementaridade aponta, no contexto da filosofia de Jacques Derrida, para algo que está em falta, em atraso, e exige ser compensado, ou, se quisermos, restituído e complementado pelo que lhe é exterior. Segundo Derrida, a relação entre os processos primário e secundário, isto é, entre os fluxos do inconsciente e do consciente devem ser analisados em função desta noção. A tentativa de interpretação do texto depende, assim, do que está em nota, do que ocupa as margens, em suma, do *post-scriptum*. Sem esta recorrência de um sub-texto, de um entre-linhas que conjuga o

30. J. DERRIDA, *Freud et la Scène de L'Écriture*, 1967, p.314.

presente e o passado, a revelação e a ocultação, a presença e a ausência, o factual e a ficção, o texto dito *presente* não seria, como observa Derrida, senão um mero sinal de nota, uma numeração de referência (sem referência). A passagem ao consciente do material inconsciente não consiste, como tal, numa escrita repetitiva e previamente esquematizada por relações meramente simbólicas. Essa passagem pressupõe, ao invés, uma circulação de sentidos e de energias psíquicas entre consciente e inconsciente, criando uma superfície de transformação e de reelaboração activa e aberta a novas possibilidades. Donde, em Freud, o *símbolo* ser sempre concebido como um elemento de *sobressignificação*, processo que remete para um efeito de série no qual o sentido do elemento é gerado num desdobramento através de outras séries e referências cruzadas com outros elementos díspares e heterogéneos.

Ora, é também aqui que reside, segundo Jacques Derrida, o interesse das parábolas arqueológicas em Freud, dado que estas se relacionam com a existência de materiais soterrados que são preservados ao longo do tempo, em camadas que estão em contacto directo com outras camadas pertencentes a tempos infinitamente longínquos, criando um espaço de múltiplas coexistências e durações diferenciais. Mas este tipo de parábola aponta também para algo de aparentemente contraditório com este princípio. No texto intitulado *Mal d'Archive: une impression freudienne* (1995), Jacques Derrida assinala que é por via da metáfora arqueológica da escavação que Freud irá sonhar o aparecimento da «*origem*» que fala por si própria, da origem que aparece em si e por si, e, por assim dizer, sem arquivo: «*Anamnésia sem hipomnésia!*», como escreve Derrida. Isto equivale a afirmar o sonho de uma memória que se apresentaria directamente e fora de qualquer tipo de mediação técnica, sem traço e sem tradução. Esta seria, como tal, uma forma de origem mais pura que a do próprio fantasma. Segundo Jacques Derrida,

Ele [Freud] quer exumar uma *impressão* mais arcaica, ele quer exibir uma *marca* mais arcaica do que aquela em torno da qual os outros arqueólogos de todo o género se afadigam em procurar, sejam os da literatura ou os das ciências objectivas tradicionais, uma marca que de cada vez é singular, uma impressão que quase deixa de ser um arquivo e

que quase se confunde a si própria com a impressão da pegada que deixa a sua marca ainda viva num substrato, numa superfície, num lugar de origem.³¹

Esta forma de impressão arcaica, este desejo pelo regresso a uma origem pura e absoluta relaciona-se também com a marca produzida no *instante*, isto é, com a marca produzida no momento em que a *impressão* não foi ainda retomada inteiramente no arquivo. É o instante de pura afecção, «um arquivo sem arquivo»,³² assinalando, como afirmava Derrida, o momento impossível em que algo se *inarquiva*. Retomando a análise ao romance de Jensen, pode dizer-se que esse é o momento no qual a pegada de Gradiva se exibiria e falaria por si própria. E é aqui que Derrida identifica a existência de uma «febre de arquivo» de que também Norbert Hanold sofria. Esse jovem arqueólogo, que se torna um exímio especialista na arte de decifração dos mais enigmáticos resíduos da história, acaba por rebelar-se contra o positivismo da sua própria ciência, reclamando o momento vital e originário que só pode ser dado pela presença do que regressa directamente dos mortos. Daí que, a determinada altura do texto de Jensen, a personagem Zoe Bertgang se dirija a Hanold dizendo: «Tu referes-te ao facto de que alguém tenha de morrer para chegar a estar vivo; mas sem dúvida isso tem de ser assim para os arqueólogos.»³³

Mas Hanold não se satisfaz, tão pouco, com o mero retorno do morto, com o aparecimento do fantasma. Na leitura de Derrida, Hanold deseja, de modo muito mais premente, descobrir o traço original da «impressão» deixada pelos passos de Gradiva nas cinzas; isto é, ele deseja possuir a experiência do instante único no qual o passo da Gradiva *rediviva* não se distingue ainda, no seu peso e materialidade, da marca deixada no solo pelo corpo vivo e actuante. Ora, o que se joga aqui é, segundo Derrida, toda uma implicação original da memória, do instante e do arquivo:

No final, essa impressão (*Abdruck*), distinta de todas as outras, deve ser redescoberta – mas isto pressupõe *simultaneamente* a memória e o

31. J. DERRIDA, *Archive Fever: a freudian impression*, 1995, p.61.

32. *Ibidem*.

33. W. JENSEN, *Gradiva*, Cit. por Sigmund Freud, OC, *O Delírio e os Sonhos na “Gradiva” de Jensen*, 1969, p.44.

arquivo, um e o outro como o mesmo, *exactamente na mesma* matéria do campo das escavações. Ela deve ser ressuscitada exactamente onde, numa localização absolutamente protegida, num lugar insubstituível, preserva ainda, exactamente sobre a cinza, e não se tendo ainda dela separado, a pressão do peso tão singular do passo de Gradiva.³⁴

Mas não se nos afigura esta compulsão incontrolável e nostálgica pelo retorno ao «lugar arcaico», relacionado com a ideia de uma origem plena, e que se manifestaria através do traço do único e do original, algo de estranho e até de absolutamente contraditório, relativamente àquilo que foi dito anteriormente e, mais ainda, àquilo que são as bases teóricas do pensamento de Jacques Derrida? Se a *desconstrução* constitui um gesto crítico que expõe as tensões internas inerentes a qualquer tipo de sistema, desfazendo a ideia de origem e de presença absoluta a favor de formas de apreensão contextuais que implicam movimentos de remissões e interpretatibilidades irredutíveis a um centro, a uma origem, a uma primeidade, então como sustentar a ideia de uma origem como génese e fonte única que falaria por si própria, que apareceria em si e por si? Por outro lado, se acabámos de afirmar que, em Freud, a interpretação dos traços mnésicos é sempre parcial, fragmentária e sobredeterminada, como conjugar essa posição com a ideia de uma procura da origem única e *original* do acontecimento passado?

Acontece, justamente, que esta é a única forma possível de pensar a questão do arquivo pelo pensamento da desconstrução. Qualquer desconstrução da noção de arquivo passa pela sua destruição e reconstituição, ou melhor, passa por iluminar as tensões internas e os paradoxos que constituem a sua riqueza e complexidade, fazendo aparecer uma *arquitectura de construção-desconstrução* que dá visibilidade às impurezas do arquivo, ao paradoxo do instante e às aporias da presença, revelando-o como algo de permanentemente inacabado e sujeito à busca obstinada e impossível daquilo que se ofereceria ao sujeito através de uma presença imediata e não mediada. Mas esta febre, este mal relacionado com a procura insana da impressão primordial debate-se, ao mesmo tempo, com aquilo que, como assinalado por Rosalind Krauss, Derrida designaria como a retenção primordial, a não-

34. J. DERRIDA, *Archive Fever*, 1995, p.62.

-presença e a não-evidência implicadas na duração do pestanejar que fecha a vista,³⁵ momento de desconhecimento e de invisibilidade que marca a aparição do fantasma.

Porque o *mal de arquivo* implica este fechamento, este espaço de ocultação e de espectralidade, ele próprio estruturante do acto pelo qual o sujeito *visa* algo. Finalmente, a febre de arquivo é esta busca interminável pelo que está permanentemente em falta naquilo que é arquivado; é este ir ao encontro do arquivo no momento em que, como vê Derrida, algo nele se «*inarquiva*», envolvendo uma pulsão incontrollável que consiste no trabalho de restituição do instante, isto é, do ponto único e particular que, todavia, num determinado momento da sua formação, foi guardado, ou melhor, diferido, deslocado, convertido em marca, em impressão, e, por isso mesmo, separado da experiência original do objecto. Ora, esta singularidade do instante é, como diz Derrida, insubtraível. Ela constitui o «segredo» de que não há arquivo, mas que, ao mesmo tempo, não existe senão na cinza, nos intervalos e no *grão* desse mesmo arquivo:

Porque esta singularidade, argumenta Derrida, não é sequer um passado presente. Ela teria sido possível, nós podemos sonhar com isso posteriormente, apenas na medida em que a sua iterabilidade, isto é, a sua divisibilidade imanente, a possibilidade da sua fissura, a assombrasse desde a origem. A *memória fiel* de tal singularidade pode ser *apenas transmitida pelo fantasma*.³⁶

O segredo de Gradiva, a singularidade evocada por Hanold quando fala da *maneira de andar* de Gradiva, é algo de inviolável, considera Derrida. Inviolável porque nunca ninguém o soube na sua plenitude, porque nunca ninguém teve directamente acesso a ela, formando-se numa distância insuperável. É isto que nos faz *arder de desejo* por saber, por querer arquivar, por guardar o que nos é negado e que permanece como sigilo, como segredo do que está para lá da própria intenção de preservar. Jamais alguém o saberá porque aquilo que é guardado é também, em si, perdido, implicando no mesmo plano a preservação e a perda, o singular e o desvio, a origem e

35. J. DERRIDA. Cit.por Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, 1993, p.215.

36. J. DERRIDA, *Archive Fever*, 1995, p.62 (itálico nosso).

o diferimento. E se a memória é transmitida pelo fantasma, é porque este funciona como uma metáfora poderosa para os encontros com formas de alteridade, modos de existência desconhecidos que descerram múltiplas temporalidades à partida inimiscuíveis, oferecendo uma forma de resistência à ascendência do tempo homogêneo e linear: da mesma forma que o uno dá lugar ao seu duplo, o presente dá lugar a um passado que tem por característica nunca se encontrar presente enquanto tal³⁷ – em suma, a ontologia dá lugar a uma *origem assombrada*.³⁸

*

Na sua reflexão sobre a questão do arquivo, Jacques Derrida chama frequentemente a atenção para o facto de que aquilo que é guardado ser também, no mesmo lance, aquilo que é perdido. O arquivo confronta o sujeito com esta aporia inultrapassável, corporizada no aforismo derrideano de que «o arquivo salva (d)a perda» («ce qui sauve (de) la perte»). Forma de o autor abordar o interior mais íntimo do arquivo e as redes de paradoxos que o atravessam: o arquivo salva *da* perda ao mesmo tempo que salva *a* perda. Porque aquilo que é guardado, preservado, salvo da perda, ou, se quisermos, do esquecimento e da destruição, é também a própria perda em si, isto é, a separação do evento como origem indivisível e primordial. O *destino* do arquivo refere-se a esta *impureza fundamental*. Refere-se a esta dissolução da presença do acontecimento no tempo definido pela *longa duração*, mas assinalando, igualmente, a fissura e o desdobramento que tem lugar na ínfima duração respeitante ao fechamento da visão. Em suma, aquilo que salva da perda e do desaparecimento através da imagem, do registo, ou arquivo, corresponde também a uma fixação da perda enquanto ausência do acontecimento, dado que se assiste a uma insuperável separação e suspensão do referente no momento em que este é registado. A partir daí, a sua modalidade de aparição não pode ser senão a do fantasma errático e lacunar. Assim, a origem passa a dizer respeito, antes de mais, ao traço de uma memória que persiste depois do acontecimento passar, um *traço* que se joga no interior de uma coexistência entre presente e ausente.

37. J.DERRIDA, *Specters of Marx*, 1994, XVII (XVIII, 4, 12).

38. Cf. M. BLANCO e E. PEEREN, *The Spectralities Reader* (introdução), 2013. Trata-se de uma conversão que, na língua inglesa, é activada pela passagem que vai da *ontology* à *hauntology*, jogo de palavras e de sonoridades exímio impossível de traduzir no português.

Sobre este conceito de traço, a vários títulos crucial no pensamento derrideano, poderemos pois afirmar, e adoptando a fraseologia propriamente *gráfica* e *visual* de Jacques Derrida, que *o traço (é) parte do objecto*, separando-se dele. Ou seja, o traço, ou imagem, provém do objecto dito real, estabelecendo com ele um vínculo de natureza física e indicial, ao mesmo tempo que dele se distancia, constituindo um *outro*, uma alteridade, uma outra realidade que, todavia, não é nunca inteiramente independente daquela que a originou. O traço é, como tal, nos dois sentidos, ao mesmo tempo: definição pronta de paradoxo.

Compreende-se, desta forma, que Derrida situe aqui o paroxismo do conceito de traço. O traço refere-se a essa marca que parte do objecto, constituindo uma espécie de «origem traçante» («l'origine traçante») relacionada menos com a primordialidade do instante indivisível do que com a fissura e o desdobramento daquilo que tem origem no intermediário, no intervalo *entre* um e outro, *entre* a origem e a perda. Em *Gramatologia* (1967), tratava-se já, em Jacques Derrida, de mencionar esta «quase-ontologia» do «rastros», da origem não-simples que fala da enigmática relação do existente com o seu outro. Tratava-se, conseqüentemente, de reverter a fenomenologia husserliana, na medida em que estava em causa a contestação da ideia de que os efeitos de todo o acto mental e da própria realidade são imediatamente presentes ao sujeito, e que essa presentificação experimentada como evidência intuitiva transporta a significação plena e imediata do acontecimento.³⁹

Ao reter em si a marca do elemento passado, o rastro originário, como o designa Derrida, irá converter o presente numa temporalidade fissurada e paradoxal, definitivamente incompatível com a ideia auto-suficiente e plena de imediatez, ao ponto de não podermos falar mais do passado e do futuro como meros presentes modificados. Porque o *traço* («le trace») não é apenas uma pista, um vestígio que nos leva a um referente ou a um significado cristalizado. Ele é, propriamente, o *intervalo*, a temporalidade fissurada que consta da origem não-simples do objecto e da realidade; é o *rastro originário* que designa a diferença que está antes de toda a determinação de conteúdo. O conceito de rastro originário, embora remetendo ainda

39. R. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, 1993.

a uma origem transcendental, faz desmoronar o seu próprio nome: se tudo começa pelo rastro, acima de tudo não há rastro originário, mas antes algo de *residual* ao objecto, ao signo e também ao próprio tempo.⁴⁰ O rastro, o traço, ou a marca, segundo Derrida, é precisamente tudo aquilo que não se reduz ao presente, uma vez que a impossibilidade de activarmos uma presença originária nos remete a um «passado absoluto» e ilocalizável, ou seja, a um passado que não se pode compreender simplesmente como presente antigo e datado. O termo passado é pois um termo a rasurar, até porque o rastro «anuncia quanto recorda: a diferença difere».⁴¹

Se é habitual dizermos que é onde existe o traço que o arquivo pode começar, tal deve-se menos ao facto de podermos exercer a partir daí o domínio sobre um conjunto de marcas gravadas em diferentes suportes e passíveis de classificação e de ordenação, do que ao facto de se gerar aí a possibilidade de identificação de uma forma de origem reticulada e caracterizada pelos deslocamentos, permutações e disjunções entre os elementos arquivados. Cada elemento é assim associado a um ponto de partida potencial que envolve novas ordens e formas de organização dos materiais pertencentes ao arquivo. Tal irá produzir também a hipótese de evocação daquilo que, na sua singularidade, foi, de certo modo, reprimido e «impresso» em profundidade.

Poderemos assim afirmar que, em certa medida, o traço não é necessariamente um elemento objectualizado. Ele surge mais como uma intensidade, como uma experiência que actua como instante singular de uma impressão. Por sua vez, esta deve ser entendida simultaneamente como a marca física e a experiência sentimental e psíquica provocada pelo evento. Problematisa-se, desta forma, e como assinalado por Jacques Derrida, o estatuto da imagem como instância plenamente objectualizada, dado que a sua expressividade e a sua potência afectiva remetem para algo irredutível à mera materialização de uma forma empírica. O que está em causa é a consideração da imagem ao nível de uma possibilidade de fazer aparecer o não-visível no visível.

Foi isso que vimos, em parte, no exemplo de Gradiva. A singularidade do seu passo, do seu gesto, marca do instante singular que permanece inalcançá-

40. J. DERRIDA, *Gramatologia*, 1999, p.75.

41. *Idem*, p.193.

vel, além e aquém de si próprio, inscreve o traço material impresso no solo, mas também, ao mesmo tempo, o abalo, a comoção e o sentimento que é *impresso* no espírito do sujeito, num espaço que parece abandonar os limites fenomenológicos da imagem. Por constituir um acontecimento demasiado intenso e fulgurante, o traço implica a coexistência da realidade material e contingente com os circuitos do inconsciente compostos por delírios, retornos, repetições e fantasmas que inscrevem a produção activa do que é preservado e transformado no tempo. O instante de singularidade de produção do traço é, como tal, um momento de corte, de adesão e de separação que Derrida descreve como um instante impossível e secreto.⁴²

Como tal, o arquivo não se opõe inteiramente ao que é reprimido. Será até o oposto, uma vez que, como observa Jacques Derrida, isso que é reprimido deixa um traço, uma impressão que concerne a uma marca afectiva e sentimental que mobiliza o desejo do sujeito. Ela remete para a existência de dinâmicas e de intensidades irreduzíveis a uma forma estável ou a uma significação racionalmente elaborada, afirmando antes o traço como o sintoma de uma intrusão, como a presença micrológica de um detalhe anómalo que se abre ao inconsciente do tempo e da representação.

A estrutura geral de qualquer arquivo passa, com efeito, por comportar sempre um resto «espectral» de conhecimento, dado que o arquivo aumenta e adensa-se a si próprio sempre que alguém ilumina, interpreta ou estabelece como objecto o seu *corpus*. É neste sentido que, como vê Derrida, o arquivo perde uma autoridade de tipo meta-textual. Mas Derrida acrescenta ainda uma implicação de índole temporal que nos parece ser de toda a importância. Ela implica pensar uma abertura do arquivo em direcção ao futuro, uma vez que o arquivo inscreve uma *promessa* relacionada com as possibilidades de interpretação futuras; isto é, ele integra o conjunto de possibilidades por nós desconhecidas, mas que, todavia, são passíveis de serem pensadas e antecipadas no contexto de um trabalho de redefinição e de recriação do passado através do confronto com as novas condições do presente, aqui compreendido como uma instância não estabilizada, ou, mais exactamente, uma instância em permanente *devenir*. O arquivo adquire então a pertinência

42. Cf. J. DERRIDA, *Trace et archive, image et art*, 2002, p.20.

de uma coisa do futuro porque comporta a exigência de uma responsabilidade relativamente às possibilidades a descobrir no tempo imprevisível do *por-vir* – até porque o fantasma não regressa sempre da mesma forma; pelo contrário, a natureza da *aparência* do assombro é a da metamorfose, abrindo o passado a uma política da memória e do comprometimento ético.

Noutras palavras, a pulsão do arquivo diz menos respeito ao passado, ao presente que foi e à sua lembrança nostálgica, do que ao porvir, uma vez que, como assinalado por Jacques Derrida, aquilo que é guardado é também aquilo que deve ser repetido, isto é, guardado e repercutido no futuro a vir. Diremos então que se o acontecimento do passado é inscrito numa superfície cujo conteúdo actual e virtual, latente e *manifesto*, é repetido, incorporando transformações, redescobertas e releituras, então ele é aberto a uma temporalidade do após-facto, uma temporalidade que concerne ao vir-a-ser, adquirindo a densidade de uma forma de escrita que, no seu sentido mais amplo, recai na problematização da *inscrição* e no consequente questionamento dos processos simbólicos fundados na ordenação causal e puramente racional, ou manifesta, das unidades de significação.

*

É por isso possível afirmar que sempre que está implicada a questão da imagem, a sua técnica e o seu arquivo, deparamo-nos com a necessidade de consideração de um tempo heterogéneo que articula, na mesma estrutura, o passado, o presente e o futuro. A outra constatação que se confirma é a de que a articulação estratigráfica destes três planos só é explicável pela modalidade do retorno, da repetição. Pensar a imagem ao nível de uma aceção mais ampla corresponde a questionar, numa das suas vertentes cruciais, a natureza do tempo do seu registo, do seu processo, assim como as implicações da interrupção e da paragem que, no caso do processo fotográfico, são condições estruturantes da sua formação. Não está aqui em causa, uma vez mais, questionar a fotografia como universo e prática especializada. Trata-se antes de equacionar, através da reflexão sobre as suas especificidades constitutivas e epistemológicas, um espaço de análise que afirma a componente processual e a natureza simulacral da imagem na sua relação com as noções de traço, inconsciente, presença, fantasma, e por aí em diante.

Com efeito, pensar o conjunto destas problemáticas quase equivale, dentro da metodologia adoptada, a questionar a relação entre o pensamento da desconstrução de Jacques Derrida e a fotografia. Neste ponto, poderemos fazer nossa a questão introduzida por Gerhard Richter,⁴³ cujo posicionamento defende uma familiaridade efectiva da fotografia com o pensamento da desconstrução de Jacques Derrida. Isto porque a fotografia constitui um dispositivo de apresentação ligado às problemáticas da tradução, da escrita, do diferimento, da repetição e da memória. A questão colocada por Richter é a seguinte: Derrida faz frequentemente uso de conceitos que, numa primeira análise, fazem parte integrante do léxico próprio à fotografia, como o sejam os conceitos de traço, arquivo, testemunho e singularidade. Mas qual é exactamente a perspectiva de Derrida relativamente à fotografia? Essa aparente importância concedida à fotografia existe, ou dar-se-á o caso do seu pensamento ter de ser transposto, descontextualizado, extrapolado, tendo em vista uma sua aplicação à teoria da fotografia? E se essa relação existe, de que modo é ela materializável?

Começemos por esclarecer que o interesse de Jacques Derrida pela fotografia é reconhecido de forma mais ou menos consensual, possuindo o autor vários textos exclusivamente dedicados à fotografia e à obra de certos fotógrafos. Nesses textos, Jacques Derrida recorre ao conjunto de conceitos mais importantes da sua filosofia para reflectir operativamente sobre as questões que emergem de um pensamento específico sobre a imagem fotográfica. Mas atente-se, antes de mais, à resposta de Richter:

O que Derrida pretende enfatizar [...] é que a fotografia, a partir do momento em que a sua lógica idiomática é elaborada e generalizada, pode ser vista como um entrelaçamento operacional e uma metalinguagem através da qual questões mais amplas ligadas à filosofia, à história, à estética e à política, podem ser devidamente focalizadas.⁴⁴

Ora, segundo Richter, é esse tipo de elaboração operacional e metalinguística que faz com que Derrida procure preservar uma certa especificidade

43. De notar, em jeito de ressalva, que se trata do teórico e historiador, e não do artista a quem habitualmente se associa o nome.

44. G. RICHTER, (Introduction) *Copy, Archive and Signature*, 2010, p. XXIII.

ligada à *medialidade* técnica da fotografia. A especificidade testemunhal da fotografia, que é decorrente da sua lógica indicial, aponta para o singular, para o registo do único e do insubstituível, daquilo que aconteceu uma primeira e única vez. Porém, como assinala Gerhard Richter, em Jacques Derrida a origem é menos a forma de uma presença do que um diferimento, o que implica que essa unicidade do testemunho necessita, para ser aquilo que é, dos seus substitutos.⁴⁵ Joga-se aqui, como tivemos já a oportunidade de analisar, toda a problemática da complementaridade, inteiramente ligada à ideia de que a noção de origem comporta algo de impuro, algo de diferido e de ramificado, sendo habitada desde o início pela falta que exige ser suplementada. Esta problemática de uma origem não-originária e não-plena já foi por nós abordada a partir da ponderação sobre o instante e o arquivo. E ela parece revelar-se, com efeito, igualmente incontornável no que diz respeito à fotografia.

É que a especificidade da sua constituição técnica e o consequente diferimento temporal que caracteriza a formação da imagem fotográfica vai a par, como observado por Richter, da ideia de arquivo como prática que, mais do que dissolver, *desconstrói* a assunção metafísica do original e da percepção originária. Se a fotografia interrompe o tempo e captura o objecto na particularidade e na singularidade do *ter-estado-lá*, do instante irrepitível e insubstituível, a verdade é que a sua medialidade inscreve decisivamente a estrutura da marca, da *impressão*, do rastro originário, em suma, da *origem traçante* que preserva o referente depois de ele ter desaparecido, conferindo-lhe um valor dispersivo, flutuante e incerto. Torna-se por isso necessário pensar, para a fotografia – como argumenta Richter, tocando aqui um ponto essencial – uma «*estrutura divisível do presente*» que dê conta não só do aspecto contingente e irrepitível do acontecimento, como também da *simultânea* preservação e reprodutibilidade desse evento particular através do arquivo.⁴⁶

A concepção inerente à divisibilidade do presente implica pensar o acto de registo como um «arquivo imediato».⁴⁷ Segundo Derrida, o que está em cau-

45. *Idem*, p. XVI.

46. *Idem*, p.XXVIII.

47. *Idem*, p.2.

sa na fotografia é, numa primeira análise, a experiência do acontecimento na sua singularidade, na particularidade e na imediatez integral que concerne a uma espécie de extremidade aguda e lancinante. Mas ela comporta igualmente uma valência flutuante e irresolúvel, ligada à permanência de algo como arquivo, algo que se prolonga no tempo por via de um embate entre o passado e o presente. Dito de outro modo, o presente inscreve a sua própria memória e reprodução, significando que o acto de percepção no presente se encontra num permanente embate com essa espécie de micro-memória, ou memória imediata. Assim, segundo Derrida:

[...] a experiência daquilo que chamamos de presente seria constituído como uma conservação de si próprio, certamente, mas de uma forma tal que ponderamos o facto de algo poder ser perdido, e algo poder ser guardado e preservado, a partir do mesmo evento, a partir do *ponto* de vista do evento, a partir da sua minúscula extremidade, a sua *punctualidade* («its pointness»), a sua pungência («its *pointe*»)⁴⁸.

Isto é algo que nos faz contactar novamente com as implicações que resultam de uma relação entre o instante e o arquivo. O instante pressupõe este aspecto da «*punctualidade*», relativo à ideia da existência de uma extremidade temporal indivisível e única. Mas na experiência convocada pela imagem fotográfica, essa vivência do singular e da *punctualidade*, que é igualmente a experiência da ferida e da perturbação afectiva, é, paradoxalmente, concebida ainda como momento divisível e apto a constituir algo que se preserva e reproduz. Falaríamos então de um arquivo que, de certo modo, se separa para formar uma memória *punctual*, quer dizer, um modo visual e temporal

48. Derrida joga aqui com as diferentes possibilidades de sentido da palavra francesa *point*, correspondendo, tal como no português, a ponto, sinal, mas também a furo, buraco, picada, e, ainda, a questão e assunto; esta palavra é, por sua vez, desdobrada em *pointe*, referente a ponta, bico, cume, agudeza, mas também a estímulo. Entre o sentido destas duas palavras que, segundo Derrida, concernem à «experiência do ponto» («a matter of the *pointe*»), o autor evoca ainda a intensidade máxima da pontada e, ao mesmo tempo, o início quase imperceptível do acontecimento, o momento em que, digamos, a ponta de uma agulha começa por provocar apenas um pequeno relevo no tecido que entretanto irá furar. A nossa escolha do termo *punctualidade*, na verdade, um neologismo, parece-nos adequada por se situar entre as palavras *punctiforme*, significando o que tem forma ou aparência de ponto, e *punctura*, que concerne a picada ou golpe feito com punção. O outro motivo, talvez o principal, é que o termo *punctualidade* nos faz contactar com a questão do «*punctum*» em Roland Barthes, com o qual as ideias de Derrida, como iremos ver largamente, se relacionam. Finalmente, o termo *punctualidade* liga-nos ainda a *pontualidade*, relativa a rigor e a precisão, satisfazendo esse tipo de alusão dado pela palavra - neste caso, no inglês - «*pointness*». De notar ainda que a escolha da palavra *pungência*, derivada do verbo *pungir*, faz justiça ao *ponto*, isto é, à *questão do ponto* como alusão a algo que pica, fere, e, no sentido figurativo, que estimula, incita, aflige e perturba. Cf. J. DERRIDA, *Copy, Archive and Signature*, 2010, p.2.

fulgurante, espectral e fantomático, caracterizado pela articulação entre a imediaticidade do registo e o simultâneo envolvimento do acontecimento num vasto circuito de memória, de pensamento e de desejo. Existe um arquivo que *sobrevive*, que permanece após o desaparecimento do evento que o motivou, mas com a diferença de que esta noção de arquivo não se refere apenas à cópia de um presente distinto em natureza e que funcionaria como elemento central, primeiro e privilegiado por relação com o já passado. Assim, segundo Derrida,

Se o arquivo é constituído pelo presente em si, torna-se necessário que o presente seja, na sua estrutura, divisível, mesmo enquanto permanece único, insubstituível e idêntico a si próprio. A estrutura do presente deve ser dividida para que, mesmo quando o presente implica a perda, o arquivo conserve e se refira a ele como um referente não-reproduzível, um lugar insubstituível.⁴⁹

Não existe solução para esta aporia. Mais ainda, é esta rede de paradoxos insanáveis que permitirá a Derrida introduzir e adensar uma abordagem alternativa sobre a questão da fotografia, cujo «milagre», como diz o próprio autor, é o de constituir um dispositivo de apresentação, isto é, um dispositivo que dá alguma coisa a ver, mas com a particularidade de que isso que é dado a ver não só ocorreu uma única vez, como foi também preservado, *de imediato*, na forma de um traço. É isto que faz Derrida dizer que o próprio do que acontece uma única vez se revela no carácter (im)próprio do que deve ser repetido. O que se gera aqui é, como veremos de seguida, a possibilidade de redimensionamento da questão relativa à *invenção fotográfica*.

3. A invenção fotográfica: fotografia, escritura e *techné*

O estudo de Jacques Derrida sobre o *punctum* – noção que é originalmente desenvolvida por Roland Barthes no seu derradeiro livro, *A Câmara Clara* (1980), obra incontornável da teoria crítica fotográfica – é marcado por duas ideias fundamentais. A primeira refere-se ao facto do *punctum* barthesiano constituir um «ponto de singularidade».⁵⁰ Uma zona de singularidade

49. *Idem*, p.3.

50. J. DERRIDA, *As Mortes de Roland Barthes*, 2008, p.275.

normalmente associada a uma parcela da imagem, a um detalhe ou a um pormenor anómalo, que ocupa a superfície da representação fotográfica e que atinge o sujeito de modo inesperado. O segundo aspecto sublinhado por Jacques Derrida tem a ver com o facto de o *punctum* implicar, ao mesmo tempo, uma procura e uma intencionalidade. Como escreve Derrida, «[...] o *punctum* visa-me no instante e no lugar onde eu o viso; é assim que a fotografia pontuada («the punctuated photograph») me pica, me aponta».⁵¹ A *punctualidade* da fotografia exerce-se, portanto, simultaneamente em duas direcções: a que vai da imagem ao espectador e a que vai do espectador à imagem.

Desta forma, a par de uma certa passividade inerente ao modo de funcionamento do *punctum* – já que este implica, como no exemplo da imagem da *Gradia rediviva*, a emanção de um elemento que atinge o sujeito e o perturba, num mecanismo próximo ao da memória involuntária proustiana – Jacques Derrida chama a atenção para essa característica da teorização de Roland Barthes, quase sempre pouco sublinhada, que concerne à componente activa de uma procura, de um exame, de um escrutínio empreendido pelo observador das partes normalmente inapreendidas da imagem. Um outro aspecto também raramente comentado e que, em nossa opinião, deve ser destacado, refere-se ao facto de em Roland Barthes, essa experiência de procura ser desenvolvida numa exploração do arquivo de imagens. Seja através do arquivo fotográfico disponibilizado pelos meios de comunicação social (livros, revistas, jornais, etc.), a partir dos quais o autor selecciona e comenta determinadas imagens, seja, particularmente, por via das imagens desse arquivo privado que é o álbum familiar.

É importante recordar, a este título, que o livro de Barthes gira em torno de uma fascinante e enigmática fotografia, que é *descoberta* pelo autor, no meio de uma colecção privada de fotografias da sua mãe. A fotografia descoberta diz respeito a uma imagem da mãe de Roland Barthes (que na altura havia recentemente falecido), tirada num jardim de inverno, quando aquela era ainda criança. Esta é uma fotografia *não objectualizada*, isto é, é uma fotografia que não nos é mostrada e à qual jamais teremos acesso, mesmo quando é ela que constitui a grande linha de força do livro. É uma fotografia

51. J. DERRIDA, *The Deaths of Roland Barthes*, 2007.

que pertence a um espaço de incomunicabilidade, motivando, da parte de Barthes, a procura de uma *claridade* do rosto materno, cuja expressão não é dada *a priori* nem sob a forma de uma essência plena e integral, comportando antes o cumprimento da condição não localizada e espectral da presença na fotografia.

Através da imagem do Jardim de Inverno, Barthes parece querer demonstrar que a fotografia descobre a ausência da presença no lugar que esta ocupa. O objecto ou a pessoa que é apreendida mostra-se aí, num lugar que nunca ocupa verdadeiramente, um lugar dado em suspenso e persistindo ao nível da sutura que articula o visível e o invisível, o próximo e o distante, a morte e a vida, o presente e o passado. A convivência do que é afirmado simultaneamente nos dois sentidos é, no caso da fotografia, essa mecânica das *aparências*, particularmente notada no par ausência e presença, mostração e ocultação. É este par que Roland Barthes destaca na sua singela descrição da figura materna na fotografia do *Jardim de Inverno*:

[...] a pose ingénua das mãos, o lugar que havia ocupado com docilidade, sem mostrar-se e sem ocultar-se.⁵²

A fotografia possui uma força referencial, uma força de evidência, se quisermos, determinada pela natureza da sua conexão física e material ao objecto que *esteve-lá*, defronte da lente, num espaço-tempo único e particular – não por acaso, Roland Barthes designava a fotografia como *uma ciência do ser único e particular*. Mas, ao mesmo tempo e por via da sua divisibilidade imanente, a fotografia cava um distanciamento insuperável entre a imagem e a realidade a que se refere: a fotografia tanto revela quanto aquilo que oculta. Em Roland Barthes, a presença na fotografia é assim apreendida no movimento do seu desaparecimento, remetendo para o instante em que o rosto amado se torna simultaneamente próximo e inacessível, numa distância sem nome nem lugar.

Jacques Derrida podia então afirmar que, na teoria de Roland Barthes sobre a fotografia, a aderência do referente fotográfico insiste não propriamente sobre o presente ou o objecto real, mas sim sobre o seu outro, isto é, sobre

52. R. BARTHES. Cit. por Jacques Derrida, *As Mortes de Roland Barthes*, 2008, p.294.

um espaço de alteridade dramatizado ao nível de uma coexistência de contrários que se assediam constantemente uns aos outros. Para Derrida, a originalidade da fotografia implica justamente a conjugação da morte e do referente, num mesmo sistema e a partir de uma demonstração imediata. A fotografia inscreve constitutivamente o fenómeno da marca que coloca o referente em suspenso, ligando-se a um processo de emanção *espectral*, que habita a imagem e cria uma espécie de contacto íntimo que se forma à distância.

A originalidade da fotografia passa então por esta capacidade em afirmar a vulnerabilidade da existência, ao mesmo tempo que significa a vida. Lança-se sobre a condição inapelável do tempo que expõe a nossa finitude, sendo este o aspecto que liga a fotografia à morte, ou melhor, ao mecanismo de suspensão que imobiliza a presença do objecto como distância, separação e irrecuperabilidade. Mas a passagem abrupta e instantânea do objecto, ou da pessoa fotografada, para um outro mundo e um outro tempo não é necessariamente sinónimo do carácter definitivo e paralisante da morte, da morte no seu sentido orgânico e até simbólico e social, apelando antes a um jogo de complementaridades e de trocas recíprocas entre contrários: a vida e a morte, a presença e a ausência, a claridade e a sombra, o visível e o invisível.⁵³ É esta a condição não localizada do referente na imagem fotográfica, para a qual Roland Barthes insistentemente remete ao longo do livro, através da afirmação de um espaço de estranho silenciamento e mutismo. Donde Derrida questionar: deveremos, neste caso, falar de referente ou de referência? Segundo o autor,

A minúcia analítica deve estar aqui à medida do desafio e a fotografia submete-a a uma prova: aí, o referente está visivelmente ausente, suspenso, desaparecido, na ocasião única e passada do já acontecido, porém a referência a esse referente, poderíamos dizer, o movimento intencional da referência (já que neste livro Barthes aflui justamente à fenomenologia) implica irredutivelmente o haver-sido de um único e

53. M. HIRSCH, *Surviving Images*, 2001, p.14.

invariante referente. Implica este *retorno do morto* na própria estrutura da sua imagem e do fenómeno da sua imagem.⁵⁴

A emanção da presença espectral na fotografia é assim inseparável do processo de suspensão do referente, mas também, *simultaneamente*, do assinalar do «*ter-estado-ali*» único e singular, marcando aquilo que Derrida designava como a «estrutura referencial ou intencional» presente na relação entre o observador e a imagem. É precisamente este princípio que, segundo Derrida, «confere o retorno do referente sob a forma de obsessão»,⁵⁵ ou, se quisermos, sob a forma de desejo.

*

Esta dimensão obsessiva e desejanste da imagem fotográfica parece-nos estar exemplarmente contida no momento em que Roland Barthes descreve, n' *A Câmara Clara*, o desejo *louco* que o leva a querer ampliar aquela parte ínfima da imagem ocupada pelo rosto materno. A ampliação desse detalhe, que visava a aproximação àquilo que caía invariavelmente numa distância e separação insuperáveis, tem como resultado, porém, a obtenção de uma massa informe de grãos de prata, indiciando um fundo de invisibilidade que corre por debaixo da superfície aparentemente *objectiva* da imagem óptica fotográfica. A convivência do par visibilidade-invisibilidade anuncia a Barthes toda a lógica do paradoxo que define a imagem fotográfica, prolongando-se à articulação dos pares presença e ausência, mostração e ocultação, proximidade e distância, e, neste caso, figuração e abstracção.

A descrição de Barthes é importante por relacionar-se, em nosso entender, com os vários níveis da noção de arquivo na sua implicação com o processo fotográfico. A um primeiro nível, observa-se a existência de uma compulsão para o arquivo, a existência de uma *febre arquivística* muito próxima daquela que havia sido isolada por Jacques Derrida a partir de Freud e do romance de Gradiva. Da mesma forma que Derrida nos fala de Norbert Hanold (a personagem central do romance de Jensen, recorde-se) como alguém guiado pelo desejo ardente em recuperar o traço insubstituível do passo singular de Gradiva, também Barthes é impelido pela necessidade de convocação

54. J. DERRIDA, *As Mortes de Roland Barthes*, 2008, p.307.

55. *Idem*, p.308.

impossível de um ter-sido único e insubstituível, que se exhibe através da extremidade lancinante do gesto, da *pose* tão frágil quanto perturbadora. Por isso Barthes aparece-nos, por vezes, como uma espécie de arqueólogo incansável e atormentado pelo desejo de descoberta daquilo que pode estar inscrito no arquivo privado. Na sua relação com o arquivo, a fotografia remete para esta procura *assombrada*, para este desejo obsessivo, em suma, para esta *febre arquivística* relacionada com aquilo que é preservado num espaço de ocultação e de fechamento.

A um segundo nível, o arquivo assinala a existência de um espaço de divisibilidade imanente ao processo fotográfico. Trata-se, neste ponto, de reconsiderar a ambiguidade de um processo relativo à simultânea perda e preservação daquilo que é guardado, registado, impresso, processo que, como vimos anteriormente, é condensado no aforismo derrideano de que o arquivo fotográfico salva (d)a perda. Assim, o acto inaugural do ter-sido único (configurado ao nível de uma punctualidade que habita a fronteira entre o dentro e o fora) é dividido e desdobrado a partir de uma fissura que, ao mesmo tempo, suspende o referente e conserva a referência na sua *movência* e unicidade. A referência marca e remarca o desejo obsessivo pelo instante impossível, pelo rumor do que está prestes a formar-se e se retira no exacto momento em que se inicia a sua captura – a captura da claridade do rosto desejado que se afasta e se funde na superfície amplificada da imagem, feita (as)sombra(ção). Isto é algo que, no episódio descrito por Barthes, é simbolizado pelo fechamento inscrito na distorção figurativa da própria imagem, cuja granulação e opacidade funcionam como uma espécie de rumor informe que abre um vazio que não pode ser preenchido. Este tópico estava igualmente presente no texto de Freud sobre a Gradiva, nomeadamente no momento em que, como assinalado por Derrida, é equacionada a existência de uma parcela de verdade que habita os interstícios e as partes ocultas dos acervos mnésicos.

Mas esta questão adquire talvez uma intensidade renovada ao nível daquilo que podemos designar como o efeito *blow up* da imagem fotográfica, exemplarmente trabalhado por Michelangelo Antonioni no cinema. Em *Blow Up* (1966), a personagem central – um fotógrafo de profissão – descobre, numa

fotografia tirada mais ou menos ao acaso, um detalhe que lhe havia passado totalmente despercebido no momento de registo no local. Esse detalhe que atrai a atenção do fotógrafo constitui o indício de um crime, uma vez que mostra aquilo que parece ser um cadáver escondido por detrás de uns arbustos. Apesar de recorrer a todos os dispositivos técnicos disponíveis em laboratório – a partir dos quais a imagem é ampliada, reenquadrada e redefinida – em *Blow Up* o fotógrafo não escapa, na sua procura obsessiva e quase doentia, à obtenção de uma imagem disforme e granulada que faz lembrar, como comentado por uma das personagens do filme, uma pintura abstrata. E dado que o cadáver não se encontra já no local, então a fotografia não permite verificar coisa alguma, arrastando o fotógrafo para uma zona obsidiante de incerteza e de indecidibilidade: morte e vida, presença e ausência, passado e presente suplementam-se e jogam-se num plano de articulações quiasmáticas, que atravessam a imagem fotográfica e o seu arquivo. Esta zona de distorção figurativa corresponde, justamente, ao *arquivo* da imagem. Corresponde ao *segredo* e à latência do que permanece inalcançável e é assombrado, desde o início, pela possibilidade imanente de divisibilidade. O arquivo refere-se a esta espécie de irradiação espectral e fantasmática do que é adicionado à figuração primeira, do que é acrescentado à fotografia e que, não obstante, já estava ali, sob a estranha configuração de um pormenor, ou melhor, de uma referência que condensa o desejo e mobiliza o sujeito numa procura íntima e singular.

Derrida podia assim afirmar que a punctualidade incorpora uma *ferida* (possibilidade contida, como vimos, no próprio léxico), que vai ocupar o lugar do acontecimento único, irrecuperável e insubtraível. Assim, segundo Jacques Derrida,

[...] uma ferida sem dúvida vem no lugar do ponto («comes in (the) place of the point) assinado pela singularidade, no lugar («in (the) place of») desse mesmo instante («*stigme*»), como o seu ponto, a sua extremidade. Mas no lugar desse evento, é dado (o) lugar, pela mesma ferida, à substituição, que se repete a si própria, retendo do insubstituível apenas um desejo passado.⁵⁶

56. *Idem*, pp.297-98.

A suspensão do referente adquire o valor de uma interrupção que liberta o objecto num espaço de desejo associado à manutenção da referência, aqui equiparada à existência de uma ferida, uma cicatriz, ou uma sulcagem que faz traço. Pois é o desejo que activa, retoma e reencadeia aquilo que foi uma vez marcado num lugar não assinalável, um lugar ilocalizável porque constantemente diferido.

Podemos pois afirmar, por tudo isto, que o livro de Roland Barthes inscreve aquilo que Jacques Derrida designou, no seu texto sobre Maurice Blanchot, como a «necessidade do instante».⁵⁷ Ou seja, a necessidade de registar (neste caso, através do projecto de escrita) a singularidade incomunicável do acontecimento, assinalando o instante único que concerne não só à constituição da imagem fotográfica, como também ao *instante* que se refere à descoberta e ao encontro da imagem pelo sujeito. Esta necessidade do instante compele o sujeito a uma exploração daquilo que na imagem *se arquiva*, daquilo que retorna como espectro, ou fantasma. Implica, por essa via, um desdobramento que inscreve a necessidade de criação de um espaço passível de assegurar as condições de transmissão e de legibilidade dessa experiência singular e única da primeira vez. A vez da invenção e da descoberta, que fala menos da natureza do objecto em si, do que da natureza da nossa relação com o objecto.⁵⁸ Em suma, a percepção fecha-se, ela impõe uma espécie de mancha cega que recobre a imagem, mas, ao mesmo tempo, abre a narração a novas potências e direcções.

É precisamente este o terceiro aspecto do arquivo na sua relação com a referência fotográfica que deve ser destacado. O arquivo implica a pluralização e a generalização do único e do insubstituível por via da construção de um dispositivo que une o factual e o ficcional. Derrida falaria, desse modo, de um poder de expansão metonímica do *punctum* capaz de absorver tudo em seu redor e de mobilizar experiências passadas e relações inesperadas com outros elementos, criando espaços de *sulcagem* mais ricos e complexos:

Enquanto lugar de singularidade insubstituível e da referência única, o *punctum* irradia e, o que é mais surpreendente, ele presta-se à metoní-

57. J. DERRIDA, *Demeure, Fiction and Testimony*, pp.41-42.

58. J. DERRIDA, *Psyche: Inventions of the Other*, p.33.

mia. Logo que ele se permite aparecer numa rede de substituições, pode invadir tudo, objectos mas também afectos. Esta singularidade que está em nenhures *no* campo mobiliza tudo em toda a parte; ela pluraliza-se a si própria. Se a fotografia evidencia a morte única, a morte do único, esta morte imediatamente repete-se a si própria [...] e está ela própria em toda a parte.⁵⁹

A fotografia não se limita a registar os objectos que fazem parte da realidade; não se limita a *representar* nem a fornecer um acesso estabilizado ao passado (seria esta uma acepção ingénua da referencialidade). Pelo contrário, ela *inventa* o real no sentido em que a invenção apela a algo que é descoberto pela primeira vez e deve ser transmitido. Em Roland Barthes, a escrita constitui esse acto de invenção. A escrita é esse maquinismo, é esse dispositivo técnico que cria as condições de utilização, profusão e reprodução daquilo que é inventado, o que faz com que a experiência singular da primeira vez, a vez da invenção, seja divisível em si própria, dando (o) lugar a um espaço que assegura as condições de iterabilidade e de generalização:

Ao passo que o acto de invenção pode ter lugar apenas uma vez, o artefacto inventado deve ser essencialmente repetível, transmissível e transportável. Assim, o *uma vez* ou o *a primeira vez* do acto de invenção encontra-se dividido ou multiplicado nele próprio, de forma a fazer nascer e a colocar em prática uma iterabilidade.⁶⁰

Para Derrida, a invenção só existe quando aquilo que é inventado é susceptível de ser inscrito numa história comum, quando pertence a uma cultura, um património, uma herança; quando pertence a um *arquivo* que possibilita a sua exploração, repetição e re-inscrição. Ela apela a uma constante co-implicação – constitutiva do processo fotográfico – de elementos que estão entre a descoberta e a invenção, entre o constativo e o performativo, entre o literal e o figurativo, entre a referência e a suspensão do referente. A invenção deve comportar, segundo Derrida, pelo menos a promessa de uma possibilidade de utilização num espaço alargado e disponível em múltiplos contextos. Porque a invenção implica essa faceta crucial que diz respeito

59. J. DERRIDA, *The Deaths of Roland Barthes*, 2007, p.288.

60. J. DERRIDA, *Psyche: Inventions of the Other*, p.34.

à abertura de um espaço ao outro, ao outro *por-vir*, encarado como distância e desconhecimento, para lá de qualquer tipo de projecção identitária. A promessa que preside ao acto de invenção inscreve pois a promessa de um indivíduo que é, ele próprio, inventado no acto de criação, mesmo que esta diga respeito a um horizonte do que escapa persistentemente no presente e é dado como indisponível.⁶¹ A escrita adquire, desta forma, o sentido de um dispositivo que se abre ao futuro, a partir da inscrição e da possibilidade de reinvenção do passado.

Em suma, a invenção implica uma descoberta e uma técnica, implica a punctualidade e o seu arquivo, acolhendo a concepção de uma memória prostética em tudo relacionada, como veremos, com o processo do inconsciente freudiano.

*

A questão da referência fotográfica e a subsequente consideração da lógica do instante e da sua *punctualidade* reveste-se assim de um interesse redobrado. Coloca-se a questão: o que aconteceria se a singularidade do instante fosse pensada não ao nível de uma cronologia do instante, mas como um momento que ocupa um tempo que é, já de si, heterogéneo, pressupondo uma duração diferencial? Para começar, uma ontologia da imagem fotográfica baseada na concepção do instante como um ponto de manifestação transparente e transportando consigo um qualquer tipo de significado essencial da realidade revelar-se-ia insustentável.

Como demonstrado por Jean-Marie Schaeffer, esta é uma concepção que se revelaria inviável até do ponto de vista técnico.⁶² Schaeffer demonstra que, no plano da génese material da imagem fotográfica, o dispositivo óptico é influenciado quer por aberrações cromáticas, quer por aberrações geométricas, ambas geradas por uma série de fenómenos físicos que se verificam no processo de entrada da luz pela objectiva (não nos interessa, no presente contexto, entrar em grandes detalhes sobre as especificidades técnicas desses fenómenos). Schaeffer conclui então que o sistema óptico do dispositivo fotográfico não é «estigmático», ou seja, ele não é caracterizado pela con-

61. *Idem*, p.39.

62. J.-M. SCHAEFFER, *A Imagem Precária*, 1996.

vergência, num único ponto, dos raios luminosos provenientes do objecto. Pelo contrário, a imagem sofrerá de «astigmatismo espacial», anomalia que se caracteriza pela existência de uma multiplicidade de pontos focais formados no momento de produção da imagem, assim como pelo facto de a imagem «*mais correcta*» *nem sequer se situar no «plano da imagem axial»*,⁶³ contrariando quer o postulado do modelo da perspectiva centralizada, quer o postulado do ponto focal ideal.

A este astigmatismo espacial corresponde, como seria de esperar, um «astigmatismo temporal», o qual, segundo Schaeffer, se refere a um desfazamento da ordem da fracção de segundos entre a imagem pré-visualizada através do despolido de focagem e a imagem produzida na superfície sensível. Ou seja, *é o momento em que o espelho accionado pelo obturador se eleva, fazendo com que o fotógrafo deixe de ver no instante equivalente ao registo da imagem*. O sujeito é assim remetido para o intervalo de uma mancha cega que se interpõe entre a visão e o mundo. O conjunto destes dados *já mais ou menos* conhecidos serve, no entanto, para sublinhar que «o âmbito da imagem fotográfica não é o mesmo da imagem fotónica».⁶⁴ Para Schaffer, o *esquecimento* destes dados releva, de forma mais ou menos compreensível, do facto de a fotografia ser incapaz de reter o fluxo temporal a não ser como instante fixado. Mas tal não quer dizer que a fotografia não é capaz de captar o movimento; fá-lo, isso sim, na «forma de um traço *ausentificante*», «*dessubstancializante*», *constituindo o registo de um movimento voraz que engole toda a presença no ressurgimento de um «traço escotóforo»*. Isto é, um traço produzido pelo escurecimento da matéria que serve de base à constituição da imagem fotográfica: a metáfora da luz como aclaramento é, desta forma, desposicionada e orientada para a concepção ligada a um obscurecimento da presença do objecto na imagem, produzindo-se e dissolvendo-se como invisibilidade, como presença fantomática que *erra* nos grãos da superfície sensível.

Se considerarmos esta heterogeneidade do instante, concluiremos que a questão da referência e do tempo presente é, desde logo, complexificada,

63. *Idem*, p.184.

64. *Idem*, p.185.

uma vez que estas noções passam a relacionar-se, como viu Derrida, com «sub-eventos», «modificações micrológicas», recomposições e transformações que fazem abalar aquilo que o autor designa como o presumível naturalismo fenomenológico que, habitualmente, associamos à técnica fotográfica, ou, mais exactamente,

[ao] milagre de uma tecnologia susceptível de se apagar a si própria de modo a dar-nos uma pureza natural, o tempo em si, a experiência inalterável não-iterável de uma presença pré-técnica (como se tal coisa fosse possível).⁶⁵

Joga-se aqui, num plano que atravessa a problemática das condições técnicas da fotografia, a necessidade de consideração de uma duração diferencial composta por uma multiplicidade de fenómenos irreduzíveis à apreensão do tempo como sucessão linear de instantes que funcionariam como átomos indivisíveis. Deve ser equacionada, ao invés, uma «duração que é correlativa a uma técnica», problematizando-se a questão da referência fotográfica como *techné*, como *acto* que faz aparecer a imagem. Como escreve Derrida:

Se a técnica intervém a partir do momento em que um enquadramento ou um registo é feito, e começando desde logo pelo tempo de exposição, não existe mais qualquer tipo de pura passividade, certamente, mas isto não quer simplesmente dizer que a actividade apaga a passividade. Trata-se da questão de uma outra estrutura, de um outro tipo de *acti/passividade*, se pudesse assim expressá-lo numa só palavra.⁶⁶

Isto significa que no domínio do processo fotográfico a actividade do sujeito é destituída da centralidade antropomórfica que domina, controla e totaliza um espaço visual inteiramente subjectivado. Este sujeito aparelhado (como tivemos oportunidade de destacar anteriormente, ao nível de uma perspectiva histórica), vê-se remetido para um espaço lateralizado e de natureza «acti/passiva», portanto, no qual a intencionalidade do gesto é continuamente comprometida no âmbito das condicionantes técnicas e processuais da produção fotográfica. Mas este tipo de consideração leva-nos ainda a con-

65. J. DERRIDA, *Copy, Archive and Signature*, 2010, p.9.

66. *Idem*, p.12.

ceber a ideia de que o fenómeno perceptivo é igualmente influenciado pelos aspectos de contingência técnica e de «iterabilidade prostética» invocados por Derrida. As operações de selecção e filtragem referem a existência de um aparato que não se esgota na sua dimensão física, devendo ser entendida a um nível psíquico, ou psicofisiológico. Esta consideração é de toda a importância porque ela complica não apenas a compreensão do dispositivo fotográfico, como também todos os dispositivos de representação gráfica que precedem a fotografia.

É o que acontece no exemplo já conhecido de Dibutades, a personagem mitológica de Plíneo que, motivada pelo desejo em preservar a figura do amante numa marca a ele fisicamente vinculada, fixa a sua sombra através de um desenho a carvão feito na pedra; o desenho é posteriormente esculpido com argila, que solidifica pela secagem ao sol, constituindo uma figuração escultórica. Neste caso, o gesto de Dibutades é activo porque implica uma certa actividade relativa ao fazer, ao desenhar, à manipulação escultórica do barro; porém, segundo Derrida, essa actividade procede de algo que se apresenta previamente, formando-se, de certo modo, a partir de uma presença passiva. Tal não significa que aquilo que se nos oferece ao olhar seja apreendido de modo inerte e indiferente. Pelo contrário, a recepção visual comporta uma miríade de atitudes, reacções, esperas e antecipações que, num primeiro momento, parecem exceder até a possibilidade de desenvolvimento de uma acção que dê conta dessa profusão. É por isso que o acto de traçar a linha envolve já um *re-traçar*, um reelaborar da resposta emocional que, diluída num momento anterior, ressurgue em retardamento e num efeito associado ao *após-facto*.

Por isso o traçar de Dibutades é já um *re-fazer* que é simultaneamente activo e passivo. Esse acto inscreve uma lógica que afirma o vínculo físico entre a representação e o referente, o qual esteve presente num momento particular e insubstituível, algo que, no mito de Plíneo, é suscitado pelo desejo de Dibutades em preservar e em *testemunhar* a presença do amante, prestes a partir numa longa e perigosa viagem (o amante cuja presença é, no fundo, enredada na fatalidade de uma ausência antecipada e no destino de uma perda materializada). É neste sentido que Derrida afirma que o retraçar im-

plica o marcar e o apreender da linha, mas que esse processo de marcar, de desenhar e de *escrever*, implica também a perda do que se marca e do que é irrepetível na singularidade da sua presença, no carácter único da modalidade do seu mostrar-se. Tudo o que apreendemos e queremos preservar é aquilo que é irremediavelmente perdido. Por isso os processos de repetição e de reprodução marcam, desde o início, a possibilidade de existência da própria percepção, articulando actividade e passividade num limite comum. Assim, para Derrida,

Actividade e passividade tocam-se mutuamente, ou são articulados ao longo de um limite diferencial. Este é o momento definidor do traço: um movimento que é *a priori* fotográfico.⁶⁷

Em *Mémoires d'aveugle*, Jacques Derrida viria a retomar esta ideia de que, para desenhar algo, o artista tem de, pelo menos momentaneamente, afastar a visão do seu objecto. Como observado por Geoffrey Batchen na sua análise a esse texto de Derrida, o acto de desenho passa a comportar um momento de cegueira, de invisibilidade, algo que é duplicado pela interposição do instrumento de registo entre a cena representada e a visão. Ora, o desenho é, desta forma, um «gesto no escuro», um gesto que é feito a partir da memória. E Derrida vai justamente recuperar o mito de Plíneo sobre Dibutades para dizer que a origem da representação gráfica implica sempre a ausência e a invisibilidade do modelo:

[...] desenhar aparece como uma declaração de amor que é dirigida ou ordenada pela invisibilidade do outro, ou talvez se trate do caso do desenho poder existir apenas quando o outro se oculta ao olhar [...] A percepção tem a sua origem na memória. Ela [Dibutades] escreve, logo o seu amor é já nostálgico. Separada do momento actual da percepção, lançada pela mesma coisa que divide, uma sombra é simultaneamente uma memória, e o utensílio de Dibutades a haste de um cego.⁶⁸

O processo de fixação que caracteriza o desenho de Dibutades estabelece, como vê Batchen, uma clara ligação com o processo do *fotograma* utilizado

67. *Idem*, p.17.

68. J. DERRIDA, *Mémoires d'aveugle*, 1990, p.54, Cit.por Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*, 1999, p.119.

pelos pioneiros da fotografia (aqueles a quem Batchen atribui o epíteto de proto-fotógrafos), processo no qual o objecto é impresso *por contacto directo* numa superfície sensível. No fotograma, o *traço* do objecto marca, como diz Batchen, o que é separado de si próprio, já que a imagem, ou o contorno gravado no papel, é apenas tornado visível no momento em que o objecto é removido da sua superfície. Como escreve Geoffrey Batchen,

[...] o traço marca o que foi separado de si próprio. Marca o espaço entre o objecto e a sua imagem mas também o movimento (o espaçamento) de colocação e remoção do objecto.⁶⁹

Por outro lado, a impossibilidade de se fixar de modo permanente as imagens formadas na superfície do papel sensível acaba por ter como consequência o facto de a luz, que é a condição inicial de formação (neste caso, temporária) da imagem, seja também a causa da sua ruína e destruição. A superfície negra passa a implicar, daí para a frente, uma presença *ocultada*, apontando virtualmente para algo que esteve lá mas que foi, entretanto, encoberto, tornado inacessível pelo fechamento associado ao escurecimento dos grãos de prata.

Mais ainda, segundo Batchen, Derrida percebe esta «ruína» da imagem fotográfica como o exemplo culminante de um regime de presença-ausência que preside à própria história da fotografia, já que esta é habitada, desde o início, pelo jogo das diferenças e polaridades antinómicas. Mas é importante notar que esta questão prolonga-se, em Derrida, na aceção dada à problemática da invenção fotográfica. Muito embora na fotografia o acto de inventar o real e o *outro* seja orientado pela descoberta intuitiva do que está já no mundo, a verdade é que essa descoberta é imediatamente contaminada pelo sentido da produção técnica, da re-criação, em suma, da «imaginação produtiva» que inventa o outro, «aí onde ele não está».⁷⁰ É este, como vimos, o significado conferido por Derrida à experiência fotográfica, isto é, à fotografia tomada na aceção mais ampla de um dispositivo de inscrição e de arquivo, relacionado directamente com o acto do desenho e, sobretudo, com o acto da *escrita*.

69. G. BATCHEN, *Burning with Desire*, 1999, p.120.

70. J. DERRIDA, *Copy, Archive and Signature*, 2010, p.43.

É pois a partir daqui que poderemos compreender a conceptualização, por parte de Jacques Derrida, de uma *paisagem de escritura*, algo que o autor viria a tratar de modo aprofundado a partir do funcionamento do *bloco mágico* em Freud. É justamente aqui que, no nosso entender, reside a possibilidade de pensarmos a fotografia como uma forma de escrita equiparável a uma escrita psíquica. Mas de que modo é que essa relação se processa? Que elo estabelece com o conjunto de argumentos que temos vindo a desenvolver até aqui e, sobretudo, qual a sua importância na compreensão da temporalidade da imagem na sua relação com o arquivo?

*

Em Freud, a analogia entre o aparelho psíquico e o bloco mágico nasce de uma formulação que procurava representar o funcionamento psíquico como um duplo sistema. Era por via da consideração desse duplo sistema que Freud procurava fornecer uma resposta à complexidade da relação do inconsciente com os regimes da memória e da percepção. Desde as análises do *sonho* que Freud concebia, pelo menos de modo metafórico, o funcionamento do aparelho psíquico como um aparelho de escrita. Mas no seu curto e conciso texto intitulado *Uma Nota Sobre o Bloco Mágico* (1925), a preocupação de Freud era, sobretudo, a de encontrar uma forma de representabilidade que esquematizasse, através da metáfora da escrita e da inscrição, o entrelaçamento entre a actividade da percepção e o processo inerente à preservação dos traços mnésicos.

Freud começa por observar que todas as superfícies de escrita tradicionais – cuja função é, em parte, a de auxiliar o exercício da memória – apresentam uma de duas limitações. Ora conservam indefinidamente as informações guardadas, sem contudo renovarem a sua superfície e possibilitarem a produção de novas inscrições, como é o caso da folha de papel; ora permanecem virgens e preparadas para receber novos dados, sem no entanto preservarem os dados previamente inscritos, como é o caso das lousas, nas quais é possível, a qualquer momento, apagar o que foi escrito e escrever novamente. É no bloco mágico, um pequeno aparelho rudimentar e comercializado como um brinquedo para utilização infantil, que Freud encontra a possibilidade de materialização de um *duplo sistema* que tem por característica

conservar indefinidamente (pelo menos virtualmente) os dados recebidos, ao mesmo tempo que a sua superfície permanece apta a receber de modo ilimitado novos dados.

Ao nível de uma descrição elementar do aparelho, poderemos observar que o bloco mágico é constituído por uma prancha de resina, ou de cera escura, que funciona como base. Sobre esta prancha existe uma folha presa no bordo superior, ficando a parte inferior livre. Esta folha é constituída, ela própria, por duas folhas, duas finas camadas: uma folha de celulóide transparente em cima, e uma folha de cera fina, também transparente, na parte inferior. A escrita no bloco mágico nasce do decalque produzido por um objecto pontiagudo sobre a folha de cera, fazendo com que esta, por sua vez, pressione a prancha que se encontra na base. A escrita emerge, subsequentemente, como uma espécie de sombra que se forma na folha de cera; isto é, os sulcos gravados na base tornam-se visíveis como escrita preta sobre a folha do papel que antes estava completamente liso. Quanto à folha de celulóide, ela funciona essencialmente como camada protectora, evitando o desgaste da folha de cera. Se quisermos destruir a inscrição, basta levantar a folha conjunta. Esta fica agora apta a receber novos registos, enquanto a prancha de resina preserva as marcas anteriores em profundidade, retendo a sua impressão (essas marcas podem ser facilmente reveladas, por exemplo, através da projecção de uma luz oblíqua sobre a prancha). Na descrição do aparelho, Freud insiste na existência de um duplo sistema num só dispositivo. Ele insiste também na função essencialmente protectora da película de celulóide, sem a qual o papel de cera seria riscado. Segundo Freud,

A camada de celulóide actua pois como um escudo protector para o papel encerado, a fim de manter afastados efeitos prejudiciais oriundos de fora. O celulóide constitui um *escudo protector contra estímulos*; a camada que realmente recebe os estímulos é o papel [encerado].⁷¹

Freud relembra, neste ponto, que já em *Além do Princípio do Prazer* (1920) ele havia demonstrado que o nosso aparelho perceptual mental (sistema *Percepção-Consciência* ou, simplesmente, *Pcpt-Cs*) é constituído por duas ca-

71. S. FREUD, OC, *Uma Nota sobre o Bloco Mágico*, 1969, p.288.

madras: uma funcionando como escudo protector, a outra como superfície de recepção dos estímulos externos. Nesse texto, Freud serve-se de uma metáfora que alude a um organismo vivo na sua forma mais simplificada, funcionando como a vesícula indiferenciada de uma substância viva que se encontra no meio do mundo externo, sujeitando-se, por isso, aos impactos permanentes de estímulos provenientes do exterior. Como resultado desses processos excitatórios, a vesícula seria obrigada, para sobreviver, a desenvolver uma crosta, ou uma membrana inorgânica, que asseguraria a resistência ao excesso de estímulos externos. A protecção contra os estímulos adquire, nos organismos vivos, uma função essencial. Ela expressa a hipótese, central em Freud, de que o aparelho mental se esforça por manter, de modo constante, a quantidade de excitação que o regula. Função em certa medida mais importante que aquela respeitante à recepção dos estímulos externos, muito embora esta se revele essencial no direccionamento lógico e na apreensão da natureza. Segundo Freud, os órgãos dos sentidos incluem eles próprios disposições para a «protecção contra quantidades excessivas de estimulação».⁷²

Acontece, porém, que essa espécie de córtex sensitivo correspondente ao sistema da Consciência (Cs.) recebe excitações não apenas do exterior, mas também, como escreve Freud, «excitações desde o *interior*».⁷³ E, no sentido interior, não existe já escudo protector, significando que os estímulos das camadas mais profundas se estendem para o sistema Cs. através de quantidades de energia não diminuídas nem reguladas, dando origem a séries de prazer-desprazer. Assim, Freud conclui, por um lado, que o nosso sistema perceptivo é formado por uma superfície receptiva que reduz e ao mesmo tempo recebe e direcciona os estímulos externos. Por outro lado, ele é indelevelmente afectado por uma segunda superfície, que preserva os traços em permanência e em profundidade, mas sempre prontos para afluírem à consciência.

É precisamente esta concepção de um duplo sistema que faz com que, em *Uma nota sobre o Bloco Mágico*, Freud identifique duas componentes separa-

72. S. FREUD, OC, *Além do Princípio de Prazer*, 1969, p.43.

73. *Ibidem*.

das mas estritamente co-implicadas. Mais exactamente, ele atribui à folha conjunta da cobertura de celulóide e do papel encerado o funcionamento do sistema *Pcpt.-Cs.*, o qual preenche as funções receptiva e protectora da percepção; e faz corresponder, num segundo momento, a prancha de cera ao inconsciente e à gravação dos traços registados em permanência. A prancha de cera serve, como confirmaria Jacques Derrida na sua leitura do texto de Freud, esta segunda analogia. Derrida podia assim observar que a preservação dos traços duráveis corresponde à formação da memória, ocorrendo necessariamente ao nível de sistemas de suplementaridade («suppléance») da própria percepção. Como seria esclarecido pelo próprio Freud,

[...] o Bloco fornece não apenas uma superfície receptiva, utilizável repetidas vezes como uma lousa, mas também traços permanentes do que foi escrito como um bloco comum de papel: ele soluciona o problema de combinar as duas funções *dividindo-as entre duas partes ou sistemas separados mas inter-relacionados*. Essa é exactamente a maneira pela qual, segundo a hipótese que acabo de mencionar, o nosso aparelho mental desempenha a sua função perceptual. A camada que recebe os estímulos – o sistema *Pcpt.-Cs.* – não forma traços permanentes; os fundamentos da maioria ocorrem em outros sistemas contíguos.⁷⁴

Repare-se que Freud não vai simplesmente ao encontro da necessidade em conceber um duplo sistema de componentes separadas. Ele pretende demonstrar também a dependência mútua e o *inter-relacionamento* dos sistemas psíquicos do *Cs.* e do *Ics.* E aqui ele vai retomar a ideia, presente em *Além do Princípio do Prazer*, de que o sistema perceptual se acha estimulado no sentido do exterior e do interior. Já na parte final do texto sobre o Bloco Mágico, Freud fala da existência de catexias (i.e. investimentos afectivos em objectos externos e estados enérgicos da mente psíquica, podendo ser eventualmente fixados numa determinada representação mental), que são enviadas e retiradas em direcção à realidade externa, mas a partir *de dentro*, ou seja, a partir do inconsciente, a partir dessa reserva de traços gravados em permanência: em suma, a partir dos traços mnésicos. Compreende-se, também por esta via, o motivo de interesse de Freud pela personagem de

74. S. FREUD, OC, *Uma Nota sobre o Bloco Mágico*, 1969, p.289.

Norbert Hanold do romance de Jensen. O exemplo da *Gradiva* remete-nos precisamente para a ideia de que a obsessão gerada pela percepção do detalhe do relevo é originada por algo de latente, por um traçado gravado em profundidade que escapou aos mecanismos protectores, afluindo à consciência a partir de *dentro* e transformando no mesmo momento a percepção. É aquilo que foi gravado e constituído *arquivo* que tem o poder de afectar e de mobilizar o sujeito através de fluxos enérgicos e afectivos que transformam e orientam a percepção.

*

Em Freud, o sistema *Pcpt.-Cs.* tem por característica receber estímulos que agem sobre a consciência; mas, ao mesmo tempo, ele redirecciona aqueles estímulos que são demasiado intensos para as camadas mnésicas inferiores. Ora, é no momento em que o contacto com o exterior é provisoriamente retirado que, segundo Freud, a consciência se extingue e faz interromper o funcionamento do sistema psíquico. Como escreve Freud,

[...] é como se o inconsciente estendesse sensores, mediante o veículo do sistema *Pcpt.-Cs.*, orientados ao mundo externo, e rapidamente os retirasse assim que tivessem classificado as excitações dele provenientes.⁷⁵

Neste ponto, Freud contacta claramente com uma outra imagem desenvolvida em *Além do Princípio do Prazer*, na qual ele compararia os órgãos dos sentidos a tentáculos que avançam em direcção ao exterior, de forma experimental e recolhendo pequenas amostras, retirando-se logo de seguida. Mas agora é o próprio inconsciente que adquire uma dimensão *sensorial*. Se Freud se serve da prancha do Bloco Mágico como uma nova analogia do inconsciente (*Ics.*), depois de recorrer a inúmeras outras metáforas desde o início da sua obra, é porque o movimento periódico que assiste ao seu funcionamento permite introduzir a teoria da «não-excitabilidade periódica do sistema perceptual». Repare-se nesta passagem do texto sobre o Bloco Mágico:

[...] as interrupções, que no caso do Bloco Mágico têm origem externa, foram atribuídas por minha hipótese à descontinuidade na corrente de inervação, e a ruptura concreta de contacto que ocorre no Bloco Mági-

75. *Idem*, p.290.

co foi substituída, na minha teoria, pela não-excitabilidade periódica do sistema perceptual. Tive ainda a suspeita de que esse método descontínuo de funcionamento do sistema *Pcpt.-Cs.* jaz no fundo da origem do conceito de tempo.⁷⁶

Ao falar da interrupção que ocorre no bloco mágico Freud está a referir-se ao facto da folha de dupla camada ter de ser levantada de modo a renovar-se a superfície de escrita, implicando um duplo movimento de escrita e de apagamento em tudo equiparável ao processo de recolha de informações pelos tentáculos e à sua retirada subsequente. Isto é algo que, por sua vez, implica claramente a existência de um intervalo, de uma interrupção, ou se quisermos, um período de descontinuidade e de intermitência. É esta alternância entre o surgimento e o apagamento da escrita, é este «aparecimento e desaparecimento da escrita como o bruxuleio e a extinção da consciência no processo da percepção»⁷⁷ que constitui, precisamente, e tal como seria observado por Jacques Derrida, o *movimento de consciência* na percepção. Assim, segundo Derrida,

A escrita suplementa a percepção antes mesmo de ela aparecer a si própria. A *memória*, ou escrita, são a abertura desta mesma aparição. O *percebido* não se dá a ler senão no passado, debaixo da percepção e depois dela.⁷⁸

É pois neste ponto que Derrida viria a identificar uma «terceira analogia» relacionada não apenas com o *espaço* da escrita considerada no seu volume, nos seus relevos, nas suas depressões e sulcagens, mas, mais fundamentalmente, ao nível do «tempo da escrita» inerente à própria estrutura do esquema descrito por Freud. Pois é a escrita que, como acabámos de ver, constitui a própria memória. A escrita é essa inscrição de traços mnésicos que são sulcados em profundidade, na camada do inconsciente, produzindo a abertura, ou melhor, a fissura e a descontinuidade da percepção, da aparição do objecto, fazendo com que *o percebido não se dê a ler senão no passado, acima e abaixo, antes e depois e ao redor da percepção*. Assim,

76. *Ibidem*.

77. *Ibidem*.

78. J. DERRIDA, *L'Écriture et la Différence*, 1967, p.332.

A temporalidade como espaçamento não será apenas referente à descontinuidade horizontal na cadeia dos signos mas a escrita («l'écriture») como interrupção e reestabelecimento do contacto entre as diversas profundidades das camadas psíquicas, o tecido temporal heterogéneo do próprio trabalho psíquico. Nós não encontramos aí nem a continuidade da linha nem a homogeneidade do volume: mas a duração e a profundidade diferenciada de uma cena, o seu espaçamento.⁷⁹

Dado que no bloco mágico a escrita se apaga, como diz Freud, de cada vez que se interrompe o contacto entre a folha que recebe a excitação e a prancha que retém as impressões, então a hipótese concebida para o funcionamento psíquico é sustentada numa distribuição descontínua de energias. O processo psíquico relaciona-se com as agitações e os períodos que desfazem a concepção da escrita como deslocamento linear de significados que se cristalizariam na superfície límpida do discurso. Aliás, em Jacques Derrida, o conceito de *escritura* define-se, não por acaso, no contexto da oposição ao privilégio habitualmente concedido à escrita dita fonética, isto é, uma modalidade de escrita assente na voz como veículo pelo qual as coisas se ofereciam à consciência de forma directa, natural e tecnologicamente não-mediada, remetendo o *grafema* para uma forma secundária e derivada de mediação entre o pensamento e o significado das coisas.⁸⁰ O termo *escritura* opõe-se igualmente à escrita enquanto modalidade de transmissão de um conteúdo manifesto, apreendido de modo consensual e ao nível do encadeamento horizontal de unidades de significação. A *escritura* remete para um processo dinâmico de inscrição e reinscrição dos significados nas diferentes camadas do sistema psíquico, implicando movimentos e variações que se processam ao longo do tempo e segundo diferentes orientações. A *escritura* fornece um valor *engramático* ao *grafema* e lida com os aspectos do maquinismo do sistema psíquico, os intervalos e as diferenças inerentes à actividade do pensamento e da linguagem.

79. *Idem*, p.333.

80. Cf. J. DERRIDA, *A Diferença*, 1986, p.16; J.DERRIDA, *Gramatologia*, 1999, p.34; Sobre a questão da *escritura* no seu relacionamento com a psicanálise ver o artigo de J.BIRMAN, *Escritura e Psicanálise: Derrida, leitor de Freud*, 2007.

As noções de impressão e de sulcagem não são por isso mais de índole neurológica e, ao contrário do que acontecia no *Projecto Para Uma Psicologia Científica* (1895) – onde as primeiras abordagens de Freud do funcionamento do sistema psíquico ainda se conformavam ao modelo das ciências naturais – Freud apela agora a uma força de escritura, rede de traços diferenciais que definem o campo da memória, implicando a ruptura e a inscrição violenta de um traçado numa matéria. É este o trabalho do traço mnésico, continua Derrida, trabalho do que traça o seu próprio trilho, estabelecendo-se uma metáfora que contacta com as noções psicanalíticas de retardamento suplementar e de restituição («après-coup»). Ambas são orientadas em função de um trabalho subterrâneo de impressão e de ressurgimento que não se limita a *sonhar* ou a *revelar* o passado, mas que, verdadeiramente, o «produz».⁸¹

Efectivamente, trabalho de produção que *move* a intencionalidade do sujeito, dado que as matérias preservadas nas camadas mais profundas do inconsciente ressurgem numa imbricação com o presente perceptivo e através da emergência de formações imprevisíveis, elaborações oníricas, avanços e regressões que ocupam os períodos de extinção da consciência. O processo psíquico adquire o sentido de uma mais vasta rede de relações e de encadeamentos, que dão (o) lugar à sobreposição de durações verticais geradas pelos fluxos e refluxos que entrelaçam os mecanismos perceptivos e a memória. A intencionalidade não desaparece, simplesmente ela passa a ocupar uma posição incerta e lateralizada relacionada com o desejo, com a compulsão do que *mobiliza* o sujeito, a partir do que é preservado como acervo mnésico.

Donde Jacques Derrida afirmar que o inconsciente só é intemporal à luz «de um certo conceito vulgar de tempo»; dito de outro modo, que a *intemporalidade* do inconsciente não é determinada senão pela «oposição corrente do tempo, conceito tradicional, conceito da metafísica», tempo mecânico e horizontal.⁸² Como vimos acima, o próprio Freud, em *Uma Nota sobre o Bloco Mágico*, deixava a suspeita, embora não aprofundada, de que o «[...] método descontínuo de funcionamento do sistema *Pcpt.-Cs.* jaz no fundo da origem do conceito de tempo».⁸³

81. *Idem*, p.315 e seguintes.

82. *Idem*, p.318.

83. S. FREUD, OC, *Uma Nota sobre o Bloco Mágico*, 1969, p.290.

Tal consideração revela-se suficiente para que Jacques Derrida atribua a origem da representação do tempo em Freud à «não-excitabilidade periódica» e à «descontinuidade no trabalho do Sistema *Percepção–Consciência*»,⁸⁴ parâmetros que, como vimos a partir do funcionamento do Bloco Mágico, são inseparáveis da consideração de uma superfície onde são inscritos em permanência os *traços* que afluem novamente à consciência, os traços que retornam após a sua inscrição e que transformam decisivamente a percepção. Assim, como vê Derrida,

Os traços não produzem por isso o espaço da sua inscrição senão sujeitando-se ao período do seu apagamento. Desde a origem, no *presente* da sua primeira impressão, eles são constituídos pela dupla força de repetição e de apagamento, de lisibilidade e de ilisibilidade.⁸⁵

É desta forma que Derrida evidencia a condição e a força da escrita como estando dependente de uma mais vasta *cena*, de um mais vasto cenário psíquico constituído por regimes de alteridade, deslocamentos, metamorfoses, movimentos de contacto e de afastamento entre camadas que incorporam a repetição do evento passado. Esta transformação do conceito de tempo vai a par da transformação dos processos respeitantes ao pensamento, à consciência e à modalidade da presença do sujeito a si próprio. Isto porque a identidade do pensamento é agora fundada no entrelaçamento entre a percepção e a instabilidade da memória. Ela diz respeito às intersecções entre o desconhecimento do dentro e a imprevisibilidade do fora, em suma, aos investimentos e às inervações do inconsciente no tecido perceptivo. Derrida podia afirmar, desta forma, que, a «*identidade do pensamento*, toda tecida de recordações, é o visor («la visée») desde sempre substituído a uma *identidade de percepção*».⁸⁶

*

À luz dos argumentos que foram desenvolvidos acima, é impossível não associar esta descrição à concepção de Jacques Derrida sobre o *punctum* barthesiano, e, mais exactamente, à ideia de que essa punctualidade se exerce,

84. S. FREUD, Cit. por Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, p. 334.

85. J. DERRIDA, *L'Écriture et la Différence*, 1967, p.334.

86. *Idem*, p.333 (em nota).

ao nível do fenómeno perceptivo da imagem, nos dois sentidos. Como dizia Derrida, o *punctum visa-me* ao mesmo tempo que eu o *viso* e acrescento algo à figuração inicial. Ele remete para um processo de intencionalidade, avançado pelo ímpeto dos afectos *uma vez* inscritos como traçado mnésico, como *origem traçante* que, não obstante, é também *re-traçada* e *re-inscrita* numa paisagem, que se vai lentamente transformando e complexificando.

Mas a descrição de Derrida aponta também para um outro aspecto que já tínhamos aflorado. Ao falar do *visor* que se substitui a uma identidade da percepção, Derrida orienta-nos para a necessidade de consideração de uma componente prótica da percepção e da própria memória. A questão da fotografia como figura de relações complexas da experiência perceptiva e do pensamento ressurgue aqui no seu paroxismo. A fotografia é um aparato físico de inscrição e de registo visual, que articula a dupla dimensão da *invenção* como descoberta e como técnica: de um lado, a descoberta do único e do singular do que aconteceu *uma vez*; do outro, uma técnica que divide e pluraliza isso que é único e aconteceu uma única e primeira vez (no caso do *punctum* de Barthes, por exemplo, devemos falar da morte única e da morte do único que no entanto se pluraliza através do projecto de escrita).

Com efeito, estas considerações revelam-se de primordial importância na compreensão da lógica inerente aos dispositivos de representação gráfica na sua intersecção com o aparato psíquico, questão que vínhamos a perseguir desde trás. Tal como no retrazar da linha em Dibutades, ou como nos fotogramas que fazem aparecer a imagem no *intervalo*, ou no *lapso de tempo* correspondente à colocação e remoção do objecto, também a cena da escrita psíquica envolve, desde o início, esta implicação mútua entre o único e o arquivamento, entre o desaparecimento e a aparição.

Trata-se, tal como no dispositivo fotográfico, de um processo de intermitência entre o visto e o não-visto, entre o percebido e o não-percebido, entre o que se mostra e o que se oculta. Ao aproximar o processo psíquico a um maquinismo de registo ligado ao duplo sistema de captura e arquivamento, Freud parece chamar a atenção para o facto de tal processo implicar igualmente uma *técnica*, uma forma de mediação que lida com limites e diferimentos. Em suma, o processo psíquico adquire o estatuto de um dis-

positivo que trabalha o sentido e a *verdade* do acontecimento a partir do seu próprio funcionalismo interno, produzindo o acontecimento e sendo produzido por este, numa troca constante entre o antes e o depois, o presente e o ausente, o constatativo e o performativo. Em tal maquinismo, a significação surge sempre *em atraso*, em retardamento. Esta forma-se a partir de fluxos que se actualizam e se ocultam, fazendo com que aquilo que é guardado implique, desde sempre, a perda que forma a reserva e a virtualidade expansiva do traço mnésico.

Eis, portanto, toda a temática respeitante à invenção fotográfica como processo de escrita. Ela configura processos de apresentação e de desaparecimento absolutamente originais, articulando num mesmo plano a representação e a invisibilidade do objecto, cuja *punctualidade* não irrompe senão a partir da telescopagem das camadas mais profundas dos arquivos mnésicos. São esses tecidos altamente intrincados de memórias e de percepções que, de cada vez, procuramos restituir a partir de um *re-visar* do objecto, ferindo *de morte* a unidade e a crono-normatividade do evento.

4. No interior do arquivo. No interior da imagem

A) Reler Roland Barthes: a intimidade do instante fotográfico

Nos textos *Writing*, e *Selenite, Ice and Salt*, ambos incluídos no livro *What Photography is*, de 2011, James Elkins estabelece uma crítica incisiva à teoria fotográfica desenvolvida por Roland Barthes em *A Câmara Clara* (1980). O autor procura rebater noções cruciais da teoria de Roland Barthes, como é o caso das noções de referencialidade, testemunho e singularidade, procurando demonstrar a hipotética obsolescência desse tipo de critérios, no contexto da actual configuração da cultura visual e da fotografia.

É inevitável constatarmos que a maior parte dos actuais autores da escola anglo-saxónica rejeita terminantemente o legado teórico de Roland Barthes. Neste contexto, a nossa contestação às ideias de James Elkins acaba por adquirir um valor exemplificativo, no que respeita ao nosso posicionamento perante esse tipo de crítica. Isso envolve, consequentemente, a problematização de algumas das mais significativas querelas que animam o actual

debate sobre a fotografia, num questionamento que se prolonga ao redimensionamento do arquivo na arte e na cultura visual.

Em *What Photography Is*, James Elkins começa então por produzir um conjunto de considerações gerais sobre o livro *A Câmara Clara*. O autor refere-se ao modo como Barthes trata o evento traumático da morte da sua mãe, através das relações entretecidas entre a morte, a memória e a fotografia. Pondera-se a temática da escrita como actividade que emerge do questionamento da identidade da fotografia. Formula-se a irredutibilidade de um certo tipo de escrita pessoal e ensaística, adoptada por Barthes nesse livro, ao fechamento dos modelos interpretativos institucionalizados, e a consequente necessidade de equacionamento de uma dimensão simultaneamente analítica e ensaística do texto barthesiano. Após abordar introdutoriamente – e, neste ponto, ainda de modo aparentemente *positivo* – o conjunto destas e de outras questões, que intervêm no livro de Barthes, Elkins lança como projecto escrever um livro cuja *estranheza* seria equiparável ao texto de Barthes, dado que, para ele, «a única forma de responder a um livro tão estranho como o de Barthes é escrever um ainda mais estranho».⁸⁷

As expectativas que somos levados a depositar nesse projecto logo se revelam desapontantes. Em James Elkins, o *estranho* parece ser sinónimo do que é meramente equívoco e obscuro, quando, na verdade, a *estranheza* que assoma em *A Câmara Clara* se relaciona com as múltiplas questões que surgem a cada momento da evolução do ensaio, convocando uma série de questionamentos e de problematizações, eventualmente menos ligados à fotografia enquanto prática especializada, do que com indagações sobre a morte, a perda, o valor de verdade e o tempo. Não obstante, estas são categorias que gravitam em torno da fotografia, libertando-se dela e a ela regressando, tornando fecundas as diversas perspectivas que o texto nos incita a inquirir, em direcção a uma tentativa de compreensão mais ampla do que é uma imagem fotográfica.

Mas James Elkins furta-se a esse entendimento e os seus argumentos adquirem até, em determinados momentos, um tom corrosivo e mesmo

87. J. ELKINS, *Writing*, in *What Photography Is*, 2011, p.14.

acusatório, optando pela denegação pura e pela refutação peremptória. O peremptório é o terreno das proclamações ruidosas, das afirmações *actuais* que preconizam o anterior como falso e desatualizado, ainda que à custa da distorção de argumentos. Constitui, em suma, o estilo de uma teoria que nasce da reacção e da negatividade.⁸⁸ Aliás, essa forma denegatória é, desde logo, aplicada por James Elkins ao título do livro de Barthes – intitulado, no original, *Chambre Claire, note sur la photographie* (*Camera Lucida, reflections on photography*, na tradução para o inglês). Segundo James Elkins,

Barthes podia ter intitulado o seu livro de *Camera Obscura*: isso seria historicamente apropriado dadas as origens da fotografia, mas ele queria uma imagem arquétipo de luz e Iluminação. Suspeito que escolheu *Camera Lucida* por oposição à conotação com a obscuridade da *camera obscura*.⁸⁹

Elkins prossegue a sua argumentação, mencionando, não sem razão, que a referência à *camera lucida* feita por Barthes aparece na continuidade de uma referência a Maurice Blanchot:

Cita Blanchot para dizer que a fotografia está *toda de fora, sem intimidade e, contudo, mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro interior*.

Logo a seguir, abre um longo parêntesis:

(A citação de Blanchot é um dos momentos mais obscuros de *A Câmara Clara*. Mesmo sendo crucial e uma das mais longas e densas do livro, Barthes não diz de onde vem e Derrida não encontrou a fonte quando

88. A forma *peremptória* como Elkins denega o livro de Barthes, mantendo-se à superfície das suas problemáticas, é aquilo que fragiliza a consistência dos seus textos, tornando-os desadequados a uma certa ética do pensamento crítico, dado que abafam a autenticidade interpretativa que o crítico de arte ou literário deve salvaguardar. É este o postulado exposto, por exemplo, e de um modo assaz claro, no texto de introdução de Alphonse de Waelhens e Walter Bienel à obra de Martin Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*: «A autenticidade de uma interpretação, dizem os autores, mede-se pelas possibilidades novas que, no interior da obra, ela traz à luz, conduzindo assim essa obra como que para lá de si própria». O tom crítico relativamente ao posicionamento de Elkins sobrevém, em grande parte, de um outro excerto, de uma precisão igualmente notável, desse texto de Alphonse de Waelhens e Walter Bienel, no qual é dito o seguinte: «É sem dúvida característico de todas as grandes obras humanas que elas tolerem ou mesmo exijam serem apreendidas de diversas maneiras. Isto significa que elas dão uma resposta a todas as questões que elas fazem nascer, que elas fornecem uma perspectiva a todas as vias pelas quais nós nos esforçamos por penetrá-las. Elas podem assim viver através dos séculos, não porque elas sejam equívocas ou obscuras, mas porque a sua riqueza é de tal modo grande que elas tornam legítimas e fecundas as perspectivas múltiplas sob as quais elas são abordadas e que elas parecem convocar». WAELHENS, Alphonse de, e BIENEL, Walter, intr. a M. HEIDEGGER, *Kant et le problème de la métaphysique*, 1953, p.10.

89. J. ELKINS, *Selenite, Ice, Salt, in What Photography Is*, 2011, p.21.

a citou em *As Mortes de Roland Barthes*. Tomo a falta da citação como espelho da falta de argumentação – não há ligação clara entre a *camera lucida* e as correntes de paradoxos de Blanchot).⁹⁰

Finalmente, ainda na mesma página, e depois de fornecer uma cuidada descrição técnica da *camera lucida*, caracterizada como um instrumento meticuloso e de difícil manuseamento, sendo utilizada como auxiliar do desenho, e não propriamente para a fotografia, Elkins desfere o golpe peremptório:

A camera lucida está simplesmente errada para *A Câmara Clara*: não tem nada a ver com a fotografia; é um pequeno instrumento estranho e difícil, não uma metáfora de luz; e não se liga, por nenhuma lógica ao meu alcance, às observações de Blanchot sobre intimidade.⁹¹

*

James Elkins invoca uma série de questões complexas que relacionam dados respeitantes a referências históricas e a abordagens filosóficas sobre a imagem fotográfica, no seu relacionamento com a escrita e a teoria da literatura, remetendo para autores como Jacques Derrida e Maurice Blanchot. Todavia, fá-lo sem a devida análise crítica e sustentação teórica, permanecendo à superfície de questões que não podem ser tratadas com a ligeireza de uma abordagem limitada a um conjunto de menções vagas, meramente opinativas e desprovidas do necessário fundamento e contextualização, exigidos pelo pensamento sobre a imagem fotográfica.

Começemos pelo parágrafo inicialmente citado, no qual Elkins fala da maior adequação da *camera obscura* – por comparação com a *camera lucida* – a uma explicitação das origens históricas da fotografia. Tal consideração traduz, em nosso entender, uma compreensão pouco abrangente da história da fotografia e do tipo de discursos que, no contexto do desenvolvimento dos dispositivos ópticos e dos processos químicos que antecederam o seu aparecimento, foram produzidos pelos primeiros fotógrafos.

90. *Idem*, p.21-22.

91. *Idem*, p.22.

Vale a pena, neste ponto, retomarmos algumas das ideias anteriormente desenvolvidas. Tivemos oportunidade de defender que, muito embora a *camera obscura* se encontrasse ligada a um certo sentido do *emparelhamento* da visão, introduzindo uma dimensão técnica e maquinizada, o facto é que o tipo de arquitectura do aparelho e os critérios epistemológicos que presidiam à sua concepção – sustentada fundamentalmente numa retórica de reflexão passiva e de estabilização do lugar do sujeito no acto de percepção – contribuíam para uma inadequação do modelo da *camera obscura* às exigências da nova sintaxe visual da modernidade.

A transgressão da separação entre o sujeito e a realidade, anteriormente tomados como entidades clivadas e de diferente ordem e natureza, reflecte-se, como argumentava Geoffrey Batchen, na constituição de um mais vasto processo de modernização que envolve o desenvolvimento dos dispositivos ópticos de registo. Com o surgimento do processo fotográfico, o sujeito é definitivamente deslocado para um lugar lateralizado. Ele passa a ocupar um esquema representativo, cujos pólos não se resolvem já num antagonismo simplista: o sujeito vê-se a ver, ele pensa-se do lado da representação e do sistema de múltiplas reflexões, que são incluídas e o incluem na imagem. A visão torna-se então vinculada à instabilidade do corpo, às incertezas e aos limites da percepção, assim como à sua temporalidade específica. Desta forma, é também a própria fisiologia do olho que é reequacionada na sua passividade. Afirma-se a sua falibilidade, invoca-se a implicação das suas falhas e limites no que vemos e como vemos. Mas é também a visão que passa para o lado das coisas e da representação, envolvendo um espaço de falha e de ausência do próprio sujeito, assim confrontado com a dimensão dispersiva e irresolúvel da realidade.

Mesmo que coloquemos todas as reservas possíveis, relativamente à hipótese de Barthes cogitar sobre as inúmeras minúcias e ramificações próprias a este tipo de abordagem histórica sobre as origens da fotografia, o facto é que a metáfora da *camera lucida* acaba por revelar-se, ao contrário do que afirma Elkins, bastante apropriada. Essa adequação é assinalável até do ponto de vista histórico, dado que a *camera lucida* faz intervir as formas de subjectividade e de perceptibilidade que se produzem ao nível das limitações que são

próprias à visão, capturada num circuito de inadequações e incoincidências entre o objecto representado e a representação, entre o presente perceptivo e o tempo da sua restituição como figura.

É o próprio Elkins que, de resto, nos diz que o funcionamento da *camera lucida* implica «espreitar por uma pequena abertura ou esforçar a vista através de um prisma minúsculo»; que quando acoplada a um microscópio, se torna difícil «dosear a escassa luz» que nos é dada pelo aparelho com «a intensa luz do objecto microscópico»; finalmente, que o desenho por recurso à *camera lucida* equivale quase a «tentar ler um livro sem óculos e com uma peça minúscula de maquinaria especializada a flutuar a escassos milímetros do olho».⁹²

Todas estas imagens fornecidas por Elkins se relacionam com os limites que intervêm nos processos de representação gráfica, os quais, por oposição ao paradigma da *camera obscura*, descrevem a dinâmica e as dificuldades inerentes ao acto de registo da realidade externa. Mas traduzem também o tipo de movimento que imaginamos Roland Barthes a imprimir às fotografias do seu arquivo privado, recorrendo a uma forma de olhar circunspecto que examina minuciosamente a superfície da imagem, que investiga os relevos que subitamente se iluminam, que é capaz de perscrutar as emanações e os detalhes anómalos (*punctum*) que pertencem a cada fotografia. Este acto de olhar, este impulso obsessivo atraído para o interior da imagem e para o interior do próprio acto da visão consubstancia-se com uma escrita fortemente indagativa e circular, que procura desvendar os pontos de singularidade que vêm ocupar provisoriamente o campo de foco. Uma escrita que não cessa de esgravatar, como numa compulsão obsessiva e necrófila, o *nada-a-dizer* e a *reserva* que se deposita nos interstícios da granulação da imagem fotográfica, como no exemplo já referido do momento em que Barthes se depara com a mutação do pormenor da imagem infinitamente ampliada.

As suspeitas de Elkins («Suspeito que [Barthes] escolheu *Camera Lucida* por oposição à conotação com a obscuridade da *camera obscura*»), não têm, por isso, qualquer razão de ser. Elkins ignora as subtilidades e o sentido propria-

92. J. ELKINS, *Selenite, Ice, Salt*, in *What Photography Is*, 2011, p.22.

mente histórico que a sua própria descrição do aparelho convoca. Fixa-se nesta frase de Barthes: «É um erro associar a Fotografia, devido à sua origem técnica, com a noção de uma passagem escura (*camera obscura*)»,⁹³ para distorcer a força afirmativa dos argumentos de Barthes, e daí retirar uma oposição que levaria Barthes a optar por uma imagem de luz e de clareza: «ele queria uma imagem arquetipo de luz e de iluminação».

Elkins detém-se somente nas oposições, nas dualizações: ou é superfície ou é profundidade, ou é desenho ou é fotografia, ou é luz ou é sombra. Mas desde o pensamento romântico que se tem em conta algo tão simples e significativo quanto o facto da luz projectada pela lâmpada de combustão necessitar da escuridão, suscitando a ideia mais elaborada de um mútuo duplicado, que articula luz e penumbra através de opostos que se intersectam.

Desta forma, Elkins colocar-se-ia no plano de uma crítica peregrina que denuncia a falsidade do valor de testemunho e de referencialidade evocados por Barthes para a imagem fotográfica, como se este procurasse reclamar para a fotografia o valor de uma instância factualmente verdadeira e objectiva. Elkins pretende advogar a ideia de que *A Câmara Clara* sanciona a fotografia como uma forma de representação transparente, genuína e verdadeira do real, algo que desvirtua por completo as principais linhas de força do texto de Barthes. Será que Elkins ignora realmente que, no pensamento de Barthes, a fotografia permanece como algo de desconhecido, de oculto, e que a questão da referência implica, como vimos atrás, o regime de uma radical alteridade pela qual o referente é sempre o seu *outro*, simultaneamente marcado pela sua presença ostensiva e pela dissolução no tempo, actuando como distância que participa de uma produção inventiva do real nas suas falhas, intervalos e espaçamentos?

Também por isso, Elkins passa ao lado dos variadíssimos e importantes pontos de contacto estabelecidos entre o texto de Roland Barthes e o pensamento de Maurice Blanchot. Contrariando as suas próprias considerações sobre a escrita de Barthes, que descreve, logo de início, como saudavelmente liberta das amarras e determinações académicas e disciplinares, Elkins

93. R. BARTHES, *A Câmara Clara*, p.147 (edição portuguesa). Cit. por James Elkins, *Idem*, p.21.

acaba por centrar-se, ironia das ironias, no detalhe da falta de referência bibliográfica, por parte de Barthes, a uma citação de Blanchot. Esse lapso adquire o valor de uma falha indesculpável e até premeditada que mais não é, para Elkins, do que o reflexo de uma estrondosa fragilidade e deficiência argumentativa: «Tomo a falta de citação como espelho da falta de argumentação – não há ligação clara entre a *camera lucida* e as correntes de paradoxos de Blanchot». Conclusão no mínimo surpreendente (principalmente se entendermos que por *camera lucida* o autor se refere ao título do livro), mas que não revela outra coisa senão a inabilidade de Elkins em apreender a importância de conceitos cruciais na teoria de Barthes, como o sejam os conceitos de alteridade, desejo, intimidade e imaginário (estes são termos aos quais, sintomaticamente, Elkins não se refere uma única vez).

Em *As Mortes de Roland Barthes*, Jacques Derrida não deixaria, também ele, de transcrever a frase de Maurice Blanchot que é citada por Barthes. Mas Derrida fá-lo adequadamente; isto é, ele transcreve toda a frase de Blanchot, permitindo-nos, dessa forma, acercarmo-nos dela nos seus diferentes relevos e multiplicidades de sentido:

[...] a essência da imagem é a de estar toda de fora, sem intimidade, e, porém, mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro interior. Sem significação, mas apelando para a profundidade de todo o sentido possível; irrevelada e, todavia, manifesta, possuindo essa presença-ausência que faz a atracção e o fascínio das Sereias.⁹⁴

Esta é, com efeito, uma frase de uma complexidade e riqueza extraordinária, exigindo a disponibilidade necessária à exploração de áreas do saber que, sendo estranhas aos discursos habituais da história da arte e da crítica visual, se revelam absolutamente cruciais numa pesquisa que procura saber *o que a fotografia é* («*what photography is*»). É a tentativa de análise dessa frase nas suas diferentes significações e perspectivada ao nível do relacionamento com o pensamento de Barthes, que, portanto, nos orientará a partir daqui, algo que não deixaria de exigir uma mais vasta e aprofundada tentativa de articulação das teorias de Roland Barthes e de Maurice Blanchot,

94. R. BARTHES, *A Câmara Clara*. Cit. por Jacques Derrida, *As Mortes de Roland Barthes*, 2008, p.295.

nomeadamente ao nível das problemáticas que se debruçam sobre a questão da escrita e a questão da imagem nas suas mútuas penetrações. E entre estas duas áreas, é também a questão do arquivo que será reequacionada.

*

Qual é o sentido da afirmação de Maurice Blanchot? O que é que ela quer dizer? Que vias e perspectivas é essa afirmação susceptível de nos fornecer ao nível de uma mais rica e elaborada apreensão da invenção fotográfica? Antes de nos debruçarmos sobre estas questões, vale a pena sublinhar que, articulado com a problemática da imagem fotográfica, o excerto de Blanchot nos remete novamente, através do seu tecido intricado de paradoxos, para a questão da *aderência do referente fotográfico* suscitada por Jacques Derrida. É pois importante começarmos por consolidar alguns dos aspectos discutidos nas secções anteriores.

Tivemos já a oportunidade de constatar, a partir de Derrida, que a questão do referente insiste não propriamente sobre o real, sobre o presente actual, mas sobre o seu *outro*, isto é, sobre a sua própria ausência, esvaziamento e suspensão. Trata-se, todavia, de um tipo de suspensão do referente que, de forma paradoxal, é reconduzido numa *referência* insubtraível que vincula a imagem fotográfica ao *haver-sido* de um único e singular *instante* (no qual, se quisermos, o referente é convertido numa *instância*, numa *punctualidade*). Donde Derrida afirmar que «o que adere à fotografia é menos o referente em si mesmo na efectividade presente da sua realidade, que a implicação da referência do *haver-sido-único*».⁹⁵

Ora, este ponto de singularidade, esta *punctualidade* do único e do irrepetível, tínhamo-lo visto, é acompanhada por uma marca, por um rastro. Ele era também designado, por Jacques Derrida, como uma *ferida* que surge no lugar do acontecimento na sua dimensão irrecuperável. Nessa situação, o evento singular é repetido como perda. Mas a repetição do que não é possível repetir na sua *primeira vez*, no *uma vez* insubstituível do que passou, não pode senão remeter a um sistema de rastros e de remissões que conserva o desejo pela restituição da singularidade do evento. É o princípio do «ter-

95. J. DERRIDA, *As Mortes de Roland Barthes*, 2008, p.315.

-estado-ali», ou do «Isto Foi» barthesiano, inscrito na estrutura referencial da imagem fotográfica, que, nos termos de Jacques Derrida, «confere o retorno do referente à forma de obsessão». ⁹⁶

Esta noção de obsessão, já o vimos, deve ser entendida ao nível de uma produção fantasmática relacionada com o desejo e com o fascínio pela imagem. A imagem enquanto espaço de erro e de errância, enquanto superfície frequentada por fantasmas, espectros e sobrevivências de materiais a um tempo manifestos e latentes. Trata-se da obsessão pela imagem, pelo arquivo que inscreve um segredo, um momento no qual algo se inarquiva e que nos faz *arder de desejo* por saber e por experienciar a punctualidade singular e silenciosa aí inscrita. Esta é, como viu Derrida, uma questão de imagem e de fotografia, de imaginação e de tempo, ou, nas palavras do próprio autor, «é uma questão de imagem, de produção do fantástico, de uma imaginação que é produtiva em toda a constituição do tempo e da temporalidade originária». ⁹⁷

Para percebermos as implicações de todas estas considerações no pensamento de Barthes sobre a fotografia torna-se necessário estabelecer a ligação de *A Câmara Clara* com textos anteriores do autor, nos quais Roland Barthes aborda com o mesmo tipo de complexidade a questão relativa à natureza do registo fotográfico. ⁹⁸

Um desses textos é a pequena introdução que faz parte do livro *Roland Barthes par Roland Barthes*, livro que se revela, em nosso entender, de particular importância numa compreensão das ideias de Barthes sobre a imagem fotográfica e a respectiva ponderação do entrelaçamento da fotografia com a questão da escrita. Nesse curtíssimo texto introdutório a *Roland Barthes par Roland Barthes* podemos identificar a temática da irredutibilidade da imagem fotográfica a uma linguagem (questão amplamente abordada pelo autor em *A Câmara Clara*, sendo aí materializada na fórmula do «nada-a-dizer»), mas também a ideia, (aí talvez tratada de uma forma menos directa, mas

96. *Idem*, p.308.

97. J. DERRIDA, *Copy, Archive and Signature*, 2010, p.14.

98. Elkins engana-se, por isso, quando nos diz que o Barthes de *A Câmara Clara* é totalmente distinto do Barthes que encontrávamos em textos anteriores. São múltiplas as porosidades desse texto que fazem comunicar assuntos transversais ao conjunto da obra de Barthes.

certamente com um requinte e um nível de elaboração ainda mais acentuado nas considerações sobre a *Fotografia do Jardim de Inverno*), de que certas imagens contêm um *segredo* que deve ser preservado enquanto imaginário. Mas que imagens são essas que fascinam Barthes, sem que este saiba dizer o porquê desse fascínio, desse desejo que determina que aquilo que é dito posteriormente, sob a forma de texto, acerca de cada fotografia apresentada no início de *Roland Barthes par Roland Barthes*, seja, como diz o autor, pertencente ao puramente imaginário, encontrando-se além e aquém da linguagem? Barthes responde, no contexto desse livro, de um modo que é absolutamente claro, mas, quanto a nós, ainda incompleto: «Ora, é necessário reconhecer, são apenas as imagens da minha juventude que me fascinam».⁹⁹

Essas imagens não constituem, porém, uma forma de reflectir sobre a própria identidade, até porque a correspondência morfológica deixou de existir: «eu não me assemelho mais», diz Barthes («je ne me ressemble jamais»). É que a imagem fotográfica confronta Barthes não com a sua identidade, mas com o «isso», ou o «ça», do seu corpo (im)próprio:

[...] [um corpo] que não me pertence, sem no entanto pertencer a nenhuma outra pessoa que não eu: eis-me desde logo em estado de inquietante familiaridade; eu vejo a fissura do sujeito (aí mesmo onde ele nada pode dizer).¹⁰⁰

Não deixaríamos de notar, desde logo, a clara ligação com a noção de «*unheimlich*», ou de «inquietante estranheza» elaborada por Freud, referente ao surgimento de uma antiguidade familiar que deveria permanecer oculta, num espaço afundado, mas que emerge inesperadamente à superfície (da imagem), ligando temporalidades e espaços desconectados que ganham vida fora dos mecanismos conscientes e discursivos. Mas não nos desviemos da problemática introduzida. O tópico da falha da linguagem e a respectiva suspensão do referente, própria à imagem fotográfica, é, neste excerto, particularmente notado. Ele estende-se à constatação transtornante de uma fissura subjectiva que excede a habitual lógica do movimento projectivo e

99. R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, p.5.

100. *Idem*, p.5-6.

auto-identitário. Em suma, é o próprio sujeito que é esvaziado, *fissurado*. Ora, essa fissura não é concebível senão a partir da ideia de uma suspensão, de um violento *corte* do referente, todavia implicado na subsistência de uma *referência* que relaciona o indivíduo consigo próprio, por via de uma zona de exterioridade mais longínqua do que qualquer mundo exterior.

Eis que a imagem se manifesta, neste caso, «toda de fora, sem intimidade», como dizia Maurice Blanchot, apelando, conseqüentemente, a uma interioridade mais densa e profunda do que qualquer mundo interior, isto é, «mais inacessível» do que «o pensamento do foro interior»,¹⁰¹ uma vez que ela *descoloca* o sujeito num espaço de falha e de interrupção, ao qual os sistemas lógicos e racionais não sabem dar resposta. Trata-se também de identificar um processo específico de exteriorização de categorias habitualmente cingidas a um espaço interior que marca a subjectividade do indivíduo. A separação do referente é produzida, como tal, pela subsistência de uma referencialidade que aponta o corpo como o «isso» de uma relação espectral, o «isso» de uma referencialidade «sonâmbula», constituinte de uma espécie de «sonho obtuso» no qual as unidades são, como diz Barthes, os dentes, os cabelos, uma magreza e uma postura balanceada das pernas. Note-se como é aqui retomada a questão da gestualidade na sua *obtusidade*, no seu aspecto não óbvio, manifestando-se por via da extremidade do ponto que cria um certo relevo, uma certa pungência na imagem, tal como havíamos constatado a partir da descrição da *pose* da sua mãe, na fotografia do *Jardim de Inverno*.

As descrições suscitadas pelas imagens que compõem a primeira parte de *R.B. par R.B.* – as quais funcionam como uma espécie de camada activa de imaginário e de latência, no contexto da estrutura material do livro – são, segundo Barthes, «discretas» e «indiscretas», dado que o dão a ver a si próprio, mas falando de um «outro» separado, distanciado e, ao mesmo tempo,

101. Servimo-nos aqui de uma fórmula aplicada por Gilles Deleuze no contexto do seu estudo sobre a relação entre o pensamento e a imagem cinematográfica; a mesma apresenta, quanto a nós, e apesar das distâncias que é necessário preservar, diversos pontos de contacto com as problemáticas aqui analisadas. Repare-se na frase de Deleuze - que surge no encadeamento de um conjunto de referências ao cinema de Alain Resnais - e a sua aproximação ao pensamento de Blanchot: «É por isso que o pensamento, como potência que nem sempre existiu, nasce de um fora mais longínquo do que qualquer mundo exterior e como potência que não existe ainda, confronta-se com um dentro, um impensável ou um impensado mais profundo do que qualquer mundo interior». Retomaremos esta ligação em fases mais adiantadas do presente trabalho. Cf. G. DELEUZE, *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, 2006, p.354.

fixado e indexado. Mas continuando a folhear, após o texto de introdução, as páginas de *R.B. par R.B.*, compreendemos (e daí considerarmos a resposta anterior de Barthes como incompleta) que o «outro» a que se refere o autor não é apenas o «outro *eu-mesmo*» especular e narcísico. E compreendemo-lo pelo facto do conjunto de imagens que nos são mostradas, pertencentes na sua totalidade aos arquivos pessoais de Barthes, apresentarem não apenas fotografias do próprio Barthes, mas também retratos de familiares pertencentes a diferentes gerações passadas, assim como fotografias das casas e dos jardins da sua infância, dos caminhos e dos lugares outrora percorridos com os amigos e os familiares. As duas fotografias que antecedem e procedem o texto introdutório são, a este título, paradigmáticas: a primeira, uma fotografia tremida que apresenta a sua jovem mãe, caminhando de vestido de verão, ao longo daquilo que parece ser uma praia deserta e a perder de vista; na segunda fotografia, novamente a Mãe de Barthes, desta vez pegando-o ao colo, e acompanhada pela legenda, «*La Demande d'Amour*».

É esta demanda que, como se sabe, descobrimos novamente em *A Câmara Clara*. Ela incorpora um movimento de desejo e de fascínio que não é apenas relativo à sua mãe, englobando, de um modo mais amplo, uma deriva emocionada por rostos anónimos que aparecem em fotografias escolhidas de modo mais ou menos casual. Elas têm, no entanto, a capacidade de convocar o instante do olhar (não só daquele que olha, o espectador, mas também daquele que nos olha, o retratado), como lugar de erro, de distância e de impossibilidade. Mas impossibilidade de quê? Impossibilidade de recondução numa linguagem, impossibilidade de continuidade, de desenvolvimento de uma acção em direcção a um fim, impossibilidade de totalização da presença e da mensurabilidade do tempo. Em Barthes, a relação do tempo da fotografia com a morte e com o desaparecimento, formulada através do noema «*Isso Foi!*» («ça-a-été!»), implica a violência de uma interrupção que fura a possibilidade de nos servirmos da imagem como instância de mediação meramente simbólica. O corte e a interrupção devem ser, sobretudo, entendidos como uma suspensão da sintaxe e da gramática do tempo presente, remetendo a imagem para uma região do «nada-a-dizer»,¹⁰² do «Inacessível»,¹⁰³ aquilo

102. R. BARTHES, *A Câmara Clara*, 1980, p.131.

103. *Idem*, p.109.

que Jacques Derrida caracterizou como constituindo o ponto problemático de todo o predicado e de todo o nominativo na fotografia.

Mas a verdade é que o corte coloca algo em movimento nessa ruptura, nesse hiato que faz aparecer a imagem do objecto na sua estranheza e na sua abertura: como viu Blanchot, corte, fragmento, interrupção, são nomes com a força do verbo.¹⁰⁴ Ora, para Blanchot, a perversão da imagem começa, precisamente, quando esta fissura da possibilidade mediadora do ver «fixa-se» em impossibilidade, fechando o olhar sobre si, como num vislumbre incessantemente desviado e atraído pela visão do que é «impossível de ver», visão que retorna sobre ela própria numa perseverança incessante, interminável e *fascinada*.¹⁰⁵ Aquele que vê de forma fascinada, pelo fascínio, não percebe propriamente nenhum objecto real pertencente ao mundo, mas sim algo de indeterminado que faz parte desse «meio» do fascínio, que é também o *meio* do desejo, cavado numa distância exorbitante e captando uma profundidade que está para lá da imagem, mas que ao mesmo tempo atrai o olhar para uma procura interminável.

Ver implica habitualmente uma separação relativamente às coisas; mas o que acontece, questiona Blanchot, quando o que vemos parece tocar-nos à distância, constituindo uma espécie de «contacto» que se impõe ao olhar? Não se trata de um contacto activo, diz Blanchot, mas de um encadeamento do olhar absorvido num «movimento imóvel», do olhar captado num «fundo sem profundidade». ¹⁰⁶ Daí que Roland Barthes, já na parte final de *A Câmara Clara*, refira que a evidência exclamativa do «Isso Foi!», presente no olhar do retrato que «insiste», que se «demora», e que «atravessa, com a Fotografia, o Tempo», seja perspectivada ao nível de um simultâneo «efeito de loucura» de uma imagem que, sendo «*tocada pelo real*» e pelo passado, comporta um sentimento alucinatório de irrealidade que é trabalhado no interior de uma troca permanente entre o presente e o ausente, o próximo e o distante, o real e o alucinatório – era pois aqui que residia, para Barthes, o verdadeiro «realismo» da imagem fotográfica. Barthes escreve então que:

104. M. BLANCHOT, *L'Entretien Infini*, 1969.

105. M. BLANCHOT, «L'Image», in *L'Espace Littéraire*, 1955, pp.32-26.

106. *Ibidem*.

[...] na Fotografia o que eu estabeleço não é apenas a ausência do objecto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objecto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo. É aqui que reside a loucura, porque, até este dia, nenhuma representação podia garantir-me o passado da coisa, a não ser através de circuitos. Mas, com a Fotografia, a minha certeza é imediata: ninguém no mundo me pode desmentir. A Fotografia torna-se então para mim um *médium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo. De certo modo, uma alucinação moderada, modesta, *partilhada* (por um lado, *não está lá*, por outro, *isso existiu realmente*). Imagem louca, *tocada pelo real*.¹⁰⁷

Barthes encontra-se, desta forma, no ponto extremo de um movimento de desejo e de fascínio intrínseco à imagem que o convoca, à imagem que o olha «directamente nos olhos»,¹⁰⁸ incitando a uma experiência perturbadora na qual o tempo e o ser são fissurados, interrompidos e inseridos num movimento de puro afecto: o «Isso Foi!» da fotografia, escreve Barthes, «leva a efígie a esse ponto louco em que o afecto (o amor, a compaixão, o luto, o entusiasmo, o desejo) é garante do ser».¹⁰⁹

Mas essa evidência, essa «certeza imediata» é dissolvida no tempo, actuando como distância: a sua «verdade» só pode ser encontrada no espaço dessa distância, desse *imediato* obscuro e latente, que faz surgir o real como presença alucinatória, espectro preenchido pelo desejo e pelo afecto. Questão psicanalítica de fundo a que Barthes nunca se refere, mas que incontornavelmente habita a sua teoria. Ela é, de resto, devidamente explicitada por Maurice Blanchot quando este escreve que a psicanálise nos diz que a imagem não se refere a uma fantasia gratuita, mas que ela relaciona profundamente o indivíduo consigo próprio, constituindo uma região de «intimidade» que, porém, se encontra fora de nós, fora dos esquemas de que nos servimos para estabilizar o real, num recuo do mundo que faz surgir a profundidade das nossas paixões e desejos.¹¹⁰ Encontramo-nos, assim, no âmago mais íntimo

107. R. BARTHES, *A Câmara Clara*, 1980, pp.158-59.

108. *Idem*, p.154.

109. *Idem*, p.157.

110. M. BLANCHOT, «Les Deux Versions de L'Imaginaire», in *L'Espace Littéraire*, 1955, p.273.

da imagem, na paixão pelo «fora» que ela inscreve e coloca em movimento. Porque, como escreve Blanchot, «Aquilo que nos é dado através de um contacto à distância é a imagem, e a fascinação é a paixão da imagem».¹¹¹

Aquilo que nos fascina dá-nos a possibilidade de atribuir um sentido às coisas, mas abandonando o mundo, ou melhor, afirmando uma presença estranha à presença no espaço, mas que nos atravessa como sensação material, um material espiritual que vem do tempo, da «temporalidade originária» de que nos falava Derrida. A imagem é então compreendida como uma modificação fundamental do tempo e da presença: um *imediato-outro*. Esta é uma expressão que Blanchot viria a utilizar em *L'Entretien Infini* (1969), obra na qual ele volta a insistir na questão do imediato, da presença e do tempo na imagem. A presença imediata é, segundo Blanchot, a presença do não-acessível e do que transborda todo o presente. Ela é a presença do que está ausente pois ultrapassa toda a possibilidade da própria presença. É a presença sob o modo da alteridade, é o «não-presente» que inscreve uma relação de reserva e de inacessibilidade, interiorizando a morte como a *positividade* de um combate incessante entre contrários.¹¹² O corte e a interrupção remetem para a existência de uma imagem impossível que persiste ao longo do tempo, sobrevivendo como emissão espectral que desloca e transforma o presente do olhar por acção do passado e do trabalho da memória. Passado e memória formam tal espaço de intimidade estranhamente exteriorizado, actuando como *fora*.

*

Esta questão atravessa toda a obra de Maurice Blanchot. Georges Didi-Huberman viria a desvendá-la, por exemplo, num dos momentos da profícua obra literária de Blanchot, e, mais exactamente, no livro *Au Moment Voulu*, de 1951. Aí Blanchot descreve o *reencontro* arrebatador com uma mulher que subitamente surge por detrás da porta, uma mulher outrora conhecida e que reaparece de modo fulminante nesse instante fugaz:

[...] ela era perfeitamente a mesma, não apenas fiel aos seus traços, à sua aparência, mas à sua idade: de uma juventude que a tornava estranha-

111. M. BLANCHOT, «L'Image», in *L'Espace Littéraire*, 1955, p.23.

112. M. BLANCHOT, *L'Entretien Infini*, 1969, p.54 (62-64).

mente semelhante. Eu não parava de olhá-la, eu pensava: Eis, portanto, de onde vinha o meu espanto. Seu rosto, ou antes, sua expressão, que quase não variava, a meio caminho entre o sorriso mais alegre e a reserva mais fria, ressuscitava em mim uma lembrança terrivelmente longínqua, e era essa lembrança, profundamente enterrada, mais do que velha, que ela parecia copiar para aparentar tanta juventude.¹¹³

Como observa Didi-Huberman, a semelhança gerada entre a presença da mulher e aquilo que ela foi implica um hiato, uma passagem do tempo que implica também a sua preservação no tecido da memória que intervém activamente no interior do paradoxo. E «tudo isso, como escreve Didi-Huberman, surge de um só golpe, no tempo de uma porta que se abre».¹¹⁴ Esse instante – essa evidência exclamativa tão próxima ao «Isto Foi!» barthesiano – *fixa-se* numa imagem, petrifica-se em impossibilidade. Mas não se imobiliza: ao invés, oscila entre a imagem de agora e a imagem de outrora, entre o encanto e a dissolução da presença, entre o contingente e o dispersivo. A imagem surge ao nível desta relação paradoxal e bi-face, quando o tempo é visto mais atrás, a partir do presente, quando algo do rosto desaparecido começa a *assemelhar-se* com o rosto no presente, na sua evidência como *aparecente*.

Já em *L'Entretien Infini*, Blanchot servir-se-ia destes dois versos iniciais de um poema de Friedrich Hölderlin:

*Mas eis que agora o dia se levanta! Esperei-o, vi-o a surgir,
E nisso que eu vi, o Sagrado é a minha palavra.*¹¹⁵

E a partir destes dois versos Blanchot diz-nos que o imediato é o «*agora*». Ele não é, todavia, visto directamente, mas sim como retorno. Tal como no rosto que se ilumina através da abertura da porta, tal como na descoberta de Barthes da *claridade* do rosto da sua Mãe, vamos de um presente iluminado a um tempo rememorado, vamos de um tempo curto e enfático à longa duração de um passado longínquo e indefinido. Como diz Blanchot, no se-

113. M. BLANCHOT, *Au Moment Voulu*, 1951, p.8-9. Cit. por Georges Didi-Huberman, *De Semelhança a Semelhança*, 2011, pp.36-37.

114. G. DIDI-HUBERMAN, *De Semelhança a Semelhança*, 2011, p.37.

115. *Mais maintenant le jour se lève ! J'attendais, je le vis venir//Et ce que j'ai vu, le Sacré soit ma parole.* HÖLDERLIN, Friedrich, *Hyperion*, p.79. Cit.por Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, 1969, p.51.

gundo verso de Hölderlin o presente é já de um outro tipo devido ao hiato e ao intervalar da espera, devido à interposição do retardamento que articula o presente e o passado num mesmo plano: «E nisso que eu vi, o Sagrado é a minha palavra». É um presente que cai persistentemente no passado, redobrando o instante que escapa à possibilidade de retenção do que passou e se preserva como intensidade e afecto. Esse presente é, pois, o tempo do desejo e do fascínio, é o tempo no qual a ausência se apresenta, se torna visível, «de modo que finalmente *isso que eu vi* não é talvez mais do que o presente desse desejo». ¹¹⁶

Em Blanchot, tal como a imagem, também a palavra está suspensa numa oscilação muito delicada: as palavras são móveis, mas de uma «imobilidade mais movente que toda a movência». ¹¹⁷ Tal como a imagem, também a palavra surge nesta intimidade do instante que a une ao sagrado e à paixão, ao desejo louco: Hölderlin não viu o sagrado, ele não quer falar do sagrado; simplesmente é a palavra que deve ser o sagrado, é ela que deve transportar essa margem de indefinição que reinventa a realidade. É este, segundo Blanchot, o destino poético por excelência: é o tempo do desejo – e não é de admirar que Barthes tenha definido o Tempo, no seu «efeito de verdade» e de «loucura», como o «*destino da Fotografia*». ¹¹⁸

Com efeito, em ambos vamos de um presente fugaz a um tempo rememorado, que reaparece como instante do desejo, da imagem e da palavra. Em ambos, o agora é visto como retorno. Existe algo que aparece de um só golpe e que não é possível fixar na sua transitoriedade, mas também algo que ressoa e que subsiste como uma duração íntima, como um gesto e um encontrar cuja *posição* é continuamente coreografada a partir de um tempo tão longínquo quanto imediato, a partir de uma presença tão próxima quanto distante. O olhar sobre a fotografia não procura o que está lá, o que é tornado presente, mas o brilho das coisas que estão prestes a formar-se e que se retiram no momento em que parece que vamos capturá-las, abrindo um vazio que não pode ser preenchido. É essa a sua evidência enquanto imagem

116. M. BLANCHOT, *L'Entretien Infini*, 1969, p.56.

117. M. BLANCHOT, «Parler ce n'est pas voir», in *L'Entretien Infini*, 1969, p.38.

118. R. BARTHES, *A Câmara Clara*, 1980, p.157.

(de) arquivo, relacionado-se com um rumor informe e estranhamente melódico; algo que ressoa e subsiste como um canto de Sereia.

*

Em *Le Livre à Venir* (1954), as primeiras palavras escritas por Blanchot são estas: «As Sereias». Como observa Didi-Huberman, o encantamento do canto da Sereia é correlativo ao que Blanchot nos diz sobre o fascínio e o desejo da imagem. É «uma única e mesma experiência aproximar-se do canto da Sereia e encontrar a imagem»: elas incluíam um movimento de forma e de intensidade, de modulação e de profundidade – tal como, para Orfeu, a Eurídice mortal e a Eurídice morta implicavam a dupla face do acessível e do inatingível, do pessoal e do impessoal, do encantamento e do infernal.¹¹⁹ O lugar do sujeito no espaço da imagem parece, como tal, convergir com o olhar de Orfeu sobre Eurídice. O rosto daquele que vemos não se dá a ver senão como promessa e o seu aparecimento implica um movimento de desaparecimento, num instante em que alguém se torna simultaneamente próximo e distante.

É pois em *Le Livre à Venir* que encontramos, finalmente, a frase de Blanchot citada por Roland Barthes.¹²⁰ Esta referência, por si só, de pouco ou nada nos vale. Ela só é importante no contexto de uma relação mais ampla que pode ser encontrada nos múltiplos momentos de aproximação da obra de Blanchot e de Barthes. Neste caso, ela é significativa por dar a compreender que, em Roland Barthes, a fotografia implica uma dimensão *ressonante*, *reverberante*, funcionando ao nível do tempo, prologando-se na natureza dissipativa e errante da imagem, algo que Blanchot identificaria novamente, em *L'Espace Littéraire*, como o tempo do retorno: as coisas e os eventos do presente não são, mas elas retornam, atingindo-nos como um passado que não conhecemos, mas que ao mesmo tempo *reconhecemos*, inscrevendo o desejo de espera e de questionamento desse inacessível, que escapa ao controlo e ao conhecimento lógico. Donde Barthes identificar na inacessibilidade e no movimento revulsivo do tempo o fundamento do «êxtase fotográfico»: a fotografia será «louca» se ela inscrever «a própria marca do Tempo: movi-

119. G. DIDI-HUBERMAN, *De Semelhança a Semelhança*, 2011, p.36.

120. M. BLANCHOT, *Le Livre à Venir*, 1959, p.25.

mento propriamente revulsivo, que altera o curso da coisa, e que chamarei para concluir o êxtase fotográfico».¹²¹

O que domina não é, como tal, a recolha da lembrança simples na superfície da imagem, mas a reversão infinita para a dispersão. A presença implica a dispersão do presente: um tempo e uma percepção-outra que não retorna no mesmo, implicando a paixão do «fora», a «vertigem do espaçamento».¹²² É este, segundo Blanchot, o segredo do retorno enquanto «devir» («*devenir*»). Ele assinala a falha, ou o hiato, de um presente inacessível cuja proximidade se reverte em ausência, marcando um movimento obscuro cuja obscuridade é, como escreve Blanchot, a descoberta do que já está a descoberto, num velamento que revela aquilo que ao mesmo tempo se fecha. Maurice Blanchot podia assim definir a imagem como a duplicidade da revelação:

O que vela revelando, o véu que revela, voltando novamente na indecisão ambígua da palavra revelar, é a imagem.¹²³

A imagem é esta duplicidade. Não o duplo do objecto («double»), mas o desdobramento do objecto («dédoublement»), ou a duplicação inicial que permite, a seguir, que o objecto seja figurado. Mais ainda do que duplicação ou desdobramento, trata-se, segundo Blanchot, de uma curvatura e de uma dobra, uma divergência entre o aqui e o ali. Isto é algo que Barthes, nos textos dedicados à «retórica da imagem» e à «mensagem fotográfica», havia concebido como a «conjunção ilógica» entre a irreabilidade do «aqui» e a realidade do «outro». Esta inversão original funda toda uma nova concepção do real e do realismo na representação, dado que, como diz Barthes, na imagem fotográfica o real é o «ter-estado-lá», e o irreal é o «aqui»: na fotografia, a especificidade temporal do «ter-estado-lá» marca, como temos vindo a defender, toda uma nova categoria do espaço-tempo.¹²⁴ Marca também o segredo da relação imaginária e do princípio de mobilidade que lhe é inerente.

121. R. BARTHES, *A Câmara Clara*, 1980, p.164.

122. M. BLANCHOT, *L'Entretien Infini*, 1969, p.66 (64).

123. «Ce qui voile en révélant, le voile qui révèle en revoilant dans l'indécision ambiguë du mot révéler, c'est l'image». *Idem*, p.42.

124. Cf. R. BARTHES, *A Retórica da Imagem*, pp.34-36, e *A Mensagem Fotográfica*, in *O Obvio e o Obtuso*, 1982, pp. 14-24.

B) Reler Roland Barthes: nas margens de visibilidade do arquivo. A imagem-traço e a experiência da escrita

Em *Le livre à venir* (1971), Blanchot lembra-nos que o modo como as Sereias cantavam não era inteiramente satisfatório; o seu canto ainda imperfeito apenas apontava na direcção de um outro canto mais verdadeiro e completo. Mas se, mesmo imperfeito, o canto das Sereias produzia um encantamento irresistível, é porque esse canto era um canto «inumano», um rumor «à margem da natureza» e «estranho ao homem».¹²⁵ Ele fazia nascer «a suspeita da inumanidade de todo o canto humano», chamando os navegadores a percorrer a distância que os levaria ao encontro do canto verdadeiro: e, nesse lugar, tudo desaparecia completamente.¹²⁶

Tal como em Kafka, que escreveu que mais do que o canto, a arma mais temível das Sereias era, na verdade, o seu silêncio, também Roland Barthes, poderemos dizê-lo, percebeu bem o risco desse encontro e desse percurso em direcção ao desaparecimento. Em *A Câmara Clara* existe um *encontro* culminante que assombra todo o livro: trata-se do encontro determinado pela *descoberta* da fotografia do *Jardim de Inverno*, momento que Barthes descreve deste modo:

Assim estava eu, sozinho no apartamento onde ela acabara de morrer, contemplando uma a uma, à luz do candeeiro, essas fotos da minha mãe, recuando lentamente no tempo, com ela, procurando a verdade do rosto que eu amara.

E descobri-a.

Mais à frente:

Observei a menina [na fotografia] e encontrei finalmente a minha mãe. A claridade do seu rosto, a pose ingénua das mãos, o lugar que ela docilmente ocupara sem se mostrar nem se esconder [...].¹²⁷

Este encontro inaugura e realiza o percurso no interior do arquivo e no interior da própria imagem, em direcção ao seu silêncio e invisibilidade (a fotografia do *Jardim de Inverno*, recorde-se, nunca é mostrada). Um encontro

125. M. BLANCHOT, *O Livro por vir*, 2005 (1971), p.3-4.

126. *Ibidem*.

127. R. BARTHES, *A Câmara Clara*, 1980, p.97 e 98.

que vai em direcção à loucura de uma evidência assombrosa, de um *nada-a-dizer* que exige, porém, que esse vazio e essa impossibilidade exorbitante da imagem sejam expressos através da escrita. O encontro designa, antes de mais, o acontecimento que transtorna a ordem do tempo: a loucura do «Isso Foi!» corresponde à autentificação de um outrora que se forma no aqui do olhar presente. Se, em Blanchot, este é o «tempo próprio da narrativa»¹²⁸, é porque apenas pela narrativa, pela escrita, se torna possível percorrer esse tempo convulsionado, entrecortando e dando expressão à multitude de tempos e cronometrias que são aí geradas. E isto é algo que em Barthes se gera na dramatização do percurso que vai do real à imagem, e vice-versa, envolvendo a coexistência de vários tempos e durações que lentamente se implicam uns nos outros. Daí a utilização, num curto espaço, de diferentes tempos e ritmos verbais: «onde ela acabara de morrer»; «recuando lentamente no tempo»; «E descobri-a». Trata-se, como em Blanchot, de seguir esse estranho canto das Sereias, de conceber um percurso, ou uma navegação, num «outro tempo», isto é:

[...] aquele *outro* tempo, aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se transforme, pouco a pouco, embora imediatamente (e este *pouco a pouco, embora imediatamente*, é o próprio tempo da metamorfose), imaginário, canto enigmático que está sempre à distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde cantar deixará de ser um logro.¹²⁹

Aquilo que move a narrativa é o percurso deste espaço e as transformações que ela faz disparar em todas as direcções: transformação do mundo, daquele que escreve e daquele que lê. Donde, em *L'Espace Littéraire*, Blanchot notar, já aí, que escrever é situar a linguagem no interior da fascinação, aí onde as coisas devêm imagens, imagens funcionando como alusões ao que não tem forma, ao que está ausente e existe num espaço do *fora*: espaço onde as coisas aparecem na sua dissimulação e na sua intimidade, como subjectividade exteriorizada e temporalmente fissurada.

128. M. BLANCHOT, *O Livro por vir*, 2005 (1971), p.13.

129. *Idem*, p.11.

Como em Barthes, a *verdade* consistirá sempre neste exercício de dissimulação, convocando um lugar de re-velação que consiste em mostrar aquilo que não se mostra senão como encobrimento, o visível que habita um outro nível, para lá do canto imperfeito que atrai inicialmente o olhar. O fascínio ocasionado pela escrita é, neste sentido, o fascínio ocasionado pela imagem que se *fixa* por meio de uma presença estranha à presença no espaço, comportando a visão do que é impossível ver, mas produzindo, ao mesmo tempo (no tempo da sua realização), a *impossibilidade do que se faz ver* através da escrita. Da escrita que é capaz de captar um tipo de profundidade que está para lá da imagem, atraindo o olhar para uma procura obsessiva e fascinada, referente ao tal regime de «presença-ausência que faz a atracção e o fascínio das Sereias», para recuperar a frase de Blanchot citada por Barthes.

*

Deveremos, com efeito, retornar a essa frase. E deveremos fazê-lo porque é exigido, neste ponto, que ela seja devidamente recontextualizada em função da referência que é feita por Blanchot à experiência literária em Marcel Proust. Blanchot fala daquelas impressões, daqueles incidentes ínfimos, como o experimentar do sabor de uma madalena, o tilintar de uns talheres, ou o tropeço num caminho desnivelado, que, em Proust, ocorrem como instantes singulares e privilegiados que lhe permitem descobrir e tomar consciência do seu dom literário, e, mais do que isso, da própria essência da literatura. Como escreve Blanchot:

Vê-se que aquilo que lhe é dado, ao mesmo tempo, é não apenas a certeza da sua vocação, a afirmação dos seus dons, mas a própria essência da literatura que ele tocou, experimentou em estado puro, sentindo a transformação do tempo num espaço imaginário (espaço próprio das imagens), naquela ausência móvel, sem acontecimentos que a dissimulem, sem presença que a obstrua, naquele vazio sempre em devir: o longe e a distância que constituem o meio e o princípio das metamorfoses e do que Proust chama de metáforas, ali onde não se trata mais de fazer psicologia, mas onde, pelo contrário, já não há interioridade, pois tudo o que é interior se abre para o exterior, tomando ali a forma de uma imagem. Sim, nesse tempo tudo se torna imagem, e a essência

da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo o sentido possível; irrevelada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atractivo e o fascínio das Sereias.¹³⁰

Em princípio, qualquer tentativa de aproximação de Proust à fotografia seria considerada contraproducente. Proust privilegia os choques tácteis, as sensações auditivas e gustativas, por oposição ao visual, para ele uma forma de percepção ligada aos valores do consciente e do inteligível. Quanto à fotografia, ela consubstancia, para Proust, uma forma de visão fria e distante, cortando o objecto da ligação às memórias e às sensações que envolvem a apreensão afectiva da realidade. O próprio Roland Barthes afirmaria que «não há nada de proustiano numa foto»,¹³¹ e que o seu efeito é o de autenticar o que existiu, efeito verdadeiramente «escandaloso» que nada tem a ver com a lembrança do passado.

No entanto, mesmo sem se aperceber disso, com esta caracterização Barthes está a ir ao encontro da compreensão de Proust sobre a fotografia como uma imagem alienante, frágil, escandalosa na sua frieza mecânica e inumana. É justamente aqui, neste ponto problemático de convergência entre Proust e Barthes, que se começa a gerar o reclamar de uma outra consciência para a fotografia. E isto é algo que, em Proust, pode começar por ser iluminado a partir de um excerto particularmente esclarecedor e pertencente à sua obra grandiosa, *À la Recherche du temps perdu*, no qual é relatado um *encontro* perturbador que o narrador tem com a sua avó, gerado num vislumbre despegado e próximo à frieza do registo fotográfico:

Eu estava na sala, ou antes, eu não estava ainda na sala uma vez que ela não tinha dado ainda conta da minha presença... De mim próprio... estava presente apenas a testemunha, o observador com um chapéu e um casaco de viagem, o estranho que não pertence à casa, o fotógrafo que foi chamado para registar lugares que nunca mais iremos ver. *O processo que mecanicamente ocorreu nos meus olhos quando eu avistei a*

130. *Idem*, pp.18-19.

131. R. BARTHES, *A Câmara Clara*, 1980, p.116.

minha avó foi de facto uma fotografia. Nós nunca vemos as pessoas que amamos salvo no sistema animado, no movimento perpétuo do nosso incessante amor por elas, que antes de permitir que as imagens das suas faces cheguem a nós as arrasta no seu vórtice, retomando-as na ideia que sempre tivemos delas, fazendo aderi-las a isso, coincidir com isso. Como, dado que na frente e nas faces da minha avó eu me acostumei a ler a mais delicada, a mais permanente qualidade da sua mente; como, uma vez que todo o avistar casual é um acto de necromancia, cada face daquele que amamos um espelho do passado, como pude não deixar escapar aquilo que nela se tornou apagado e modificado, vendo isso no mais trivial espectáculo do quotidiano [...] Eu, para quem a minha avó era ainda eu próprio, eu que nunca a tinha visto a não ser na minha própria alma, sempre no mesmo lugar do passado, através das folhas transparentes das memórias contíguas e justapostas, *de repente na nossa sala de visitas que fazia parte de um novo mundo, pertencente ao tempo*, vi, sentada no sofá, debaixo do candeeiro, corada, pesada e comum, doente, perdida no pensamento, seguindo as linhas de um livro com olhos que pareciam curiosamente sãos, uma velha e deprimente mulher que eu não conhecia.¹³²

Esta visão mecânica, angustiante na sua frieza e distanciamento, esta visão de um estranho que «testemunha» uma semelhança inquietante e não reconhecível, corresponde, na visão de Proust, a «uma fotografia».

Trata-se de uma visão dilacerante e inumana que encontramos descrita por diversas vezes em Roland Barthes, por exemplo quando *já num outro contexto ele tenta reactivar o assombro que teria sido experienciado por Niépce perante o encontro inesperado com uma imagem mutante*, uma imagem que teria sido fixada pela primeira vez a partir da *camera obscura*:

As primeiras fotos que um homem contemplou (Niépce diante da *Mesa Posta*, por exemplo) devem ter-lhe parecido tão semelhantes a pinturas como duas gotas de água (sempre a *camera obscura*); contudo, ele *sabia* que se encontrava face a face com um mutante [...]. A sua consciência co-

132. M. PROUST, *Remembrance of Things Past*, vol.I, pp.814-15 (tradução e itálico nosso).

locava o objecto encontrado fora de toda a analogia, como o ectoplasma *daquilo que tinha sido*. Nem imagem, nem real, um ser novo, verdadeiramente: um real que já não pode ser tocado.¹³³

Este movimento de avanço e de recuo relativamente ao real pressupõe a existência de uma semelhança não pacificada, um real último no qual a mediação da imagem falha, confundindo a ordenação das coordenadas espaço-tempo. Como o canto das Sereias, dito inumano, também a visão inumana da fotografia produz um lugar de estranho fascínio ligado a uma revulsão do contínuo temporal. Designa um instante de paragem e de interrupção, um momento em que algo se enrijece, endurece, constituindo uma espécie de efígie cadavérica que indica a violência de uma paragem, de um deslocamento, suspendendo o tempo contínuo e os encadeamentos lógicos de um «sistema animado», como dizia Proust.

Somos, assim, igualmente confrontados com a necessidade de distinguir a noção convencional de memória, que tende a proteger as impressões numa projecção identificativa e conservadora, da memória involuntária e inconsciente, relacionada com o esquecimento e a reminiscência inesperada, cuja dimensão é essencialmente desintegradora, destrutiva e ligada à irrupção dos materiais que fazem o circuito das profundezas. Esta característica inerente à memória involuntária é, como se sabe, exemplarmente proustiana, convocando a memória não como reconhecimento operativo, mas como uma modalidade do pensamento criativo e da duração.

É desta forma possível perceber que Blanchot defenda que, em Proust, a impressão e o incidente insignificante, ocorrido num momento do passado que passa despercebido à nossa compreensão lógica e racional, retorne não como uma lembrança voluntária, mas como um facto real, como memória involuntária que ressuscita o acontecimento num momento liberto da ordem do tempo, como era colocado pelo próprio Proust. Como observa Blanchot, a contradição em que Proust aparentemente cai é irrelevante face à sua fecundidade: estar «fora do tempo» é o que permite captar «um pouco de tempo em es-

133. R. BARTHES, *A Câmara Clara*, 1980, p.122. A fotografia em questão é uma heliografia de Claude Nicéphore Niépce intitulada *Mesa Posta*, datada de cerca de 1822-1824. Constitui, segundo os historiadores, senão a primeira, uma das primeiras heliogravuras produzidas directamente a partir da *camera obscura* por Niépce.

tado puro», uma vez que esse tempo puro confunde a ordem cronológica, evolutiva e até *consciente dos acontecimentos*. Apresenta-se ao nível de uma simultaneidade de diferentes instantes, irrompendo de um fundo de memória inconsciente que atinge inesperadamente o sujeito como sensação.

Em Proust, com efeito, a figura do Tempo surge a partir da sobreposição de dois presentes, de duas presenças experimentadas simultaneamente no passado e no presente. Uma experiência rara, na qual duas sensações, dois factos reais, coexistem, degladiando-se como dois opositores e fazendo surgir algo que, sendo comum ao presente e ao passado, é, no entanto, «mais essencial que ambos».¹³⁴ Ela convoca a reminiscência de uma presença passada que é captada directamente, um lugar conservado na distância impossível de um outrora puramente virtual, inacessível à recordação inteligível, e que entra em confronto com a actualidade do presente. Como escreve Blanchot,

Assim, o passo que tropeça nas pedras mal niveladas do pátio dos Guermentes é de repente – nada é mais súbito – o mesmo passo que tropeçou nas lajes desiguais do baptistério de São-Marcos: o mesmo passo, não *um duplo, um eco de uma sensação passada... mas essa própria sensação*. Incidente ínfimo, perturbador, que rasga a trama do tempo e por esse rasgão nos introduz num outro mundo [...] o tempo está abolido, já que, numa captura real, fugidia mas irrefutável, agarro o instante de Veneza, o instante de Guermentes, não um passado e um presente, mas uma mesma presença que faz coincidir, numa simultaneidade sensível, momentos incompatíveis, separados por todo o curso da duração.¹³⁵

É esta simultaneidade, esta sobreposição de dois agoras – o *outrora* do passado e o *aqui* do presente – que faz surgir a experiência única da «estase do

134. Por exemplo, nesta passagem: «[...] a sensação comum buscara recriar em torno de si o lugar antigo, enquanto o lugar actual que o substituíra se opunha com toda a resistência da sua matéria a essa imigração, para uma casa de Paris, de uma praia normanda ou de um talude de caminho de ferro. A marítima sala de jantar de Balbec, com o seu linho adamascado como toalhas de altar para receber o pôr do Sol, tentara abalar a solidez do palacete de Guermentes, forçara-lhe as portas e fizera um instante vacilarem à minha volta os sofás, como fizera doutra vez com as mesas de um restaurante parisiense. Sempre, nessas ressurreições, o lugar distante, engendrado em torno da sensação comum, agarrava-se por um instante, como um lutador, ao lugar actual». M. PROUST, *Em busca do Tempo Perdido. O tempo redescoberto*, s.d., p.165-166 (163).

135. M. BLANCHOT, *O Livro por vir*, 2005 (1971), pp.16-17.

tempo»,¹³⁶ experiência pela qual dois instantes separados e pertencentes a duas ordens temporais diferentes se conjugam, permitindo percorrer essa distância impossível, que condensa a realidade do tempo como sensação e afecto.¹³⁷ Não estamos, por isso, muito longe de Roland Barthes, quando este afirma que a imobilização do tempo na fotografia é dada como excesso, como uma violência envolvida no arrancamento do objecto ao tecido de um contínuo. Para Barthes, o corte e a paragem abrupta do contínuo temporal designava justamente «um ponto enigmático de inactualidade, uma estase estranha, a própria essência de uma *paragem*».¹³⁸ É a partir desta «estase» assombrosa, que é também o «êxtase» exclamativo e paradoxal do «*Isso Foi agora*, que Barthes descobre uma nova punctualidade da imagem fotográfica. É um novo *punctum* que não é forma, mas intensidade: é o Tempo, o tempo que pode ser percorrido e tornado visível, independentemente de circuitos. Como escreve Barthes,

Agora sei que existe outro *punctum* (outro estigma) além do *detalhe*. Este novo *punctum* que não é mais forma, mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilacerante do noema («Isto Foi»), a sua representação pura.¹³⁹

Com efeito, o «êxtase fotográfico» reclamado por Barthes reside nesta marca do tempo, neste «movimento propriamente revulsivo» que, como em Proust, faz abalar, de uma ponta à outra, a ordem cronológica do tempo contínuo e linear.

Por isso *A Câmara Clara* se volta, a partir do *encontro* da fotografia do *Jardim de Inverno*, para a narração desses momentos de êxtase e de estase assombrosa: a constatação da morte como interrupção e paragem exorbitante, levando à evidência exclamativa do «*Está morto e vai morrer!*». Paradoxo que Barthes formula a partir de um retrato tirado por Alexander Gardner a Lewis Payne, aguardando o enforcamento numa cela; o percurso trope-

136. *Ibidem*.

137. Não deixa por isso de ser curioso notar que, quando Proust tenta explicar o porquê de algumas fotos serem consideradas admiráveis, ele diz que tal experiência surge perante uma imagem inusual, distinta daquela que estamos habituados a ver. Uma imagem «[...] duplamente impressiva por nos sobressaltar, fazendo-nos emergir dos nossos hábitos e, ao mesmo tempo, trazendo-nos de volta a nós próprios por fazer recordar uma impressão anterior». PROUST, Marcel, *Remembrance of Things Past*, vol.I, pp.117-119.

138. R. BARTHES, *A Câmara Clara*, 1980, p.128.

139. *Idem*, p.322.

çante, à maneira de Proust, figurado a partir de uma fotografia de August Salzmann, que regista o caminho de Beith-Lehem, perto de Jerusalém, e a partir da qual Barthes constata a existência de três tempos simultâneos: «o meu presente, o tempo de Jesus e o do fotógrafo»; finalmente, o momento do Olhar da criança retratada por Kertész, olhar que atravessa o tempo juntamente com a fotografia, sobrepondo-se ao presente através de um olhar *inumano* que nos confronta a partir de um tempo estranhamente bloqueado.¹⁴⁰ Mas ainda, claro, o momento da descoberta da fotografia da sua Mãe ainda criança: fotografia ausente mas que ilumina todo o livro, fotografia nunca mostrada, marcando uma zona de invisibilidade, de encantamento e de silêncio. É essa fotografia que, como vimos anteriormente, determina o movimento de escrita de Barthes nesta obra: fotografia de um arquivo sempre e ainda *por vir*, continuamente retomada a partir da escrita e da leitura futura que a *imagem* inscreve como promessa.

*

É aqui, efectivamente, que devemos situar o paroxismo da convergência entre Proust e o projecto de Barthes em *A Câmara Clara*. Em ambos a experiência temporal possibilitada pela imagem constitui uma espécie de negativo do movimento da escrita, movimento incessante que procura realizar a estase e a simultaneidade temporal da relação imaginária. Como observou Blanchot a partir da experiência da escrita em Proust, o que se gera nesta situação é o advento da própria narrativa como acontecimento, como «encontro» que se abre à possibilidade de realização desse tempo outro que une, num só «ponto fabuloso»,¹⁴¹ o presente, o passado e o futuro. Este ponto fabuloso é o tempo da própria narrativa, tempo das metamorfoses, tempo do trabalho sobre o próprio tempo, já que este é procurado, trabalhado e experimentado em torno de um instante imobilizado que, não obstante, surge como um ponto que concentra toda a hipótese de mobilidade. O instante remete, neste caso, para a existência de uma espessura, de um movimento propriamente esférico, adensando-se na coexistência de diferentes circuitos. Estes circunscrevem-se reciprocamente, formando um universo autónomo que

140. *Idem*, pp.135, 136 e 157, respectivamente.

141. M. BLANCHOT, *O Livro por vir*, 2005 (1971), p.21.

não cessa de se constituir e desconstituir.¹⁴² Tudo se passa como se o encontro fascinante com a imagem abrisse um espaço de escrita, um espaço de narração no qual, como escreve Blanchot:

[...] o *presente* recomeça o *passado*, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo. [...] a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um *já numa outra vez*, ela revela-nos o que *agora é outrora*, e aqui, ainda outro lugar [...].¹⁴³

Vamos em direcção a um instante que parece condensar o *todo* do sentido e do evento, mas dado que esse instante é um *já* acontecido, um *ter-estado-lá*, e que a presença plena da *única e primeira vez* se dissipa de cada vez que se procura estabilizá-la, então é o movimento necessariamente parcial e giratório da escrita sobre esse instante que constitui o *todo*, mas um *todo* forçosamente fissurado que conjuga uma multiplicidade de relações, um compósito de instantes. É este, como demonstra Blanchot, o tempo do imaginário (da imagem), o tempo realizado pela narrativa.

Por tudo isto, não nos aparecerá como surpreendente o facto de Jean-François Chevrier ter descoberto, a partir de um caderno preparatório das *Recherche* redigido por Marcel Proust, o papel absolutamente decisivo de uma imagem de arquivo – correspondente a uma fotografia da mãe de Proust registada no baptistério de São-Marcos – na criação da sua obra. É essa fotografia que irá activar, por exemplo, a metáfora da *desigualdade* do ladrilho, que o romance de Proust situa privilegiadamente no percurso do hotel de Guermantes. Chevrier mostra que o pavimento irregular de São-Marcos registado pela fotografia adquire o valor de uma presença muda, que retorna a partir de um momento *fixado* do passado:

[...] essa mulher de faces vermelhas, de olhos tristes, nos seus véus negros, e que nada poderá jamais fazer sair, para mim, desse santuário docemente iluminado de São-Marcos, onde eu estou certo de a reen-

142. *Idem*, pp.30-31. *L'Entretien Infini*, 1969, pp.18-19.

143. M. BLANCHOT, *O Livro por vir*, 2005 (1971), p.23.

contrar porque ela tem aí o seu lugar reservado e imutável como um mosaico, essa é a minha mãe.¹⁴⁴

A proximidade a Barthes e ao relato do seu encontro com a fotografia do *Jardim de Inverno* é clara. Em ambos existe um fascínio desmedido pela figura da mãe. Porque é essa figura que nós preservamos no fascínio do primeiro olhar. Como viu Blanchot, a figura maternal é uma figura fascinante por causa desse fascínio em que está imbuído o olhar da criança; a mãe concentra em si um poder de encantamento, que se deve ao estado de fascinação do olhar da criança perante as coisas.¹⁴⁵

Mas parece-nos que quer em Barthes, quer em Proust, esse fascínio é, de modo mais amplo, um fascínio pela própria imagem, pela imagem que nos toca numa *proximidade imediata*, mesmo quando aquilo que ela mostra (ou por isso mesmo) está separado numa distância intransponível. Mais ainda, em ambos, o sistema de registo e de revelação inerente ao processo fotográfico estende-se ao modo como é entendido o processo de escrita. O processo fotográfico metamorfoseia o processo da escrita, mas fá-lo, como viu Jean-François Chevrier, numa estreita relação com a fotografia considerada como imagem que constitui um fundo de memória involuntária, isto é, uma memória que emerge ao espírito e é revelada nas falhas, nos lapsos, nos atrasos e nos movimentos de mundo que a constituem – movimentos esféricos, de retorno e envolvimento giratório. E em Barthes, o facto da fotografia sobre a qual ele escreve não ser mostrada, orienta-nos na direcção de uma difícil relação do olhar com uma região de fascinação que, em Blanchot, está fundamentalmente ligada à presença impessoal, sem figura, produzindo uma relação do olhar com «a ausência que nós vemos porque irradiante».¹⁴⁶

É tudo isto que nos faz compreender o porquê de Jacques Derrida dizer que a fotografia do «Jardim de Inverno» é a fotografia que Barthes «não mostra nem oculta, mas diz». E é esse, conclui Derrida, o «punctum» de todo o

144. M. PROUST, *À la Recherche du temps perdu*, III, 1954, p.646. Cit. por Jean-François Chevrier, *Proust et la Photographie*, 1982, p.108.

145. Blanchot escreve que «É porque a criança está fascinada que a mãe é fascinante, e é também por isso que todas as impressões da primeira idade têm qualquer coisa de fixo que releva da fascinação». M. BLANCHOT, «L'Image», in *L'Espace Littéraire*, 1955, p.24.

146. *Ibidem*.

livro.¹⁴⁷ É o próprio livro que constitui, já para lá das hipotéticas analogias entre a fotografia e a *camera obscura* ou a *camera lucida*, uma câmara, isto é, um maquinismo, um dispositivo de visibilidade-invisibilidade pelo qual Roland Barthes faz passar o conjunto de imagens de que pretende extrair, pelo acto da escrita, o *irradiante* das zonas irreveladas, os espaços de invisibilidade e de impossibilidade que estão inscritos na pele da imagem.

Barthes não cessa de nos mostrar essa fotografia no seu segredo, na sua reserva. A segunda parte do livro não é outra coisa senão esse acto de apresentação que, como viu Jacques Derrida, irradia todo o livro, recaindo num movimento de questionamento mais vasto sobre a identidade da fotografia e da forma como a experienciamos. Segundo Derrida, é então esta força metonímica, expansiva e, de certo modo, *universalizável* do *punctum*, que, no próprio livro, torna possível um movimento de subjectividade que excede o mero mecanismo projectivo e identitário: movimento desde logo inviabilizado pela ausência da imagem, pela impossibilidade de vermos essa Figura e esse Rosto que Barthes mostra sem mostrar.

É assim que Derrida falará, justamente, do valor da intensidade do «punctum» como *dynamis*, retorno, força e latência. Trata-se, segundo o autor, de uma nova equação contrapontista, «uma nova metonímia da própria metonímia, da virtude substitutiva do *punctum*», que não diz respeito a outra coisa senão ao «tempo».¹⁴⁸

*

É o conjunto destes aspectos cruciais que escapa a uma teoria como a de James Elkins. Para Elkins, a fotografia em Barthes seria apenas uma «fornecedora diligente de memórias, faces, amor e perda».¹⁴⁹ Consequentemente, o «punctum» apareceria como uma «excentricidade deliberada».¹⁵⁰ Ele orientaria o nosso olhar para faces e elementos puramente figurativos, experienciados como formas romanceadas e melodramáticas, como no exemplo da fotografia de Kertész, que nos mostra uma criança com a face encostada ao cãozinho que segura nas mãos. Elkins falha o entendimento

147. J. DERRIDA, *As Mortes de Roland Barthes*, 2008, p.318.

148. J. DERRIDA, *As Mortes de Roland Barthes*, 2008, p.322.

149. J. ELKINS, *Selenite, Ice, Salt*, in *What Photography Is*, 2011, p.34.

150. *Idem*, p.25.

de que, à semelhança do que acontece com as outras fotografias mostradas n'A *Câmara Clara*, esta imagem não interessa a Barthes por ser mais ou menos ternurenta, amorosa ou sentimental; *não percebe* que, nessa fotografia em particular, é o Olhar que assombra Barthes, porque esse é um olhar capturado como passado, como *facto real* que atravessa o tempo a partir de um momento cortado abruptamente, evidenciado no presente daquele que a olha como imagem ostensiva, irreduzível a uma gramática e a um reconhecimento regularizado. A investigação de Elkins sobre o tempo fotográfico é praticamente inexistente, algo quanto a nós questionável no contexto de um projecto que se pretende radicalmente novo, original e capaz de estabelecer novas formas de reflexão sobre a fenomenologia da imagem fotográfica. Há muita coisa importante que escapa a Elkins: o tempo, o dissemelhante, o simulacral, o estatuto do corte e do fragmento, do olhar e do rosto, tudo conceitos que Barthes trata de forma mais ou menos explícita ao longo do seu texto. Mas não é só isso. Também aquilo que é o projecto de escrita de Barthes não pode ser delimitado pela acusação de que o seu texto é uma espécie de *pathos* privado que se desenvolve em «território seguro», dado servir-se do luto e da perda como a «última máscara, a defesa mais segura, a melhor ficção»¹⁵¹ (Elkins refere-se aqui, muito particularmente, ao facto da fotografia do *Jardim de Inverno* não ser mostrada).

A verdade é que a experiência temporal e mnésica da fotografia – materializada por Roland Barthes por via de um projecto de escrita, que discorre em torno da fotografia não-objectualizada do *Jardim de Inverno* – pressupõe algo de fundamental. Ela inscreve a sintaxe do tempo e a produção do desejo ao nível de um sistema de rastros e de pontos de singularidade, compondo a experiência do que está ainda e sempre por finalizar. Dito de outro modo, a fotografia do *Jardim de Inverno* aparece-nos como uma *imagem-traço* que está incessantemente *por vir*. O encontro que ela pressupõe é, por isso, um encontro em falta e em deslocamento, é um encontro que nos reorienta uma e outra vez para o texto e para as múltiplas perspectivas que ele inscreve e podemos construir a partir daí.

151. J. ELKINS, *Selenite, Ice, Salt*, in *What Photography Is*, 2011, p.42.

Tudo isto implica, como viria a ser desenvolvido por Jacques Derrida em *Psyche: Inventions of the Other*, uma concepção da escrita como maquinismo, como um dispositivo técnico que inscreve e que *assina* aquilo que é inventado, perpetuando a sua existência e possibilitando a sua reprodução, reutilização, repetição, transposição e *arquivo*, abrindo a escrita à generalização e à universalização.¹⁵² Muito embora Derrida faça esta referência num contexto totalmente distinto daquele relacionado com o estudo do pensamento de Barthes sobre a fotografia, o facto é que esse aspecto se liga a diferentes momentos do ensaio de Derrida sobre Barthes. Ele revela-se, efectivamente, crucial na compreensão do projecto de escrita d'A *Câmara Clara*, como podemos constatar quando Barthes, ao referir-se à perda trágica da sua mãe, escreve o seguinte:

Depois de ela morta, eu já não tinha qualquer razão para me adaptar à marcha do Ser Vivo superior (a espécie). A minha particularidade não poderia jamais universalizar-se (a não ser, utopicamente, pela escrita, projecto esse que, a partir de então, iria tornar-se o único objectivo da minha vida). Eu só podia esperar a minha morte total, indialéctica. Era isto que eu lia na Fotografia do Jardim de Inverno.¹⁵³

O que se gera aqui é a possibilidade de compreender o projecto de Barthes ao nível de uma relação utópica que se dirige ao *outro*, num plano marcado pelo desaparecimento do próprio autor. Faz assim emergir a escrita como um projecto que *promete* a existência de um contacto, gerado na intimidade de uma distância inultrapassável. Distância percorrida pela experiência da leitura que, tal como a imagem, rompe uma comunicação, designando o momento de um encontro como *invenção* e *iterabilidade* do que subsiste num plano de desvio e de retorno. Se, como defendia Derrida, a escrita pode ser afirmada como um dispositivo técnico, é porque a invenção de algo pressupõe necessariamente um maquinismo que permite a condição de utilização, profusão e reprodução daquilo que é inventado, fazendo com que a experiência da «*primeira vez*», a vez da invenção, seja divisível em si própria,

152. J. DERRIDA, *Psyche: Inventions of the Other*, 2007, p.20.

153. R. BARTHES, *A Câmara Clara*, 1980, pp.103-04.

dando lugar a um espaço que assegura as condições da sua transmissão e iterabilidade.

A questão da invenção implica, dessa forma, uma abertura ao *outro*, para lá de qualquer tipo de condição ou estatuto. Permite integrar o outro, anunciar o outro, o seu sonho e a sua possibilidade; por isso a invenção está voltada para o futuro e não pode ser estranha à repetição e à memória. Esta é uma experiência que inscreve a promessa de verdade e a abertura do porvir, o que leva Derrida a acabar o seu intrigante ensaio sobre *As mortes* de Roland Barthes com uma belíssima e sentida despedida ao autor:

Ainda não logro recordar quando li ou escutei o seu nome pela primeira vez, e depois como chegou a converter-se em alguém para mim. Porém, se a anamnese sempre se interrompe de imediato e promete, de cada vez, o recomeço, este não chegou ainda.¹⁵⁴

Ao contrário do que Elkins pretendia fazer crer, em Roland Barthes a memória activada pela fotografia não é uma recordação sentimentalista de factos, nem uma acção de luto do passado. Ela ultrapassa o esquema da origem como génese simples, referindo-se a um trabalho de produção mnemotécnica que restitui o acontecimento como experiência e inacabamento. Como observado por Blanchot, a recordação diz: «isto foi uma vez e agora não será mais».¹⁵⁵ Mas o que surge através da imagem não aceita este presente da recordação, este presente do passado: o evento foi uma primeira vez, e, no entanto, ele não cessa de recomeçar a partir da evocação da sua singularidade, ele não cessa de ser retomado e re-jogado num movimento de erro e de errância de séries descontínuas, continuamente, infinitamente.

Esta compreensão, como veremos no próximo capítulo, excede até a disposição filosófica; ela transforma-se na única história crítica possível, tal como foi agudamente compreendido e trabalhado por autores como Aby Warburg e Walter Benjamin. Quando Benjamin diz, a partir de autor desconhecido, que a história, tal como um texto, é formada por imagens do passado fixadas em chapas sensíveis à luz, e que «só o futuro tem reveladores suficientemen-

154. J. DERRIDA, *As Morte de Roland Barthes*, 2008, p.336.

155. M. BLANCHOT, *L'Espace Littéraire*, 1955, p.21.

te fortes para fazer emergir as imagens em todos os seus pormenores»,¹⁵⁶ ele torna perceptível um método historiográfico no qual o passado irrompe na súbita suspensão do «Agora», levando à consideração da interação de vários tempos que se bifurcam, colidem e intersectam. Esta interrupção do contínuo evolutivo marca o presente crítico que surge do clarão de um embate entre o *outrora* e o *agora*, para formar constelações que dão a ver o «momento de reconhecimento» de uma restauração, ou restituição, de um passado inacabado e sempre em aberto.¹⁵⁷

O presente produz-se, como tal, numa constelação carregada de tensões que suspende o desenvolvimento homogêneo do tempo, colocando em movimento novas leituras, avançando por múltiplas vias, produzindo mapeamentos que iluminam o texto da história como uma profecia que faz descobrir, nas tessituras e enredamentos de diferentes tempos, aquilo que no acontecimento tinha permanecido escondido ou inalcançado – o projecto historiográfico converte-se, assim, numa forma de *ler-se o que nunca foi escrito*, pois isso que se lê é o que emerge da relação entre as imagens e as palavras, dos seus intervalos e ligações ainda e sempre por concretizar.

156. W. BENJAMIN, «Sobre o Conceito da História», in *O Anjo da História*, 2008, p.159.

157. «Não basta dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Outrora reencontra o Agora numa centelha para formar uma constelação [...] Noutros termos, a imagem é a dialéctica da interrupção». W. BENJAMIN, *Le Livre des Passages*, 1989, p.478.

1. História e memória, arquivo e imagem: rumo a uma reinvenção do arquivo de imagens

O funcionamento temporal da imagem revela-se fundamental para pensar a questão do trabalho sobre o arquivo de imagens como processo interpretativo e até mesmo imaginativo. É que as imagens não definem uma memória cristalizada apta a fornecer ao sujeito o acesso a um passado inequívoco. A marca do tempo das imagens envolve, pelo contrário, uma história em construção, uma história atravessada por pontos virtuais, anacronismos, sobrevivências, redes de relações e pontos de singularidade que, como viu Georges Didi-Huberman, podem constituir brechas na história já pensada.¹ Por isso, em *Le goût de l'archive*, de 1989, Arlette Farge caracterizava a experiência do arquivo como uma experiência *vivida*, relacionada, simultaneamente, com a sedução provocada pela materialidade do arquivo e com a distância necessária ao trabalho de interpretação daquilo que se apresenta ao historiador, num momento de encontro e de descoberta. O arquivo é o lugar de uma perturbação, é o espaço de criação de brechas que fazem contactar o presente com a dispersão, o conflito, a expressão das emoções e dos desejos que irrompem de vozes desconhecidas e, por vezes, minoritárias, que se petrificam num instante de evocação singular: o conhecimento histórico que assim se gera remete não para uma acumulação equilibrada de saberes sobre o passado, através de um discurso consensualmente elaborado, mas para uma gramática da ruptura e da fragmentação, para o mapeamento criativo de citações e de fragmentos

1. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.130 e seguintes.

recopiados e reproduzidos, numa apreensão do acontecimento por via do imaginário que habita o *fundo* sem fundo do arquivo.²

Mas cabe por isso perguntar: que relações entre o tempo e a imagem, instâncias que aparecem como elementos ontológicos incontornáveis na disciplina da história da arte, área que, em concreto, pretendemos questionar? Podemos afirmar, a partir de Didi-Huberman, que estar *perante o tempo* é estar *perante a imagem*, asserção que condensa de modo excepcional algumas das matérias mais relevantes tratadas no capítulo anterior, mas que nos interessa indagar agora ao nível das suas implicações na epistemologia do conhecimento histórico. Estará em causa, portanto, a análise da relação entre o arquivo – que serve de terreno de pesquisa ao historiador – e o conceito de tempo na historiografia.

Estar perante o tempo é estar perante a imagem porque é *na* imagem que o tempo se sedimenta e se desdobra em diferentes trajectórias e durações heterogéneas, adquirindo a densidade de uma complexa tessitura matricial que envolve plasticidades, fracturas, ritmos e contra-ritmos. Didi-Huberman fala da intensidade da experiência do olhar, uma experiência de desejo, de espera e de questionamento, na qual o presente não cessa de se reconfigurar, dado que este só é pensável, na imagem, por via dos processos da memória e das operações mnésicas que intersectam a presença e a ausência, o próximo e o distante, o actual e o virtual.

Ora, em Didi-Huberman, a arqueologia crítica dos modelos do tempo e dos seus valores de uso revela-se incompatível com o *ideal* da história da arte, que repousa na estabilidade e na concordância do tempo cronológico, ou *eucrónico*. E tal deve-se ao facto do «tempo da imagem» ser um tempo historicamente complexo e impuro, em suma, «uma extraordinária montagem de tempos heterogéneos formando anacronismos».³ É por isso que, para Didi-Huberman, se torna necessário compreender que num mesmo objecto vários tempos interagem, formando-se através de dinâmicas e de durações latentes que podem irromper a partir das novas condições criadas pela recepção no presente.

2. A. FARGE, *Le goût de l'archive*, 1989.

3. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le Temps*, 2000, p.16.

É neste sentido que Didi-Huberman procura pensar, ao longo da sua obra, a questão da epistemologia do *anacrónico* como um novo modelo do tempo, capaz de contrariar o esquema positivista da evolução como progressão. O passado relaciona-se, assim, menos com uma evidência material que poderia ser restituída por um saber especializado, do que com algo que releva da *memória*, modelo de tempo relacionado com os agenciamentos impuros, os deslocamentos e os desvios, assinalando formas de montagem acronológicas e até mesmo *ucrónicas* do tempo. Como escreve Didi-Huberman,

Este tempo que não é exactamente o passado tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado da sua exactidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça as suas fibras, assume as suas transmissões, consagrando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, e não exactamente o *passado*.⁴

O paroxismo do anacrónico desenha-se na concretização de um tempo heterogéneo necessário para uma compreensão do passado que, no entanto, não se fixa no passado: é um «*mais-que-passado*». Por outro lado, para aceder à multiplicidade de um tempo estratificado feito de sobrevivências, durações e transmissões mnésicas que são *mais-que-passado*, é também necessário que o presente seja *mais-que-presente*, inscrevendo um acto de reminiscência que se forma na dobra entre a clarividência do exame analítico e a construção ficcional e imaginativa que encerra uma componente quase onírica do trabalho sobre o passado, como acontece nos projectos historiográficos de autores como Walter Benjamin e Aby Warburg. Voltaremos a este ponto.

*

A par de Georges Didi-Huberman, também em Paul Ricoeur é possível encontrarmos a tese de que o modelo de tempo que concerne à memória constitui a matriz da história. A memória assume-se, nas palavras de Ricoeur, como a grande guardiã da «problemática da relação representativa do presente com o passado».⁵ Para Ricoeur, a relação do conhecimento histórico com «o fenómeno mnemónico» permanece como a pressuposição mais fundamental e

4. *Idem*, p.37.

5. P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p.106.

coerente da epistemologia histórica.⁶ A consideração do arquivo corrobora inteiramente esta premissa, dado que aquilo que o historiador encontra no arquivo é um traço, um conjunto de vestígios e de pistas. O conhecimento histórico constitui sempre um conhecimento indirecto, de natureza indiciária e conjectural. Ele lida com a dimensão descontínua do tempo, com os saltos e as mutações que inviabilizam a concepção de uma progressão unidireccional do acontecimento, como era já assinalado por Claude Lévi-Strauss. Como refere Ricoeur, por muito que se procure, não se encontrará jamais uma ligação directa entre a forma narrativa, ou representativa, e o acontecimento tal qual ele se produziu. Memória e história repousam numa distância temporal: elas formam-se no percurso do intervalo que vai da impressão primeira ao retorno sob a forma de um traço (arquivo), remetendo para um vestígio que *re-apresenta* a marca de um real anterior.

A importância da obra de Ricoeur deve-se, neste sentido, à possibilidade de identificação de uma «predominância ontológica e antropológica da memória» ao nível do conhecimento histórico, e, subsequentemente, ao nível das formas de organização e utilização do arquivo.⁷ A epistemologia da história (pensada ao nível dos problemas, dos métodos e das condições de produção de conhecimento na disciplina) intersecta-se com a fenomenologia da memória no momento em que a memória é pensada como trabalho de criação e de invenção dos materiais do passado, mas também ao nível de uma dimensão referencial ligada ao critério de verdade. A memória apreende o passado não como uma mera fantasia, mas como um «real anterior» que inclui a condição insubtraível da existência do acontecimento num dado tempo e lugar.⁸

O aforismo de Aristóteles de que *A memória 'é' do tempo* – expresso no texto intitulado *Da memória e da reminiscência*, incluído em *Parva Naturalis* – converte-se assim numa das grandes linhas directoras do pensamento de Ricoeur. Memória e história concernem ao passado. Por sua vez, o passado diz respeito *ao que passou*, contendo a marca de um presente ausente e irrepetível; mas essa marca refere-se igualmente à presença da passagem, isto é, *ao ter-sido* do acontecimento que é, nem mais nem menos, o seu *ser*

6. *Idem*, p.168.

7. J.M.GAGNEBIN, *Ricoeur: La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2008, p.5.

8. P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p.21.

como afastamento e distância, de cada vez medida ao nível da injunção do passado ausente no presente. O passado retorna então através de um trabalho da memória, algo que Ricoeur associa preferencialmente às noções freudianas de perlaboração e de luto, encontrando-se ambas relacionadas com uma dimensão cognitiva e pragmática que confere à memória, ao acto da recordação, a sua especificidade relativamente aos restantes fenómenos psíquicos.

É que a memória implica uma valência cognitiva e pragmática. Desde logo porque o passado não retorna senão por via de um exercício da memória como trabalho, como acto de pensamento e de reconhecimento crítico, que Ricoeur aproxima à noção de *esforço intelectual* de Henri Bergson: a actividade da memória nasce de um problema, de uma dificuldade, de uma estranheza, ou de uma interrupção.⁹

É de todo o interesse notar, além do mais, que esta paragem, esta forma específica de tempo dada sob a forma de *interrupção* e bloqueio, comanda, num autor como Walter Benjamin, o trabalho dialéctico da imagem histórica:

A imobilização do acto de pensar faz, quanto o seu movimento, parte do pensamento. Quando o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialéctica. É a cesura no movimento do pensamento.¹⁰

Imobilização momentânea, síncope de um movimento de transformação, a paragem designa também o mecanismo essencial do pensamento, enquanto formação de uma constelação de tensões e contra-ritmos que contêm um poder de afectação do sujeito. Porque o que retorna – é esta uma das grandes lições da componente *psíquica* da história, que podemos encontrar de forma seminal em Warburg e em Benjamin – foi uma vez fixado como traço de uma energia configurante. Assim, a dimensão cognitiva e pragmática da memória em trabalho é igualmente ladeada de uma valência afectiva que poderemos, por exemplo, aproximar do mecanismo da memória involuntária em Proust.

9. *Idem*, p.36.

10. W. BENJAMIN, *Livre des passages*, p.494. Cit. por Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps*, 2000, p.117.

É neste sentido que a indagação do processo histórico pode ser prolongada ao nível de uma fenomenologia da lembrança susceptível, por sua vez, de ser avaliada em função de dois conceitos cruciais recuperados por Ricoeur a partir da cultura clássica grega. Tratam-se dos conceitos de *mneme* e *anamnesis*: o primeiro designa a lembrança como aparição que aflora ao espírito, sendo caracterizada como afecção e *pathos*, numa dimensão *passiva* e involuntária; no segundo, a lembrança é o objecto de uma busca, de uma procura que pode ser designada como recolecção, envolvendo a actividade do pensamento na sua máxima potência.¹¹ Assim, a par de uma dimensão intelectual e analítica, Ricoeur recupera a memória como «relação subjectiva e vital do passado».¹²

Conforme assinalado por Jeanne Marie Gagnebin, a predominância ontológica já aqui mencionada corresponde à reabilitação de uma «*memória viva*», por parte de Ricoeur.¹³ Aí se afirma a questão da impressão e da marca do tempo como potência de afectação, que não visa simplesmente a acumulação de conhecimentos e a erudição. É uma memória que pode ser relacionada, inclusivamente, com a defesa nietzschiana de uma forma dinâmica de conhecimento histórico que é privilegiadamente comandada pela acção e pela vida: «[...] a vida, aquela força impulsiva, escura, insaciavelmente a desejar-se a si mesma», como escrevia Nietzsche. Força capaz de contrariar a lógica moralizante da acumulação enciclopédica de conhecimentos, que insiste em compreender o presente unicamente à luz de um caminho já percorrido e celebrado de modo triunfante, como linha de evolução e progresso que sobrevém num estado culminante.¹⁴

A dimensão ontológica é, como tal, equilibrada não só pela dimensão afectiva, como também pela dimensão ética e política. Ela irá encontrar, no conhecimento histórico, uma relação com o passado que torna possível uma acção mais justa e nobre no presente. A memória exige, por esse motivo, um dever ético de *veracidade* que, todavia, excede em larga escala a assunção de fidelidade, autenticidade e autoridade atribuída ao conhecimento histórico, e, mais especificamente, ao sistema de arquivo.

11. *Idem*, p.4.

12. J.M.GAGNEBIN, *Ricoeur: La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2008, p.5.

13. *Ibidem*.

14. F. NIETZSCHE, *Da utilidade e inconvenientes da história para a vida*, s.d., p.17.

Com efeito, é este conjunto de paradigmas atinentes ao arquivo que exige ser reequacionado. Não que o arquivo seja actualmente pensado como um sistema de representação directo e transparente dos factos do passado. Seria dificilmente sustentável, nos dias de hoje, a posição de que os arquivos não constituem formas de mediação que organizam, seleccionam e constroem o conhecimento com base numa perspectiva particular. Mas parece ser igualmente verdade, segundo a opinião dos próprios arquivistas, que em determinados contextos da prática e da teoria da ciência arquivística a assunção positivista relacionada com as noções de factualidade, neutralidade e autenticidade continua a ser preservada, reflectindo uma associação do arquivo aos processos de posse e domínio unívoco do conhecimento do passado.¹⁵

Estes são pressupostos que, como demonstrou por exemplo Joan Schwartz, se encontram frequentemente enraizados nos valores positivistas da cultura visual do Séc. XIX, que compreendia o sistema classificatório do arquivo ao nível de um paradigma do conhecimento racional e científico, apto a fazer convergir os processos de listagem e sistematização das informações (tratadas de modo presumidamente imparcial, por recurso aos novos sistemas de observação e de registo, como era o caso da fotografia e da estatística), com os critérios de evidência e de produção objectiva do conhecimento sobre os factos e a realidade externa.¹⁶

O certo é que o conceito de arquivo – cuja integração é estruturante em todas as disciplinas que lidam com questões relativas ao manuseamento e interpretação de traços, depósitos e signos – adquire actualmente uma configuração cada vez mais *elástica*, por via da assimilação de perspectivas de diferentes áreas que libertam o arquivo da sua acepção literal e positivista.¹⁷ Todavia, na medida em que pretendemos assinalar uma dimensão transgressora e *desconstrutiva* do arquivo, mostra-se importante perspectivar, antes de mais e embora de modo abreviado, o conjunto de regras que, do ponto de vista de uma genealogia e de uma epistemologia do arquivo,

15. Ver, por exemplo, SCHWARTZ, Joan, *Records of simple truth and precision*, 2000, p.37; MANOFF, Marlene, *Theories of the archive from across the disciplines*, 2004; COOK, Terry, *A ciência arquivística e o pós-modernismo*, 2001.

16. J. SCHWARTZ, *Records of simple truth and precision*, 2000, pp.34-36.

17. M. MANOFF, *Theories of the archive from across the disciplines*, 2004, p.18.

definem a sua estrutura convencional enquanto sistema de acumulação, ordenação e classificação de materiais. A *desconstrução* – é essa uma das grandes lições deixadas por Jacques Derrida – ilumina as tensões e as contradições internas de um campo já constituído, movimenta-se nos espaços marginais e nos intervalos que escapam às regras já formadas, orientando-se não pela necessidade de imposição de um novo sistema normativo, mas, sim, pelo desejo de afirmação de novas práticas, acções e teorias capazes de reformular uma determinada disciplina a partir da sua comunicação com diferentes áreas.

Era desta forma que Derrida avançaria a proposta de constituição de uma «arquivologia» capaz de designar uma «ciência interdisciplinar do arquivo».¹⁸ E não é só uma nova «semântica» e uma nova «lógica» para o arquivo que são equacionadas pela arquivologia de Derrida, mas também uma nova «topologia» e «nomologia», algo que pretendemos examinar e colocar em prática ao nível da identificação de uma trajectória que nos leva do arquivo ao atlas, arco a partir do qual assistiremos a um deslocamento das categorias que regulam a habitual concepção do sistema de arquivo. Voltaremos necessariamente a este ponto, dado que ele se assumirá como a grande alavanca que preside ao curso da nossa investigação.

*

Começamos então por acompanhar Jacques Derrida na sua abordagem do conceito de arquivo – de início preponderantemente etimológica – para daí retirarmos os aspectos transgressores e transformativos, que orientam a possibilidade de produção de uma nova legibilidade e compreensão para o arquivo.¹⁹

Em *Mal d'archive: Une impression freudienne* (1995), Derrida começa então por observar que a palavra arquivo deriva do grego *arkheion*, termo que remete para a ideia de casa, domicílio, residência dos altos magistrados, os *archons*, ou seja, os cidadãos que figuravam o poder político das sociedades antigas. A estes era atribuído o dever e a competência não só para guardar os documentos oficiais nas suas próprias casas, como também a

18. J. DERRIDA, *Archive Fever*, 1995, p.34. Cit. por Marlene Manoff, 2004, p.21.

19. J. DERRIDA, *Archive Fever: a freudian impression*, 1995, p.44.

autoridade exclusiva e reconhecida para interpretar, seleccionar, classificar e hierarquizar os materiais pertencentes aos fundos de arquivo. É pois numa «topologia privilegiada», a do domicílio, que o arquivo tem lugar. A este aspecto soma-se, segundo Derrida, um poder de «consignação», cujo propósito é o de coordenar os elementos de um determinado *corpus* através de sistemas diacrónicos e sincrónicos, que correspondem ao *ideal de configuração unitária*:

Num arquivo, não deve haver qualquer tipo de dissociação, de heterogeneidade ou *segredo* que possa separar (*secernere*), ou operar a partição, de uma forma absoluta. O princípio arquêntico dos arquivos é também um princípio de consignação, isto é, de unificação.²⁰

Existe uma política que começa por fundar os limites jurídicos e institucionais que autorizam a ciência do arquivo, diz Derrida. O poder político depende assim do controlo do arquivo, e, em última análise, do controlo da memória, isto é, do modo como é orientado o acesso e a participação no arquivo, na sua constituição e na sua interpretação. Em *Trace et archive, image et art* (2002), Derrida retoma esta questão para nos dizer que a *forma* do arquivo está inteiramente subordinada aos poderes de selecção, classificação e hierarquização. Mas diz-nos mais: todos estes processos pressupõem igualmente o apagamento de tudo o que é relegado para fora do arquivo, de tudo o que é destruído e excluído do seu *corpus*. A escolha do que é ou não guardado, preservado e posteriormente tornado acessível e disponibilizado constitui, segundo Derrida, uma *violência* própria à economia do arquivo. Mas se repararmos, esta economia de que falamos, prossegue Derrida, é extensível ao funcionamento da memória individual, dado que esta funciona igualmente a partir da selecção de uns dados, do apagamento de outros e da repressão, ou censura, de outros tantos:

Existe portanto constituição de arquivos mnésicos lá onde há economia, selecção de traços, interpretação, rememoração, etc. Por isso o arquivo começa lá onde o traço se organiza, se selecciona, o que supõe que o traço é sempre finito.²¹

20. *Idem*, p.10.

21. J. DERRIDA, *Trace et archive, image et art*, 2002, p.24.

O que é que Derrida pretende demonstrar, ao certo, com a constatação aparentemente problemática da *finitude* do traço, do elemento que é guardado através da inscrição num determinado suporte e assim inserido num determinado sistema, numa determinada organização? Aquilo que se joga aqui é uma introdução à crítica da *estrutura*. Senão vejamos: segundo a terminologia de Jacques Derrida, o traço surge-nos como *ilimitado*, dado que prescinde da ideia de «centro», isto é, prescinde da conduta que tende à determinação de um ponto fixo que, dentro da estrutura do arquivo, comprometeria os mecanismos de substituições, permutações e relações entre os termos. E isto acontece porque a fenomenologia do traço, cujos princípios havíamos já encontrado em Ricoeur, aponta para um sentido do dispersivo e do residual: o traço faz sobressair um regime de alteridade e de presença-ausência, funcionando como uma marca que dissolve a assunção metafísica da presença como origem sem diferença. Ele remete para uma ausência que se liga à presença, fazendo aparecer o elemento em função de uma origem complexa, na qual cada elemento implica todos os outros e não adquire a sua significação senão ao nível de uma complexa rede de relações, permutações e remissões. Isto é algo que se encontra intimamente relacionado com aquilo que Derrida concebia, noutros contextos, como a existência de um regime *a-centrado* de significação, que inviabiliza a ideia de uma origem trabalhada pela presença plena e pela distribuição hierarquizada dos elementos.²²

Mas se o traço é ilimitado, ele é, no entanto, *finito*, uma vez que esse tecido de relações ilimitadas, inexauríveis e, no fundo, inactualizáveis, porque *actu-virtuais* e continuamente permutáveis, não é passível de existir senão porque ocorre num espaço que é *finito*, quer dizer, um espaço que não é inesgotável nem infinitamente grande, como na hipótese clássica, mas que possui uma falta, uma insuficiência que funda o jogo de relações. Este movimento incorpora a adição flutuante de algo que nunca preenche definitivamente o centro, prestando-se ao jogo de relações e permutações contextuais e negociando a impossibilidade de totalização do campo de estudo.²³ Como tal, é importante insistir no argumento, por nós já anteriormente elaborado, de que ao nível

22. J. DERRIDA, *Gramatologia*, 1999, pp.75-80.

23. J. DERRIDA, *La Structure, Le Signe et le Jeu Dans le Discours des Sciences Humaines*, in *L'Écriture et la Différence*, 1967, em particular pp.423-426.

de uma consideração da estrutura do traço e do arquivo, a possibilidade de perda, de destruição, de desaparecimento, e, sobretudo, de esquecimento e de falha, pertence inteiramente à sua lógica interna. Mas, ao mesmo tempo, não a esgota, dado que é precisamente esta possibilidade, este perigo, ou este «mal», que origina o desejo de se salvaguardar o arquivo da perda e do esquecimento, num movimento de *suplementaridade*, como diria Derrida, o qual, mais do que mediar o corpo e a identidade do sistema, acrescenta algo ao objecto, vindo de fora. A possibilidade da perda é, pois, recíproca ao desejo de preservar, inscrevendo um «mal» que representa o perigo e a ameaça de esquecimento, mas que corresponde também a uma preocupação, a um cuidado («*souci*»), a uma procura que parece absorver a prática do «jogo».

Prática intimamente relacionada, mais exactamente, com o suporte técnico do arquivo e com a sua tecnicidade de apresentação. Assumindo a inaptidão de uma classificação de tipo sistemático e implicando uma rede de substituições inúmeras no fechamento de um conjunto *finito* mas *ilimitado*, aplicada à questão do arquivo, a prática do «jogo» parece consistir, efectivamente, num movimento compulsivo, altamente enérgico e criativo, que nos leva a um trabalho no interior mais fundo do arquivo. Um trabalho que descobre os pontos problemáticos que não se adequam a esta ou aquela classificação, a esta ou aquela sistematização e ordenação. A prática do jogo produz, dessa forma, uma rede de substituições e de permutações ilimitadas, sobrevivendo num conjunto finito:

A pulsão do arquivo, diz Derrida, é um movimento irresistível por não somente guardar os traços, mas por dominar os traços, por interpretá-los. Desde que eu tenho uma experiência, eu tenho uma experiência do traço, eu não posso mais reprimir o movimento para interpretar os traços, seleccioná-los, guardá-los ou não, logo para constituir os traços em arquivos e para escolher aquilo que quero escolher. Interpretação activa e selectiva.²⁴

A importância desta consideração parece-nos estar ligada a dois conceitos primordiais, que são aqui diversas vezes repetidos por Derrida num espaço

24. J. DERRIDA, *Trace et archive, image et art*, 2002, p.24-25.

relativamente curto: primeiro, a noção de «experiência», de experiência do traço, que, como veremos amplamente, se relaciona não só com a questão do aspecto ilimitado do traço, mas também com a questão da sua «singularidade» e do seu valor «testemunhal»; segundo, a noção de «interpretação» enquanto trabalho de relação e de produção dos elementos estruturais. Foquemo-nos, para já, neste segundo ponto, para dizer que a «interpretação» de que nos fala Derrida não é meramente do tipo jurídico, estatutário, e que, no fundo, seria delimitada pelo princípio *arquôntico*. Ela aponta antes para um trabalho de interpretação «activa e selectiva», imaginativa e dispersiva, que tende a *criar* um determinado sentido para o arquivo, por via da produção de um tecido de contactos e de relações originais entre os elementos que o constituem.

A ideia de um trabalho no interior do arquivo iluminando as suas margens, recaindo sobre os detalhes e os pormenores que passam despercebidos e escapam às classificações homogêneas, adquire, ao que pensamos, uma relevância particular. Isto porque os princípios de hierarquização, de organização e de catalogação, embora nunca desapareçam inteiramente, são transformados por um trabalho de criação e de renovação que se processa a partir de elementos previamente existentes, mas que são, todavia, reconfigurados a partir de novas relações que evidenciam um outro tipo de lógica e de estrutura. Em suma, um trabalho que ilumina as ligações íntimas e secretas entre materiais, um trabalho inventivo capaz de restituir os dados a partir de recursos e métodos alternativos, activando o arquivo e a própria história como algo de vivo. Como afirmava Derrida, pensar a política do arquivo é pensar o arquivo reprimido, e, por consequência, o modo como a história é *escrita*.²⁵ Voltamos, por esta via, à problematização da relação entre o arquivo, a história e a escrita.

*

A alusão de Derrida a um arquivo composto por materiais recalcados e censurados estabelece voluntariamente uma associação ao aparato conceptual da psicanálise. A concepção de uma história *psíquica*, tal como aventada anteriormente, não se faz apenas do lado de uma fenomenologia do processo

25. J. DERRIDA, *Archive Fever: a freudian impression*, 1995, pp.11-12.

psíquico da memória subjectiva; ela faz-se por aí, mas também, e sobretudo, do lado de uma prática analítica e interpretativa que, como observado por Michel De Certeau a partir da obra freudiana, se exerce no interior de um mecanismo ficcional, isto é, no interior de práticas que concernem a deslocamentos, inversões, «*desfigurações e disfarces*» que constituem a própria escrita como processo inerente ao «recalcar-retornar».²⁶

Georges Didi-Huberman havia precisamente introduzido a noção de história psíquica, ao nível de um exame sobre a memória e o arquivo, como factor decisivo para a redefinição dos princípios inerentes à história da arte e à forma como esta é escrita e tornada legível. Uma das questões de fundo do trabalho de Didi-Huberman, que pode ser por exemplo isolada na obra charneira intitulada *Devant le temps* (2000), refere-se, com efeito, à investigação da relação da história da arte com o tempo e a memória, tal qual é imposta pela imagem, considerada como instância que integra processos analíticos de escrita e de montagem histórica.

Se, quer em Warburg quer em Benjamin, a imagem é colocada no centro dos seus projectos historiográficos, é porque em ambos a imagem aparece, como viu Didi-Huberman, como a única instância passível de inscrever uma temporalidade dupla, uma temporalidade à double face que comporta, por um lado, a actualidade integral do objecto histórico que é tornado presente, e, por outro lado, a simultânea irrupção da longa duração de um passado *latente*, que até aí havia permanecido despercebido, oculto e reprimido. A imagem implica, desta forma, um modelo *sintomático* e *anacrónico* do tempo, dado que aponta para uma multiplicidade de tempos e de durações heterogéneas implicadas na descoberta de uma anomalia, de um detalhe inesperado, ou, simplesmente, na atenção dada a uma configuração desconsiderada, desatentada, mas cuja importância se revela sob a modalidade da sua *sobrevivência*, ou seja, no modo como ela interrompe o fluxo cronológico e escapa à delimitação operada pelas categorias historicamente puras, que tendem a fechar o objecto num *período* auto-suficiente e isolado.²⁷

26. M. DE CERTEAU, *A escrita da história*, 1982, p.321.

27. Cf. *Idem*, pp.11-14.

A revolução copérnica da história, reclamada pelo próprio Benjamin como uma exigência, consistirá, como viu Didi-Huberman, nesta passagem de uma concepção do passado como facto objectivo para uma concepção que toma o passado como facto da memória; ou seja, como facto simultaneamente psíquico e material, passível de ser dinamicamente construído, montado e, de certa forma, ficcionado no presente do historiador. Era neste sentido que Didi-Huberman falava da experiência histórica em Warburg e em Benjamin como uma experiência *psíquica*, quase alucinatória, atravessada pelo acto de reminiscência que conjuga o anacrónico e a sobrevivência. Consequentemente, este tipo de metodologia alternativa não deixaria de ter implicações decisivas no trabalho sobre o arquivo.

É o que acontece paradigmaticamente no *Livro das Passagens*, no qual Walter Benjamin se serve de uma metodologia arquivística alternativa para analisar as transformações sociais e culturais da Paris do Séc. XIX. Nessa obra, Benjamin analisa o surgimento das galerias comerciais e das grandes arcadas a partir de uma acumulação exaustiva de temas, categorias e registos sobre os quais o autor não cessa de trabalhar (num período que vai de 1927 até 1940, ano da sua morte), cobrindo aspectos tão diversos como as paisagens comerciais, os hábitos da burguesia, as montras, as construções arquitectónicas projectadas por Haussmann, as actividades do jogo e da prostituição, a figura do flâneur, assim como o cruzamento de configurações da metrópole moderna com certas dimensões da cultura grega e dos ritos antigos.²⁸

Como observado por Anna Guasch, a configuração do texto de Benjamin sustenta-se inteiramente nos processos de armazenamento e de acumulação dispersiva.²⁹ A forma discursiva e circular do texto é substituída por uma colecção alternada de registos, imagens, citações, fragmentos discursivos e anotações apresentadas através de diferentes versões parcialmente emendadas, riscadas, ou reformuladas, processo em tudo semelhante àquele utilizado por Benjamin nas suas *teses da filosofia da história*. Tratava-se de conceber, por essa via, uma forma de conhecimento histórico por montagem

28. A.M.GUASCH, *Los lugares de la memoria*, 2005, p.160.

29. *Ibidem*.

– decerto relacionado com a montagem no cinema, mas também com as experiências literárias de autores como Proust e Joyce, assim como com o estilhaçamento do plano representativo na arte operado pelos cubistas – por via do qual Benjamin produz, como observado por Guasch, uma *telescopiação* do passado na sua injunção com o presente, implicando a substituição «da noção linear de história pela ideia de uma imagem dialéctica».³⁰

A imagem dialéctica não remete a uma síntese fechada; ela indica, pelo contrário, um processo no qual o passado se vê violentado por uma telescópica do presente – é essa a força do termo «*télescoper*», que no francês se joga a níveis distintos, compreendendo quer o sentido de um embate violento, quer o sentido de uma súbita amplificação da visão capaz de apreender objectos infinitamente distantes. De um lado, portanto, a ideia de estilhaçamento, de desmontagem súbita e violenta; do outro, o valor de uma visibilidade e de uma realidade amplificadas através de um maquinismo do ver e do ocultar, do fazer e do desfazer, da montagem e da desmontagem.

Por isso Didi-Huberman associaria ao telescópico o modelo óptico do caleidoscópico, aparelho relacionado com uma forma de visibilidade errática e constelatória dos resíduos, do detrito e do minúsculo (aquilo que é colocado no tubo do caleidoscópio são materiais simples como pedaços de tecido, pedras e conchas), ou seja, tudo aquilo que é habitualmente rejeitado pela observação histórica.³¹ Mais ainda, o caleidoscópico encerra também a perspectiva de um *effondrement*, de um desabamento, de uma queda que é ressentida afectivamente pelo próprio sujeito do conhecimento, na confrontação com a experiência moderna de «colapso do espaço-tempo condicionado pela *simultaneidade visual*».³² E, em Benjamin, a forma narrativa baseada na montagem, no método do «fragmentarismo construtivo»,³³ como o designava D. Schötker, aparece como o lugar onde é possível atingir, por aproximação, a intensidade ímpar das imagens dialécticas. É assim que, como assinalado por Didi-Huberman, a própria *escrita* da história deve adoptar a estrutura enigmática, paradoxal e caleidoscópica das imagens e do próprio tempo.³⁴

30. *Idem*, p.161.

31. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le Temps*, 2000, p.134-35.

32. A.M.GUASCH, *Los lugares de la memoria*, 2005, p.160.

33. W. BENJAMIN, *O Anjo da História*, 2008, p.147.

34. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le Temps*, 2000, p.134-136 (132).

É possível identificar, deste modo, uma correspondência entre o sujeito histórico de Walter Benjamin e a experiência temporal calidoscópica da escrita proustiana, fundada na articulação entre a transitoriedade do fluxo temporal e a descontinuidade cumulativa e dispersiva, que tende a afirmar uma componente plástica e transformável do tempo. Era também por esta via que, como observado por D.N.Rodowick, se tornava possível caracterizar o projecto de um autor como Siegfried Kracauer, cujo pensamento estabelece vários pontos de contacto com a concepção de Walter Benjamin. Em ambos, o conceito de *realidade histórica* adquire o sentido não de um dado objectivo, mas sim de um sistema de relações miméticas, obedecendo a similaridades, correspondências e afinidades entre os objectos de análise. Estes constituem uma espécie de mosaico composto pela multiplicidade dos pontos de vista e pela acumulação ilimitada de imagens e artefactos, cujo princípio não-determinístico releva, em grande parte, dos mecanismos de difusão de massa da modernidade.³⁵

A realidade histórica é assim unicamente compreensível à luz de um «universo intelectual»³⁶ caracterizado por dois aspectos fundamentais. Por um lado, cria um espaço que se encontra entre o conhecimento científico/hermenêutico e a invenção ficcional determinada pela actividade literária e narrativa; por outro, funciona como um arquivo de materiais e de conceitos historiográficos, susceptíveis de serem articulados de modo original e de, nesse processo, produzirem significações e formas de pensamento irredutíveis aos modelos de pensamento disciplinados que se baseiam na afirmação de verdades universais e incontestáveis. Está pois em causa um aspecto redentor do conhecimento histórico, que passa em grande medida pela resistência à dimensão evolutiva e culminante do modelo de conhecimento histórico hegeliano.

No caso de Benjamin, desmontar e remontar o curso do contínuo histórico implica ir ao encontro dos acidentes, dos acasos e das cisões rítmicas que se constituem no espaço da própria imagem; implica acolher um pensamento que se abre ao confronto com uma realidade não-homogénea e com a di-

35. Cf. D.N.RODOWICK, *Reading the Figural*, 2001, p. 150; 167-69.

36. *Idem*.

mensão antinómica do tempo. A imagem afirma o princípio construtivo da montagem, como forma de dar legibilidade ao próprio inconsciente histórico, ao arquivo reprimido, tal como o colocava Derrida, constituindo formas de inteligibilidade e de pensamento valorizadas pela sua ambiguidade e inventividade, numa *resistência* aos limites universalizantes do conhecimento histórico. Fazer do inconsciente um objecto e até um modelo do conhecimento histórico corresponde a uma outra etapa da revolução copérnica reclamada por Benjamin, que, não por acaso, era levada à prática no *Livro das passagens* por via da concepção de uma história que se dá na dobra entre o sonho e a clarividência. Essa dobra designa o instante biface do *réveil*, do *alucinatorio* que faz parte constituinte da própria imagem enquanto centro do turbilhão originário do processo histórico.

A prática histórica aparece agora como um aparato mnemotécnico capaz de ordenar e de reordenar, de inscrever e de reinscrever um conjunto de *imagens-traço* apreendidas nas suas ligações mais íntimas e invisíveis, como é paradigmaticamente constatável nesse projecto absolutamente inusitado da História da Arte que é o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Trata-se de um dispositivo sustentado, como iremos examinar detalhadamente em fases mais adiantadas desde capítulo, na acumulação de imagens que funcionam como impressões mnésicas, como traços energéticos encadeados de modo dispersivo e errático, fornecendo legibilidade a uma constelação de tensões e conflitos que relacionam o processo da memória histórica com um movimento de desterritorialização generalizada das imagens e do próprio arquivo.

2. O heterotópico e o fora: Foucault, Borges e Deleuze

Seria a partir do seu estudo sobre o projecto historiográfico de Aby Warburg que Georges Didi-Huberman avançaria a noção de *atlas* como possibilidade de circunscrição de um novo campo com implicações epistemológicas e estéticas, um novo *campo operativo* ligado ao conhecimento antropológico das imagens. Um campo susceptível de fornecer visibilidade aos espaços de crise e de desvio, aos agenciamentos que tornam possível o encontro de ordens de realidade heterogéneas e díspares, e que, por isso mesmo, se revelam incompatíveis com as normas de compartimentalização hierárquicas e classificatórias que definem os sistemas de arquivo.

De modo conciso, o atlas deve ser entendido como uma estrutura *acêntrica*, como uma forma de arranjo que lança novas possibilidades sobre os processos de apresentação e de utilização das imagens inerentes ao sistema de arquivo. Se o atlas obedece, tal como o arquivo, ao princípio geral de acumulação, preservação e colecção, numa vocação comum para a inventariação dos elementos apresentados através de estruturas matriciais, como é o caso das grelhas compostas por linhas e colunas que organizam complexos de textos, imagens e objectos, a verdade é que o atlas desponta como uma categoria que infringe a lógica da organização positivista dos elementos numa quadrícula classificatória ancorada nas regras de hierarquização e uniformização próprias aos princípios arquênticos.

Ao procurar identificar as características que distinguem o arquivo do atlas, Didi-Huberman escrevia o seguinte:

[...] o atlas dá-nos uma *Übersicht*³⁷ nas suas descontinuidades, uma exposição das diferenças, onde o arquivo submerge a diferença num volume que não pode ser exposto à vista, na massa contínua da sua multitude compacta. O atlas oferece-nos *pranchas panorâmicas* onde o arquivo nos força antes de mais a perdermo-nos por entre o amontado de caixas. O atlas mostra-nos as trajectórias das sobrevivências no intervalo das imagens, onde o arquivo não fez ainda esses intervalos na densidade dos seus volumes empilhados. Não existiria naturalmente atlas sem o arquivo que o precede; o atlas oferece, neste sentido, o *devir-visão* e o *devir-conhecimento* do arquivo.³⁸

Esta descrição das diferenças entre um e outro sistema de organização revela-se ainda francamente insuficiente. Não se trata apenas de identificar um passo, ou fase procedimental, que nos levaria de uma a outra forma de organização e apresentação. A passagem do arquivo ao atlas não pode ser resumida a um mero acto de selecção metódica, que forneceria visibilidade àquilo que, por razões estritamente burocráticas, se amontoa numa massa compacta de volumes. A diferença entre o arquivo e o atlas não é simplesmente de grau, o que implicaria uma transição lógica entre ambos,

37. *Übersicht*, literalmente levantamento ou visão geral.

38. *Idem*, p.187.

mas de natureza: o movimento de passagem que vai do arquivo ao atlas deve ser situado ao nível de uma diferença mais complexa que respeita a uma viragem estrutural, conceptual e metodológica dos sistemas de representação e conhecimento visual. Torna-se necessário, por isso, afirmar que o «devir-visão» e o «devir-conhecimento» de que nos fala Didi-Huberman, concernem, antes de mais, à capacidade do atlas em inventar intervalos, zonas intersticiais, inscrevendo a abertura – de resto sublinhada repetidamente pelo próprio Didi-Huberman – de todas as possibilidades que ainda não foram dadas para o arquivo.

Com efeito, é Didi-Huberman quem afirma que o princípio distintivo do atlas é o da imaginação. Imaginação porque não se trata de um exercício de catalogação sistemática e esquematizada numa listagem integral dos materiais (função do catálogo e do arquivo institucionalizado), mas de detectar aquilo que, por exemplo Baudelaire, definia como a capacidade em revelar relações íntimas e secretas entre as coisas através de novas correspondências e analogias que reconfiguram o sentido inicial do acontecimento. O tipo de *leitura* convocado pelo atlas não é pois compatível com o movimento interpretativo que procura decifrar uma mensagem e transmitir verdades universais e cientificamente aceites, sublinhando antes, e à semelhança daquilo que havíamos analisado a partir de Jacques Derrida, uma interpretação activa e selectiva relacionada com a prática do *jogo*, prática orientada pelo sancionar das formas imaginativas e até mesmo lúdicas de combinação livre dos elementos por via do processo de montagem e de narração.

Mas tratava-se também, para Didi-Huberman, de conceber a *leitura* e a *escrita* histórica no sentido benjaminiano, no qual a imagem e o texto não são meros registos e legados históricos de um passado fixado, aparecendo antes como elementos cuja significação emerge através de formas de ligação do tipo caleidoscópico. Sublinham-se, desta forma, os processos de conjugação e de intersecção de dados distantes e heterogéneos por via de montagens originais que permitem «*ler o que nunca foi escrito*».³⁹ O atlas faz coexistir, assim, um paradigma estético e epistémico. Ele introduz uma impureza fundamental na topologia do arquivo: é esta a condição da sua exuberância

39. *Idem*, p.17.

e fecundidade, relacionando a dimensão sensível do conhecimento e da imagem com a sua dimensão lacunar, permutável e problemática, o que fazia Didi-Huberman dizer que, «contra toda e qualquer pureza estética, [o atlas] introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de qualquer montagem».⁴⁰

Torna-se por isso possível afirmar que a dimensão disruptiva e combinatória que atravessa a estrutura do atlas opera correspondências de uma complexidade que é imaginária, geográfica e genealógica, inaugurando novos modos do conhecimento e novos modos de configuração das relações espaciais e temporais. No campo da arte, por exemplo, o atlas aponta para as novas configurações visuais baseadas na montagem, na colecção de fragmentos e na recontextualização de arquivos históricos, assinalando o desmantelamento de toda uma tradição pictórica assente no valor do *quadro*, da representação que se fecha sobre si própria e exhibe uma prova de génio e do sublime.

Onde o quadro, ou o *tableau*, comporta historicamente uma inscrição definitiva que se prolonga de modo inalterável no tempo, convocando, como argumenta Didi-Huberman, uma espécie de beleza centrípeta relacionada com os valores formais e icónicos da obra de arte, na prancha, ou na *table*, própria ao aparato do atlas, as coisas são dispostas, combinadas e remontadas como traços. A disposição dos materiais na prancha implica algo *em trabalho*, algo que se encontra permanentemente inacabado e é alvo de reactivações, experimentações e transformações que arrastam os objectos para as bordas, numa força centrífuga que faz rodopiar formas visuais e textuais através de possibilidades de pensamento que opera por justaposições, cortes, dissecações, arranjos fragmentários e regimes caleidoscópicos de multiplicação dos materiais.⁴¹

Do ponto de vista genealógico, o atlas é ao mesmo tempo um objecto de conhecimento ao qual vamos procurar uma informação precisa, mas também um objecto sem forma nem ordem definitiva. Ele é constituído pela montagem de imagens, tabelas, esquemas e textos que estimulam leituras comparativas, combinatórias e inacabadas.⁴² A *mesa* de imagens que presi-

40. *Idem*, p.15.

41. G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas : How to Carry the World on One's Back*, 2010, p.18 (14-16).

42. *Idem*, p.14.

de ao trabalho de combinação, reordenação e aproximação experimental dos elementos, excede assim a referência ao *quadro*, ao *tableau*, o qual deve ser entendido quer no sentido estético de uma representação auto-suficiente e fixada no interior do *frame*, quer no sentido epistemológico de uma representação esquemática, universal e cientificamente válida, hipoteticamente capaz de dar conta de todas as possibilidades para o objecto de estudo.

*

Esta variação topográfica que nos leva da organização unitária do *tableau* para a estrutura dispersiva da *table* é, na realidade, convocada por Didi-Huberman a partir de Michel Foucault. Em *As Palavras e as Coisas*, de 1966 – obra que precede cronologicamente a *Arqueologia do Saber* (1969), que pode ser caracterizado como um outro marco decisivo no que toca à percepção de uma profunda transformação das condições e das práticas metodológicas das ciências humanas – Foucault não se exime a atribuir o nascimento do seu livro à influência de Jorge Luis Borges. Foucault refere-se, mais exactamente, ao conto borgesiano intitulado *El idioma Analítico de James Wilkins* (o conto faz parte do conjunto de textos reunidos em *Otras Inquisiciones*, de 1952), no qual Borges cita uma «certa enciclopédia chinesa» que descreve a classificação dos animais em:

[...] a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um finíssimo pincel de pele de camelo l) etcetera, m) que acabam de partir o vaso, n) que de longe parecem moscas.⁴³

Foucault refere que a justaposição de elementos activada por esta descrição só pode ocorrer através da linguagem. Da linguagem que abre um espaço do impensável, da linguagem que recorre a uma taxonomia desconcertante que *faz rir*, uma vez que sacode as familiaridades do pensamento, uma vez que denuncia a ruína da linguagem sustentada no «*comum* do lugar e do nome». Isto é, segundo Foucault, uma «atopia», uma «afasia».⁴⁴ Ela abre o espaço

43. J.L.BORGES, *Otras Inquisiciones*, 1952, p. 61 (tradução nossa). Cit. por Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, 1988, p.47.

44. M. FOUCAULT, *As Palavras e as Coisas*, 1988, p.50.

de um «impensável», criando um «atlas do impossível». A noção de «atlas» revela-se, porém, inseparável da circunscrição efectuada por Foucault do termo *table*, aí considerado em dois sentidos opostos:

[...] *mesa* niquelada, de cauchu, envolta em brancura, faiscante, sob o sol de vidro que devora as sombras – lá por onde, por um instante, talvez para sempre, o guarda-chuva encontra a máquina de coser; e *quadro* que permite ao pensamento operar sobre os seres uma ordenação, uma divisão em classes, um agrupamento nominal por que são designadas as suas similitudes e diferenças lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço.⁴⁵

Ora, em Borges, o espaço do *quadro* – caracterizado pela ordenação racional das diferenças e similitudes num sistema dividido em classes e agrupamentos nominais – é desfeito, tornando possível a «vizinhança súbita das coisas sem relação».⁴⁶ Os sistemas classificatórios delirantes, a que Borges recorre frequentemente ao longo da sua obra, fornecem viabilidade aos choques e às justaposições que ocorrem no «branco intersticial que separa os seres uns dos outros», como observava Foucault, indicando um espaço de recomposição imaginativa que denuncia os limites do nosso pensamento lógico, assim como a dimensão arbitrária e circunstancial dos sistemas de classificação da realidade.⁴⁷ Se quisermos, aquilo que se expõe é a distância que se cava de cada vez que usamos as palavras para delimitar a profusão das coisas, na miríade das suas variações e cambiantes, o que faz Borges dizer que todos os esquemas humanos desenhados para penetrar o universo são provisórios, necessariamente contraditórios e imprecisos.⁴⁸ Michel Foucault podia, desse modo, afirmar que a taxonomia de Borges refere uma ordem que emerge de uma certa desordem fixada no seu interior, uma ordenação-outra que resulta de uma forma de aproximação discordante, que combina e «faz

45. *Idem*, p.49 (itálico nosso).

46. *Idem*, p.48.

47. Como observa Didi-Huberman, esta apetência em Borges é notória desde 1960, com a constituição do seu museu das citações dispersas; continuando com a colecção dos desastres e outros factos memoráveis, em 1975; pelas diversas enciclopédias dos anos 80 e, finalmente, dois anos antes da sua morte, com o *Atlas*, livro de palavras e imagens arranjadas segundo uma ordem a um tempo caótica e engenhosa, como referido pelo próprio Jorge Luis Borges. G.. DIDI-HUBERMAN, *Atlas : How to Carry the World on One's Back*, 2010, p.58.

48. J.L.BORGES, *Otras Inquisiciones*, 1952, p. 63.

cintilar» os fragmentos num espaço «heteróclito», «sem lei nem geometria». Trata-se, mais propriamente, e segundo Foucault, de uma

[...] desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito: e importa entender esta palavra no sentido mais próximo da etimologia: as coisas apresentam-se nessa série *deitadas*, *colocadas*, *dispostas* em sítios a tal ponto diferentes que se torna impossível encontrar para elas um espaço acolhedor, definir, sob umas e outras, um lugar-comum a todas.⁴⁹

Quando Borges fala da enciclopédia chinesa e da respectiva taxonomia insólita dos animais, ele apela, como escreve Foucault, a um lugar que faz parte da reserva imaginária do Ocidente, um lugar e uma cultura estranha à nossa onde a *ordenação* da extensão prevalece, mas repousando num «espaço solene» que é «sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e de comunicações imprevistas». ⁵⁰ Encontramo-nos, desta forma, no âmago da estrutura e da disposição morfológica da *table*, plano de organização onde as coisas aparecem «deitadas», «dispostas» e «colocadas» num espaço dispersivo e errático.

A escolha da noção de *table* por Didi-Huberman não deixaria de recair, como vimos acima, nesta espécie de *malícia* que destrói a quadrícula de uma taxonomia padronizada e orientada segundo critérios inteiramente lógicos, destinados a fixar os elementos num sistema definitivo e consensual. É por detrás dessa malícia que Borges evoca, segundo Didi-Huberman, um movimento de transgressão da ordem e da classificação. Por isso Foucault designava a tabela desfamiliarizante de Borges como um atlas do impossível. Algo que, como indicado por Didi-Huberman, envolve efectivamente o conceito crucial de «heterotopia» no pensamento de Foucault.

Ao contrário das utopias, para Foucault providas de um tempo-espaço homogéneo, as «heterotopias» inquietam porque transgridem a autoridade discursiva, porque quebram o nominativo, porque «arruinam» a sintaxe e

49. *Idem*, p.49.

50. *Idem*, pp.50-51.

fazem desmoronar o que se mantém em conjunto. Gera-se, portanto, uma nova forma de pensar o espaço de relação entre os elementos combinados, assim abertos a novas conjecturas que incluem possibilidades distintas daquelas comprometidas nos regimes estéticos e de cognoscibilidade tradicionais. Como escreve Foucault,

[...] as heterotopias (como as que se encontram tão frequentemente em Borges), dessecam o assunto, detêm as palavras sobre si mesmas, contestam, desde a sua raiz, toda a possibilidade de gramática: desfazem os mitos e tornam estéril o lirismo das frases.⁵¹

É deste modo que, para Didi-Huberman, a noção de «atlas» pode então servir como um campo operativo susceptível de ir ao encontro desses espaços de heterotopias, isto é, desses lugares de crise e de desvio susceptíveis de acolher arranjos de ordens incompatíveis e heterogêneas, adquirindo o sentido de autênticos *maquinismos da imaginação* – para usar uma expressão do próprio Foucault – que rompem com a superfície ordenada das coisas. Didi-Huberman podia assim observar que a escrita de Borges pode ser caracterizada, justamente, pela sua apetência pela prática da ironia e do *jogo*. Do jogo que inventa e recontextualiza os objectos dispostos numa superfície atravessada por dissimilitudes e analogias imprevisíveis. Do jogo que, tal como em Jacques Derrida, adquire o significado de uma prática experimental baseada na associação livre e criativa de elementos, desconstituídos e constituídos num plano de imaginação e pura inventividade, numa alavancagem de tempos e de espaços que entram em comunicação na região do heterotópico.⁵²

*

É no texto intitulado *Des espaces autres*, de 1984, que Foucault estabelece uma caracterização geral do conceito de heterotopia. Interessam a Foucault

51. *Idem*, p.50.

52. Trata-se, aqui, de uma acepção do jogo que pode ser encontrada igualmente em Gilles Deleuze, nomeadamente quando, em *Logique du Sens* (1969), o autor explora a noção de «jogo ideal» como organização profusa em paradoxos, em associações e regras *non-sense*, tomando a obra de Jorge Luis Borges e de Lewis Carroll como exemplos máximos dessa tendência. Em Borges e em Carroll o funcionamento do jogo ideal expõe o pensamento na sua realidade mais íntima, lúdica e imaginativa. Por isso mesmo, o jogo ideal é susceptível também de perturbar, no espaço de criatividade da arte e do pensamento, o senso comum como sentido único, como permanência de um saber e designação de identidades fixas. O jogo ideal comporta o *devoir* e o paradoxo como instâncias que remetem para uma subversão da ordem habitual das coisas, refere-se a um espaço de significação deslizante que *sub-vém* à linguagem e que não se detém exclusivamente nas relações de facto e esquematização das coordenadas espaço-tempo. Cf. G. DELEUZE, *Lógica do Sentido*, 1974, p.3.

os lugares que estão em conexão com todos os outros lugares, mas de um modo tal que suspendem, neutralizam ou inventam o conjunto de relações previamente designadas.⁵³

Esses espaços que estão em relação com todos os outros são de dois tipos. De um lado, as utopias, que são lugares sem posição real, estabelecendo com o mundo ligações de analogia directa ou indirecta – eles designam espaços essencialmente irreais e fantásticos. Do outro lado, as heterotopias, que concernem a lugares reais, efectivos e desenhados dentro da instituição social. Mas as heterotopias são, ao mesmo tempo, «contra-lugares», uma vez que contestam o espaço onde vivemos, definindo lugares de desvio, lugares interditos, sagrados ou reservados. As heterotopias englobam lugares tão distintos como o teatro e o cinema, nos quais se condensam múltiplas referências espaciais e arquitectónicas, assim como aqueles lugares que são desenhados para acolher actos ou grupos de indivíduos desviantes por relação à norma, lugares muitas vezes sem geografia nem coordenadas específicas, como é o caso da viagem de núpcias, das prisões, ou das casas de repouso.⁵⁴

Do conjunto de princípios de que Foucault se serve para descrever as heterotopias, que se definem, de resto, pela variação apreciável nas suas funções e características, interessa-nos reter apenas dois deles. Primeiro, como já referido, o princípio que concerne ao facto da heterotopia se caracterizar pela capacidade em operar a justaposição, num só lugar, de vários espaços inicialmente incompatíveis entre si. Vimos que era o caso do cinema e do teatro, mas é também o exemplo do jardim, que Foucault recupera, uma vez mais, através da referência ao Oriente e às suas significações míticas e milenares. Foucault fala, em concreto, do jardim tradicional dos Persas, espaço sagrado de representação simbólica das quatro partes do mundo, reunidas em torno de um lugar central, umbilical, no qual é normalmente situada a fonte de água pelo seu valor simbólico. O jardim funciona, neste caso, como uma espécie de tapeçaria, um mosaico onde o mundo se cumpriria numa totalidade honorífica e universalizante.⁵⁵

53. M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, vol.4, 1994, p.755.

54. *Idem*, p.756-57.

55. *Idem*, p.759.

Poderíamos ser levados a pensar, a este título, no grandioso projecto moderno de Albert Kahn, banqueiro multimilionário francês que em 1885 deu início à construção de um jardim universal onde deveriam coexistir harmoniosamente os modelos e espécies botânicas de todo o mundo. Tratava-se de conferir expressão à visão de um mundo reconciliado e unificado, aspiração que Albert Kahn perseguiria igualmente ao nível de um outro projecto; um projecto desta feita baseado na constituição de um gigantesco espólio de registos em filme e fotografias a cores, denominado *Archive de la planète*, e que tinha em vista, como asseverado pelo próprio Kahn, a preservação e transmissão da totalidade dos lugares e das práticas humanas condenadas a desaparecer no tempo.⁵⁶

Parece-nos, no entanto, que a heterotopia tem muito mais a ver com a dimensão enigmática e labiríntica de um jardim como aquele que nos é apresentado, por Jorge Luis Borges, no conto d'O *Jardim dos caminhos que se bifurcam* (1941). Ao contrário da valência ordenadora e acautelatória dos projectos de Albert Kahn, consistindo ambos em métodos de organização *arquivísticos* sustentados no controlo e absorção simbólica da diversidade do mundo (um mundo que, de resto, é olhado de modo exótico e catalogado pela cultura moderna Ocidental, em função de esterótipos e *clichés*), em Jorge Luis Borges a referência ao Oriente deve ser assinalada, ao invés, ao nível de um apelo a um lugar que não é passível de apropriação e de catalogação, um lugar de reserva imaginária, tal como havia sido observado por Foucault, um lugar sobrecarregado de figuras estranhas e metamorfoseadas, saturado de lugares e passagens secretas que concorrem para a constituição de um misterioso labirinto multidimensional e irredutível à unidade.

Um labirinto desprovido de centro, no qual o homem e as coisas não se (re) encontram com o mundo nem muito menos consigo próprias, mas onde se perdem irremediavelmente como identidades fragmentárias e deslocadas. Não uma tapeçaria na qual os elementos são categorizados numa quadrícula totalizadora, que divide os seres no domínio feliz e universalizante do jardim botânico e zoológico, portanto, mas uma taxonomia desfamiliarizante, desconcertante, capaz de romper com o conhecimento. Ruptura essa que dá

56. Cf. T. CASTRO, *Les archives de la planète et les rythmes de l'histoire*, 2008, pp.57-58.

a ver que o heterotópico é também um heteromorfismo, como acontece nos projectos borgesianos do *Manual da zoologia fantástica*, e, em particular, n'O *Livro dos seres imaginários*, espécie de atlas exuberante dos seres onde uma cauda pode transformar-se numa cabeça, ou as antenas de um insecto serem transferidas para outras regiões do corpo e converterem-se em órgãos de locomoção, como acontece em experiências no campo da biologia do desenvolvimento, mostrando uma indiferença de certos organismos relativamente aos constrangimentos pré-definidos das funções e estruturas anatómicas.

Com efeito, os *jardins* de Borges anunciam frequentemente a existência do infinito e do metamorfoseado, daquilo que subsiste e é dado a ver num estado de indiferenciação mutante. Muito além da estrutura em mosaico provida de um centro fixo, as estruturas arquitectónicas de Borges definem-se pelas composições hexagonais incrustadas umas nas outras, pela relação combinatória dos elementos, pela ausência de centro e pela multiplicação indefinida de pontos e circuitos acentrados, toalhas de tempo cujo desdobramento releva de uma dimensão que é não apenas espacial, como, sobretudo, temporal. É o que acontece, de forma exemplar, n'O *jardim dos caminhos que se bifurcam*, jardim sem centro fixo porque consistindo, nem mais nem menos, num labirinto em linha recta.

Nesse conto de Borges, um episódio de batalha (episódio que remonta ao contexto histórico da Primeira Grande Guerra e que concerne ao adiamento da ofensiva britânica e francesa contra a posição germânica na linha Serre--Montauban, em 1916), adquire explicações imprevistas, que suscitam novas perspectivas e hipóteses distintas para um mesmo acontecimento (encontramo-nos pois na região do *ucrónico*). A narração do facto, cuja origem é atribuída à «página 242 da *História da Guerra da Europa* de Liddell Hart»,⁵⁷ é inflectida, à semelhança do que acontece noutros contos de Borges,⁵⁸ lançando uma nova luz sobre o caso – ou a obra – em questão.

No conto d'O *Jardim*, a narração é então desviada pela referência a um outro documento parcial que contém o enigma de Ts'ui Pên, antigo governador de

57. J.L.BORGES, *Ficções*, 1998, p.79.

58. É o que acontece por exemplo em *O Imortal*, onde um manuscrito é encontrado por entre as páginas do quarto volume de um raro exemplar da *Ilíada*, traduzida pelo poeta britânico Alexander Pope. Cf. J.L.BORGES, *The Aleph and Other Stories*, 2000.

uma província chinesa que renuncia ao poder, para escrever um romance e edificar um gigantesco labirinto no qual todos os homens se perderiam. Mas o labirinto era, no final, o próprio livro, cuja estória é marcada pelos infinitos desdobramentos e incoerências narrativas. Uma determinada personagem pode, por exemplo, morrer num dos capítulos, e estar viva no capítulo seguinte, sugerindo a existência de uma bifurcação que não é meramente extensiva, ou espacial, mas que se efectiva no próprio tempo.

É isto que é explicado por Borges: numa ficção convencional, a personagem chega a um ponto da narrativa em que opta por uma das soluções, eliminando todas as outras. Mas quando a narrativa, num ponto anómalo de paragem e de estranha imobilização (ou até de indiferenciação morfológica, se quisermos), nos apresenta todas as possibilidades, então um novo universo é *criado*, originando diversos tempos que se bifurcam indefinidamente até acabarem eventualmente por convergir num determinado ponto, que por sua vez não é mais do que o ponto de partida de outras bifurcações que o originaram.⁵⁹ É então constituído um mundo fascinante de coexistências e simultaneidades. Não um arquivo circunscrito ao espaço delimitado do planeta, como acontecia em Kahn, mas um atlas do impossível que se prolonga ao nível da extensão ilimitada do universo e do tempo.

Nesta e em outras obras, Borges desenha um *jardim* em forma de atlas, um espaço saturado de seres invisíveis, secretos e multiformes, constituídos nas múltiplas dimensões do tempo.⁶⁰ É desta forma que o tempo perde o seu carácter uniforme e absoluto, para dizer agora respeito a «infinitas séries de tempo» que se desdobram em múltiplas variantes e releituras da mesma história, implicando uma estrutura eminentemente serial e combinatória que se revela incompatível com o discurso que pretende dar conta do acontecimento como unidade evolutiva e cronológica. Trata-se, como escreve Borges numa passagem do conto, de uma

[...] rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Esta trama de tempos que se aproximam, se bifurcam e se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange *todas* as possibilida-

59. *Idem*, p.88.

60. *Idem*, p.91.

des. Nós não existimos na maior parte desses tempos; nalguns deles existe você e eu não; noutros, eu, e não você; noutros ainda, existimos os dois.⁶¹

Esta questão – relativa às séries de tempos coexistentes e ao modo como elas implicam novas configurações e cartografias, envolvendo a combinação de lugares díspares e incompatíveis entre si – encontra-se intimamente ligada ao outro princípio do heterotópico que gostaríamos de abordar a partir de Foucault. Com efeito, a par do princípio relativo à justaposição num só lugar de diversos espaços díspares, Foucault indica consecutivamente, em *Des espaces autres*, um outro princípio solidário que nos diz que as heterotopias estão indelevelmente ligadas a cortes no tempo. Estes abrem espaço às «heterocronias», regime de durações heterogêneas cujo funcionamento, como refere Foucault, abole as normas do tempo cronológico e homogêneo. Foucault dá o exemplo do cemitério, lugar estranho que remete para a perda da vida e a preservação no tempo da presença do sujeito sob a forma de ausência, dissolução e apagamento. É o exemplo também das bibliotecas e dos museus, lugares onde o tempo se acumula indefinidamente, heterotopias nas quais os objectos não cessam de se amontoar, estratificar e ramificar, traduzindo o desejo moderno de tudo guardar e armazenar num lugar que se preservará ao longo do tempo.⁶²

*

A referência aos lugares da biblioteca e do museu são importantes por se relacionarem com a noção de arquivo em Michel Foucault. Mas ao contrário daquilo que se esperaria, essa relação faz-se não por convergência, mas por divergência. Isto porque por arquivo Foucault não entende a soma dos textos e documentos do passado preservados por uma cultura, nem tão pouco as instituições que têm como função registar e conservar os discursos que se pretendem lembrar e reactivar. Trata-se antes de pensar o conjunto de enunciabilidades e de visibilidades que tiveram lugar no passado, como jogo de relações situadas a um nível discursivo, ou enunciativo, isto é, numa rede relacional que é exercida não ao nível do conteúdo do texto ou da sua for-

61. *Idem*, pp.91-92.

62. M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, vol.4, 1994, p.759.

mulação sintáctica, mas ao nível de um campo de coexistências e de efeitos de série respeitantes às condições de aparecimento, conservação e agrupamento dos enunciados numa cultura, assim como o seu papel, os jogos de valores e de sacralização que os afectam, a forma como são investidos em práticas concretas, os princípios pelos quais circulam, são censurados, esquecidos ou reactivados.⁶³

Assim acontece – no exemplo fornecido por Gilles Deleuze em *Foucault* – para o tratamento dado por Foucault ao tema da loucura. Fazer a história da loucura equivale a descrever as estruturas históricas – instituições, noções, medidas jurídicas e administrativas, conceitos científicos e práticas médicas – que encobrem o estado *selvagem* da loucura.⁶⁴ Mais, ela deve fornecer visibilidade ao que liga e separa a razão da loucura, à sua raiz obscura em comum, restituindo a mobilidade histórica a algo que foi submetido à institucionalização, por via do conhecimento racional que visa dominar o seu objecto.⁶⁵ O discurso sobre a loucura é assim menos fundado no objecto *loucura* do que no jogo de regras que torna possível, numa dada época, o aparecimento de descrições médicas e clínicas, a existência de medidas discriminatórias e repressivas, assim como a constituição de práticas codificadas. De resto, também com o tema da *prisão*, desenvolvido em *Vigiar e Punir*, se negociava uma nova forma de descrever e de fornecer visibilidade ao crime e à delinquência; tratava-se, em Foucault, de procurar as trocas em torno dos enunciados penais, do manual normativo, das regras de internamento e prisão. É a partir desses *enunciados* que são igualmente consideradas as *visibilidades* panópticas associados à emergência das sociedades disciplinares de controlo e da vigilância na modernidade.⁶⁶ Desta forma, para Michel Foucault,

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente numa massa amorfa, não se inscrevam, tão-

63. M. FOUCAULT, *A arqueologia do saber*, 2008, pp.108-112.

64. G. DELEUZE, *Foucault*, 1986, p.56.

65. M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, vol.1, 1994, p.166.

66. G. DELEUZE, *Foucault*, 1986, p.58.

-pouco, numa linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.⁶⁷

Apesar do carácter aparentemente sistematizado desta definição efectuada em *A Arqueologia do Saber* (1969), o certo é que a noção de arquivo em Foucault é extremamente flexível e dependente do contexto e do tipo de formulação teórica em que é inserida. Como assinalado por Kunt Ove Eliassen, Foucault utiliza o termo arquivo em pelo menos três sentidos distintos.⁶⁸ Ao nível da epistemologia histórica o arquivo refere-se, como acabámos de ver, à análise específica das formações discursivas, centrando-se nas regularidades que condicionam aquilo que é dito, aquilo que é proferido em determinados horizontes culturais e discursivos. Segundo, o arquivo é consequentemente analisado em função do seu aspecto institucional e como instrumento de poder, disciplina e conhecimento. Terceiro, o arquivo pode emergir também como uma espécie de laboratório de experimentação, a partir do qual é possível ter acesso a uma miríade de documentos que podem ser retrabalhados criativamente, num espaço de refúgio e de experimentação estética. Neste caso, o arquivo remete para uma possibilidade de articulação de diferentes tempos e espaços. São heterotopias que fornecem ao tempo e ao espaço uma dimensão plástica passível de ser reinventada e experimentada numa ruptura com a ordem do passado e o advento do novo.⁶⁹

Ora, museu e biblioteca relacionam-se com esta noção mais vasta e complexa de heterotopia e de arquivo. Ambos emergem como heterotopias não por constituírem espaços de acumulação e registo indefinido de objectos do passado, mas porque formam complexos labirintos de reflexões e es-

67. M. FOUCAULT, *A arqueologia do saber*, 2008, p.147.

68. K.O.ELIASSEN, *The Archive of Michel Foucault*, 2010, p.4.

69. *Idem*, p.14. Também Gilles Deleuze falava no enorme fascínio exercido pelos documentos textuais e visuais em Foucault, ao ponto de aquele conceber a existência de um arquivo áudio-visual que aproxima a arqueologia foucaultiana do cinema. Cf. G. DELEUZE, *Foucault*, 1986, p.58.

pelhamentos que desarticulam as normas do tempo tradicional. Museu e biblioteca referem-se ao heterotópico não porque demarcam a existência de uma massa documental que remeteria à obra ou à interpretação do *já-mais-dito* oculto e hipoteticamente vinculado a uma consciência originária, mas ao já-dito que, não obstante, constitui uma espécie de murmúrio anónimo da linguagem, confrontando o acontecimento e o próprio indivíduo com a perda e a sua restituição sempre provisória, o seu fechamento e a sua emergência, a dimensão da sua forma e do seu *informe*.⁷⁰

Pensamos, todavia, que esta nova possibilidade de aceção do arquivo não deve perder de vista a epistemologia crítica de Michel Foucault relativamente ao conhecimento histórico. Como referia Foucault, mesmo depois das investigações psicanalíticas, linguísticas e etimológicas terem destituído o sujeito da supremacia sob as leis do seu desejo, formas de discurso e regras de acção, a história continuava a ser afirmada como o último reduto da actividade *sintética* do sujeito. Definida pelo conjunto de princípios que tinha como função assegurar a perpétua continuidade dos discursos e a secreta presença a si do sujeito, no seio de uma restauração permanentemente activada, a história ligava-se ao passado, marcando presença em todos os momentos que importa salvar, através da restituição dos discursos à segurança do conhecimento e da soberania da consciência humana.⁷¹

Mas, para Foucault, as relações do discurso crítico e do ser histórico da linguagem cruzam-se também com um lugar de deslocamento e até de incoerência subjectiva. pelo qual as palavras se ligam a elas próprias através de uma periferia do sensível, de uma infinita ambiguidade própria ao *não-visível* da linguagem, colocando-a para lá de um contacto feliz e honorífico entre o conhecimento e o mundo.⁷²

Revelava-se, portanto, necessário apelar a uma forma de pensamento rompido que se relaciona não apenas com uma zona de exterioridade, mas com um *fora* correspondente ao murmúrio contínuo da linguagem, que reflecte o espaço vazio e a dispersão do próprio sujeito. Estava-se, dessa forma, a

70. M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, vol.1, 1994, p.431.

71. *Idem*, p.700.

72. *Idem*, p. 434.

recuperar a linguagem ao nível da sua relação com o campo de expressão literária, algo a que Michel Foucault nunca deixou de retornar com insistência e enorme fascínio, enquanto via possível de reequação do valor da história e do modo como esta pode ser escrita.

É essa dimensão-outra da linguagem e do arquivo (aqui apreendido em função da noção idiomática do *já-dito*) que Foucault procurava explorar, a partir da obra literária de autores como Raymond Roussel e Maurice Blanchot. Na obra homónima sobre Raymond Roussel de 1963, por exemplo, interessava a Foucault o tratamento peculiar desse já-dito, que desenha zonas de entrelaçamentos de discursos, o seu reencontro e a constituição de uma linguagem já dada, num exercício fascinante de invenção literária.⁷³ Tratava-se, segundo Foucault, de sublinhar a existência de um jogo perverso pelo qual Roussel partia do já-dito (que se refere a uma frase encontrada ao acaso, retirada de uma publicidade, de um jornal, ou de um livro) para, através desses elementos dispersos, construir relações impossíveis e incongruentes que rompem com os sentidos institucionalizados do conhecimento.⁷⁴

No caso de Maurice Blanchot, existe também, segundo Foucault, uma atenção voltada para o já-dito, para o que foi manifestado, proferido e impresso, mas de forma tal que se atenta não apenas ao que foi pronunciado no discurso, mas, como escreve Foucault, ao «[...] vazio que circula entre as suas palavras, ao murmúrio que não cessa de o desfazer, discurso sobre o não-discurso de toda a linguagem, ficção do espaço invisível onde ele aparece».⁷⁵

A palavra desprende-se da consciência subjectiva, liga-se a ela própria e remete a um *fora* que não é simplesmente o *exterior* da linguagem tratado em *Arqueologia*. É um fora que faz surgir, como via Foucault, um volume nocturno que cintila para lá de uma superfície de contacto regularizada entre o pensamento e o mundo. A linguagem passa a constituir então uma espécie de periferia do sensível relacionada com a fragilidade de um pensamento rompido que se expressa no limiar do silêncio, do discurso múltiplo e plural, da página branca e da distância intransponível. É este tipo de experiência

73. *Idem*, p.602.

74. *Idem*, p.603.

75. M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, vol.4, 1994, p.525.

do fora e do desnudamento (mas também do fascínio e da atracção) que Foucault, não por acaso, atribuía a Maurice Blanchot. O fascínio, tal como no canto das Sereias, não se faz por aquilo que é dito, mas pelo que brilha para lá das próprias palavras proferidas, pela promessa daquilo que elas estão em vias de dizer. O fascínio não é o do canto actual, mas o da promessa que ele encerra – tal como de resto, no mito de Orfeu, Eurídice não se dá a ver senão como promessa de um olhar, de um rosto ausente.⁷⁶ Neste lugar que assinala a erosão do sujeito e da linguagem, nasce o espaço de uma «linguagem neutra» que precipita todo o discurso.⁷⁷ A neutralidade constitui a ocultação do ser e, segundo Foucault, libera o espaço da imagem:

[...] a linguagem não é nem a verdade nem o tempo, nem a eternidade nem o homem, mas a *forma sempre desfeita do fora*; ela faz comunicar, ou melhor, deixa ver no relâmpago da sua cintilação indefinida, a origem e a morte – o seu contacto no instante mantido no interior de um espaço desmesurado [...] E o que é a linguagem (não o que ela quer dizer, não a forma pela qual ela se diz), o que ela é no seu ser, é esta voz tão fina, este recuo imperceptível, esta fraqueza no coração e em torno de todas as coisas, de toda a face, que banha de uma mesma claridade neutra – dia e noite de uma vez – o esforço tardio da origem, a erosão matinal da morte.⁷⁸

O espaço da imagem converge, nesta acepção profundamente blanchotiana, com a *neutralidade* da linguagem (nem um nem outro, mas a sutura que articula o visível e o invisível, o presente e o ausente, a luz e a sombra). É também um pensamento que, como sustenta Foucault no seu texto sobre Blanchot (*La pensée du dehors*, de 1966), se coloca fora de toda a subjectividade para fazer surgir os seus limites e anunciar o seu fim, mas que, ao mesmo tempo, faz aparecer o espaço em que o vazio e a distância se formam:

[...] este pensamento, escreve Foucault, por relação com a interioridade da nossa reflexão filosófica e por relação com a positividade do nosso saber, constitui aquilo que poderemos designar, numa palavra, como o *pensamento do fora*.⁷⁹

76. M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, vol.4, 1994, pp.532-33.

77. *Idem*, p.537.

78. *Idem*, p.539 (itálico nosso).

79. *Idem*, p.521.

No âmago desta experiência que recusa a exigência de integração harmoniosa e coerente do mundo, o discurso deixa de orientar-se por um pensamento que se interioriza e passa a dirigir-se ao «ser mesmo da linguagem»⁸⁰, ou, se quisermos, à existência bruta da linguagem, voltando o pensamento para o fora e a linguagem para o fundo desmesurado, no qual as palavras e as coisas não cessam de se perder e de retornar «como o eco de um outro discurso dizendo a mesma coisa, de um mesmo discurso dizendo outra coisa».⁸¹

*

Esta questão relativa ao pensamento, à interioridade, constitui um vector de análise essencial em Gilles Deleuze. Não é pois de estranhar que na sua obra sobre Foucault, Gilles Deleuze atribua uma importância crucial à noção de *fora*. Como viu Deleuze, muito embora Foucault submetta a interioridade a uma crítica radical, tal não que dizer que não haja interior, que não haja *dentro*. Mas tal remete, como em Maurice Blanchot, para a necessidade de consideração de um dentro «mais profundo do que todo o mundo interior», e de um fora mais longínquo do que todo o mundo exterior.⁸² Assim, para Gilles Deleuze,

O fora não é um limite fixado, mas uma matéria movente animada por movimentos peristálticos, dobras, redobros («plis et plissements») que constituem um dentro («dedans»): não outra coisa senão o fora, mas exactamente o dentro *do* fora.⁸³

A questão da dobra, ou do redobro da linha do fora que é coextensível ao dentro (donde a referência ao «dentro *do* fora»), ocupa, segundo Deleuze, um lugar decisivo, embora tardio, na obra de Foucault. Mas a verdade é que, como afirma Deleuze, tratava-se já, por exemplo em *As palavras e as coisas* (e também, é necessário acrescentar, no texto sobre Blanchot, *La pensée du dehors*), da questão de como poderia o pensamento, que vem de uma região do fora, que se forma a partir de um «rumor informe»⁸⁴ da linguagem, surgir senão de um dentro que é como que o *impensável* no pensamento, isto é,

80. *Idem*, p.525.

81. M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, vol.4, 1994, p.536.

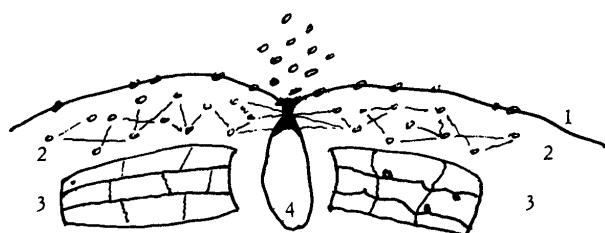
82. G. DELEUZE, *Foucault*, 1986, p.103.

83. *Idem*, p.104.

84. M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, vol.4, 1994, p.538.

aquilo que escapa ao pensamento e à sua formulação, mas que, todavia, não pode senão ser pensado.

O pensamento é em si mesmo, no seu processo; ele possui um carácter transformativo daquilo sobre o qual reflecte, sendo essa a sua grande força e densidade. Mas é também o ser que é transformado a partir do momento em que é trabalhado nessa distância entre o pensado e o impensado, o mesmo e o outro, o dentro e o fora. O dentro aparece, assim, como observado por Deleuze, como uma operação do fora, da desordem, do caótico, do que está antes de toda a palavra, constituindo o «murmúrio contínuo da linguagem» e o «apagamento visível daquele que fala».⁸⁵ Como na alusão deleuziana, o dentro é uma dobra do fora, tal como a embarcação pode ser vista como o redobro do mar.



1. Linha do Fora
2. Zona Estratégica
3. Estratos
4. Dobra (zona de subjectivação)

Esq.1 Esquema de M. Foucault analisado por G. Deleuze. In *Foucault*, 1986.

Deleuze podia então constatar que o *fora* não é simplesmente o exterior. O fora concerne à força que está sempre em relação com outras forças, e que, por isso mesmo, é irredutível a uma estabilização nos estratos históricos, ocupando um lugar sem forma, ou melhor, uma organização diagramática constituída por velocidades moleculares e «distâncias indecomponíveis» nas quais as forças são actantes e actuadas.⁸⁶ A afectação das forças não se faz senão pelo fora e através de um acto de pensamento que se dirige ao

85. M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, vol.4, 1994, p.537. Existe, como observado por Deleuze em *Diferença e Repetição*, uma afasia na linguagem, um acefalismo no pensamento e também uma amnésia na memória – estes aspectos revelam da fissura da identidade do eu e colocam o problema de se saber como trazer ao pensamento e à existência aquilo que não existe ainda. Cf. DELEUZE, Gilles, *Difference and Repetition*, 1994, p.147.

86. G. DELEUZE, *Foucault*, 1986, p.92.

não-estratificado, que se dirige a um fora sem forma nem repouso, zona de terríveis remoinhos e abalos, estados de agitação e marulhares caóticos de signos, de ideias e de afectos, o que fazia Deleuze dizer que existe «[...] um devir de forças que não se confunde com a história das formas, pois ele opera numa outra dimensão».⁸⁷ Trata-se, aqui, do tópico da relação sem relação e do lugar sem lugar da escrita blanchotiana, mas também da história como devir-activo concebida por Nietzsche.

Isto é decisivo: é que se o diagrama comunica através de um eixo com os estratos que o estabilizam (zona estratégica), num outro eixo o diagrama comunica com os estados mutantes e instáveis, pelos quais «as forças perseguem o seu devir mutante».⁸⁸ É por isso, escreve Deleuze, que o diagrama é sempre «o fora» dos estratos.⁸⁹ O fora designa pois um ponto de virtualidade que divide o presente e afirma a diferença do mesmo; isto relaciona-se, como viu D.N.Rodowick, com o princípio genealógico da *história efectiva* de Nietzsche, que nos diz que o tempo não é nunca o idêntico, apontando antes para uma bifurcação que «cai no passado através de múltiplas linhas de descendência e lança-se para o futuro como conjunto indeterminado de possibilidades».⁹⁰ Afirma-se, desta forma, uma imagem histórica que contraria as leis naturais da continuidade e da verdade, implicando o desacordo, o múltiplo, o descontínuo e o aspecto dinâmico e transformativo do tempo e do próprio pensamento.

Deleuze podia assim concluir que os artigos de Michel Foucault sobre Blanchot e sobre Nietzsche comunicam um com o outro de forma indelével. Segundo Deleuze,

O apelo ao fora é um tema constante em Foucault, e significa que pensar não é o exercício inato de uma faculdade, mas que deve chegar ao pensamento («doit advenir à la pensée»). Pensar não depende de uma bela interioridade que reuniria o visível e o enunciável, mas faz-se pela intrusão de um fora que escava o intervalo, e força, desmembra o interior.⁹¹

87. *Ibidem*.

88. *Idem*, pp.91-92.

89. *Idem*, p.92.

90. D.N.RODOWICK, *Reading the Figural*, 2001, p.195.

91. G. DELEUZE, *Foucault*, 1986, p.93.

A incoincidência entre as palavras e o estado de coisas sensíveis, como acontece na reinvenção do já-dito em Roussel, ou nos jogos ideais e nas taxonomias do impossível em Borges, libera as forças diagramáticas do fora que ultrapassam o arquivo. Pois essas são forças que não existem senão em «[...] estado de agitação, de preparação e de remodelação, de mutação».⁹² Trata-se de uma espécie de golpe de dados mallarmeana, dado que «pensar é lançar um golpe de dados».⁹³ Pensar equivale a lançar os dados, a emitir singularidades, a reencadear os lances e a inverter, de cada vez, séries que vão de uma a outra vizinhança dos heterogêneos. O pensamento confronta-se com o fora, zona infernal e caótica de terríveis turbulências e remoinhos que agitam os diagramas, aquilo que Deleuze concebe como a coextensividade da linha do fora no dentro.⁹⁴ O impensado relaciona-se com um sujeito afectivo, um sujeito que se pensa e se problematiza a ele próprio no redobro, na estrutura *topológica* de relações intermediárias:

[...] todo o espaço do dentro, escreve Deleuze, está topologicamente em contacto com o espaço do fora, independentemente das distâncias e sobre os limites de um vivente; e essa topologia carnal ou vital, longe de se explicar pelo espaço, libera um tempo que condensa o passado no dentro, faz advir o futuro no fora, e confronta-o no limite do presente vivente.⁹⁵

Deleuze confere assim uma importância crucial ao tempo no pensamento de Foucault. O tema da relação a si deve ser compreendido, segundo Deleuze, ao nível da sua extensão através das «longas durações».⁹⁶ E isso acontece porque a dobra, o redobro do dentro que é coextensivo à linha do fora, é, em si próprio, uma «memória»:

Acontece que a própria dobra, o redobro, é uma memória: *memória absoluta* ou memória do fora, para lá da memória curta que se inscreve nos estratos e nos arquivos, para lá das sobrevivências ainda aprisionadas no diagrama.⁹⁷

92. *Ibidem*.

93. *Ibidem* (126).

94. *Idem*, p.126.

95. *Idem*, p.126-27.

96. *Idem*, p.113.

97. *Idem*, p.114.

O tempo como sujeito e subjectivação chama-se memória, memória que dobra o presente e conflui com o esquecimento, pois o acontecimento é esquecido para ser feito, num desdobramento entre dobra e redobro, entre reminiscência e esquecimento. O esquecimento é coextensivo à memória, da mesma forma que o fora é coextensivo ao dentro. Assim, para Deleuze,

É esta coextensividade que é vida, longa duração. O tempo devém sujeito porque ele é a dobra do fora, e, a este título, faz passar todo o presente no esquecimento, mas conserva todo o passado na memória, o esquecimento como impossibilidade de retorno, e a memória como necessidade do recomeço.⁹⁸

Segundo Deleuze, aquilo que está em causa é a necessidade de consideração de uma memória absoluta, formulação em tudo semelhante, de resto, àquela produzida pelo autor em *Diferença e Repetição*. Aí, Deleuze concebia já a existência de um exercício transcendental da memória (uma «memória transcendental», como é designada, equiparável à posterior noção de «memória absoluta»), um exercício que nasce da contenda, da questão que força a colocar um *problema*, problema pelo qual o sujeito contacta com o ser do passado, isto é, com aquilo que só pode ser recordado e recomeçado, mesmo quando apreendido pela primeira vez.⁹⁹

No caso da memória, não se trata de pensar, para Deleuze, uma relação de similitude na reminiscência, mas do «dissimilar na pura forma do tempo que constitui o imemorial de uma memória transcendental».¹⁰⁰ O que desta forma do tempo resulta é um Eu fracturado, é um saber que corta e desmantela as bases estáveis de reconhecimento do homem, forçando o pensamento que emerge ao nível de um encontro fortuito e contingente. O passado já não é simplesmente a região do arquivo como «orla do tempo» que cerca o nosso presente e que «fora de nós, nos delimita»,¹⁰¹ como acontecia em *Arqueologia*; o passado é, ele próprio, o *fora*: é o dentro que se constitui na dobra do fora, implicando a relação a si ao nível de uma configuração topológica e diagramática (este espaço é, não obstante, *histórico*,

98. *Idem*, p.115.

99. G. DELEUZE, *Difference and Repetition*, 1994, p.140.

100. *Idem*, p.144.

101. M. FOUCAULT, *A arqueologia do saber*, 2008, p.148.

já que as suas condições não são universais, dependendo das formas que o saber adquire num dado momento, das relações de força (poder) cujas singularidades variam a cada época, dos processos de subjectivação que são relacionados com o lugar onde se efectua a dobra).¹⁰² O passado constitui pois uma reverberação das longas durações e do esquecimento; ele é tornado activo, disponibiliza-se ao fora e permite que algo de novo surja: «O pensamento pensa a sua própria história (passado), mas para se libertar do que ele pensa (presente), e possa enfim *pensar de outra forma* (futuro)». ¹⁰³

Mas não era isto que se passava com a História pensada na sua intersecção com o tempo e o pensamento? Com efeito, estamos em crer que essa zona do fora e do redobro assinala o lugar da própria história. E que o conceito de heterotopia na sua relação com o espaço topológico do fora demonstra acolher todos estes aspectos de uma só vez: heterocronia do tempo, coextensividade da linha do fora no dentro (afecção a si) e erosão da linguagem e do sujeito. É o conjunto destes dados que, de modo mais ou menos indirecto, procuraremos investigar a partir do exemplo da historiografia *diagramática* posta em marcha por Aby Warburg no seu *Atlas Mnemosyne*.

3. Cartografias do Impossível. O Atlas em Aby Warburg e em Jorge Luis Borges

Aby Warburg coloca em prática uma história da arte fundada na correlação entre o modelo temporal da memória e os processos de conhecimento por montagem. Trata-se de uma história da arte que integra a imagem como instância relacionada com os aspectos do tempo e do ser, uma história da arte que é perspectivada, como assinalado por Georges Didi-Huberman, não como disciplina humanista, mas como uma experiência de abismo e de perda do eu. Uma disciplina «patológica», se quisermos, termo que remete menos para uma vertente clínica do que para a ideia de uma inscrição do *pathos* grego nas imagens que nos chegam do passado, das imagens que constituem a expressão visível de estados *psíquicos* relacionados com as grandes paixões, desejos e afecções da humanidade.¹⁰⁴ É o *pathos* associado às imagens, à sua

102. G. DELEUZE, *Foucault*, 1986, p.122.

103. *Idem*, p.127.

104. G. DIDI-HUBERMAN, *Knowledge: Movement*, 2007, p.13 (15).

inscrição energética e sobrevivência que, em Warburg, serve de porta de entrada para a história da arte. Essa introdução far-se-á, mais exactamente, por via do exame da sobrevivência das formas artísticas da Antiguidade no primeiro renascimento florentino e flamengo (Donatello, Botticelli, Mantegna, Pollaiuolo, Bernini, Ducci, Dürer), tal como em Friedrich Nietzsche, cuja filologia crítica marcou fortemente os primeiros anos de Warburg, se observa uma entrada da história da arte na filosofia por via do estudo sobre o renascimento da tragédia grega na cultura alemã moderna.¹⁰⁵

Na sua primeira obra, intitulada *O 'Nascimento de Vénus' e a 'Primavera' de Sandro Botticelli: Investigações sobre as concepções da antiguidade no primeiro renascimento italiano*, de 1893, tratava-se, para Warburg, de considerar o conjunto de trajectórias e de migrações que operam uma passagem entre, de um lado, o paganismo clássico (presente nas formas literárias e picturais do Antigo), e, do outro, a arte figurativa e poética do Renascimento, intersecção que é elaborada ao nível do estudo específico sobre a representação do movimento corpóreo na pintura florentina.

Não se tratava, porém, de um interesse pela representação do movimento do corpo em função do equilíbrio, da boa medida e da serenidade grandiosa defendida por exemplo por Winckelmann como ideal absoluto, mas sim de um corpo apanhado num fluxo de forças incontroláveis e enérgicas: membros a lutar em esforço, cabelos esvoaçantes, roupagens revoltosas, adejamentos, agitações e golpes de morte, demonstrando que a representação do movimento estava ligada a uma atracção pela representação da própria vida.¹⁰⁶ Construindo uma complexa *genealogia* das morfologias dinâmicas e das expressões gestuais, Warburg procura demonstrar que aquilo que os artistas renascentistas retiram das formas antigas é a marca de uma força plena de contradições, polaridades e elementos desestabilizadores, num questionamento claro do ideal das aparências e do corpo fixado numa pose ideal.¹⁰⁷

Nos anos seguintes,¹⁰⁸ por via dos estudos sobre os frescos de Ghirlandaio da capela Sassetti, assim como nas análises às séries de retratos da escola

105. *Idem*, p.15. A relação entre Aby Warburg e Friedrich Nietzsche será detalhada na secção seguinte.

106. G. BING, *A.M. Warburg*, 1965, p.305.

107. P.-A. MICHAUD, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, p.28.

108. A breve descrição do percurso de Aby Warburg que se segue é essencialmente sustentada na

flamenga do século XV (estudos esses que viriam a ser publicados em 1902), as figuras analisadas por Warburg são captadas em poses estáticas e não nos momentos da sua modificação. Mesmo assim, segundo Alain-Michaud, a questão do movimento não desaparece. Mas ela relaciona-se agora com a transferência do corpo do mundo físico para o universo da representação, numa internalização de ritos de passagem e dramatizações que afectam a sua aparência. Warburg reconhece um modelo cenográfico que preside à transformação do mundo em representação, ideia que havia desenvolvido já, numa obra publicada em 1895, a partir da análise detalhada do *Intermedi* exibido na corte dos Medici em Florença, espectáculo que combinava a dança, o teatro e a música numa espécie de manifestação apoteótica da cultura do maneirismo. Esse modelo cenográfico é reencontrado por Warburg na sua viagem ao Novo México através do estudo antropológico e etnológico das danças e dos rituais das tribos indígenas. A dimensão dramática presente nas trocas entre a representação e o seu objecto é tornada visível nos actos cerimoniais teatralmente montados, nas máscaras e nos trajes usados pelos dançarinos, numa procura em estabelecer, através da representação mimética – i.e. através da *figuração* – formas de mediação entre o homem e a natureza na sua componente incontrolável e enigmática.

Segundo Alain Michaud, para Warburg as danças e as máscaras totémicas dos indígenas americanos correspondem a uma forma pagã de reagir ao incompreensível das coisas, ao enigma e ao fascínio da força animal, colocando o indivíduo no centro de um processo que inclui os fenómenos que escapam à racionalização. A questão antropológica e etnológica é ainda relevante, como assinalado por Michaud, por orientar Warburg para a importância cultural da preservação das imagens e dos objectos que funcionam como legados insubstituíveis na compreensão das formas expressivas primitivas. Esse tipo de sensibilidade, que se encontra ligada ao trabalho de preservação e arquivo – perspectivado como aparato técnico – é igualmente manifestada por Warburg no projecto da *Biblioteca*, iniciado em 1902. Porém, tal como acontecia no caso do tratamento dos materiais recolhidos nas suas pesquisas etnográficas e históricas, a biblioteca é concebida por

cronologia e nas páginas introdutórias apresentadas por Alain Michaud. Cf. *Ibidem*, pp.23-40.

Warburg não apenas como uma forma de conservação e de acumulação de obras e registos do passado, mas, essencialmente, como dispositivo de montagem, numa consideração de cariz conceptual baseada na inter-relação dos processos de transferência, movimento e impressão das imagens. Isto é, um dispositivo susceptível de reordenar e de fornecer novas configurações às obras, pelas relações criadas em torno de tensões, conflitos e justaposições de materiais heterogéneos, numa desconsideração pelas boas regras de catalogação e inventariação. E é esta compreensão que constitui igualmente a base teórica desse dispositivo visual fascinante que é o *Atlas Mnemosyne*, projecto ao qual Warburg iria se dedicar intensamente nos últimos anos da sua vida. É precisamente sobre este projecto, por muitos considerados como um dos mais enigmáticos, fascinantes e complexos objectos da história da arte contemporânea, que gostaríamos de nos deter nas próximas páginas.

*

O projecto do *Atlas Mnemosyne* (*Bilderatlas*) é iniciado por Warburg em 1925, ano que coincide com o término do tratamento psíquico a que Warburg foi submetido na clínica de Ludwig Binswanger. Warburg retomará o projecto de forma regular entre 1928 e 1929, ano da sua morte; o projecto ficaria, por esse motivo, parcialmente inacabado.¹⁰⁹ *Mnemosyne* constitui um projecto de *escrita* da história da arte e da cultura ocidental essencialmente veiculada por imagens, no qual Warburg expõe visualmente, e por recurso a uma série de reproduções fotográficas de imagens da arte, da cultura antiga e moderna, mas também da cultura popular, da imprensa e da ciência, as grandes linhas de investigação da sua obra teórica. Mas mais do que um arquivo visual, o *Atlas Mnemosyne* constitui uma estrutura *diagramática*, uma *genealogia* da história da arte que confere legibilidade ao inconsciente das imagens consideradas nos seus deslocamentos. Trata-se de um dispositivo que torna visível os conflitos e as polaridades inscritas nas imagens da cultura ocidental, num mapeamento que vai desde as representações artísticas e cosmológicas da Antiguidade até ao primeiro Renascimento Europeu, cobrindo igualmente a sua influência na modernidade.

109. A.M.GUASCH, *Los lugares de la memoria*, 2005, p.161.

Tal como acontecia paradigmaticamente na obra sobre Botticelli, as imagens apresentadas giram em torno da questão da *sobrevivência* do Antigo nos *vários renascimentos* (poderemos sintetizá-lo desta forma no que concerne a *Mnemosyne*) que caracterizam a arte e a cultura ocidentais. Em suma, o atlas pode fazer coexistir objectos tão díspares como medalhas antigas e recortes de imprensa do Séc. XX, articular artistas pertencentes a épocas distantes umas das outras, ou seguir a manifestação e o percurso de motivos astrológicos, religiosos e artísticos em diferentes períodos. Para Warburg a imagem é um registo de ordem material e psíquica que retrata o consciente e o inconsciente de uma cultura e da experiência humana; o que faz verdadeiramente sentido é localizar as fontes das representações culturais que atravessam a baixa e a alta cultura, levando a um conhecimento do passado e do estado actual.¹¹⁰

O modelo de sobrevivência utilizado por Warburg para a história da arte seria em parte influenciado pela teoria da memória do biólogo Richard Semon.¹¹¹ Para Semon a memória encontrava-se relacionada com as energias que deixam uma marca na matéria orgânica, com os choques que imprimem uma marca duradoura e permanente no tecido nervoso/vital por uma experiência física e sensorial. A memória implicava assim uma função organizacional da matéria, conferindo aos acontecimentos gravados uma componente de latência passível de ser reactivada, ou *descarregada*, através de expressões energéticas previamente *cunhadas*. A consideração da memória e da imagem, por parte de Warburg, como processos de inscrição e transmissão, é por isso tributária deste plano da teoria da memória biológica de Semon.¹¹² O processo de conversão das obras de arte em *imagens*, *impressões*, ou *inscrições* obtidas por via da reprodução fotográfica proporciona, em *Mnemosyne*, a condição para o estabelecimento de encadeamentos estruturais, realizados a partir da acumulação de múltiplos conceitos e figuras. Materiais heterogéneos e à partida não-relacionáveis podem ser assim articulados através de

110. R. WOODFIELD, *Art History as Cultural History: Warburg's projects*, 2001, p.4.

111. SEMON, Richard, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, 1904.

112. Repare-se nesta passagem de Didi-Huberman: «A matéria orgânica, segundo Richard Semon, seria dotada de uma propriedade muito especial: todo o acto, toda a transformação energética que ele suporta deixa uma impressão. Semon nomeia-a de *Engrama*, ou 'imagem-lembrança' (*Erinnerungsbild*). Ainda que cessem as sensações ou as 'excitações originais', [...] sobrevivem os engramas dessas sensações (*Zurückbleiben der Engramme*), que jogarão, discretamente ou activamente, o seu papel de substituto no destino ulterior do organismo. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.241.

padrões de inteligibilidade até aí ocultos. É este tratamento diferencial que expõe efeitos de série, choques cognitivos e afectivos capazes de condensar os influxos dos movimentos do tempo, que forma a base do conhecimento e da experiência historiográfica em *Mnemosyne*. Trata-se, em suma, de um *conhecimento por montagem*, como o designava Didi-Huberman, que recai no tratamento das morfologias dinâmicas e energéticas ligadas aos gestos, poses e expressões corporais. Isto é algo que deve ser compreendido ao nível de uma força de *figuração*, que deriva da experiência temporal e afectiva da imagem, do seu *destino*, avançando um tipo de arquitectura que se encontra francamente dependente da utilização da fotografia.

Tal como viria a ser assinalado anos mais tarde por Malraux, mais exactamente na sua obra sobre *O Museu Imaginário*, de 1965, a utilização da fotografia converte a história da arte num gigantesco receptáculo de exemplares artísticos provenientes de diferentes tempos, espaços e culturas. O museu imaginário possibilita a restituição e o renascimento de todas as obras, o que fazia Malraux dizer que «a metamorfose não é um acidente, é a própria vida da obra de arte».¹¹³ O poder de metamorfose da obra apela à redescoberta e à recomposição do seu passado, permitindo reencontrar a dimensão profética que as obras de arte do passado inscreviam no seu interior, na *sombra* do seu visível. Nós apreendemos a obra de arte e relacionamo-la com o seu tempo, estabelecemos diferenças entre períodos e culturas, mas, ao mesmo tempo, sentimos a obra de arte como forma expressiva e energética que se situa como que «fora do tempo», relacionando-se com uma «voz» e uma presença que é «da ordem da sobrevivência», e que se liga, por último, não ao conhecimento, mas à expressão da própria vida.¹¹⁴

Esta ideia, expressa por Malraux em termos profundamente nietzschianos, encontrava-se já em Warburg, nomeadamente ao nível da sua intuição sobre a história da arte como disciplina relacionada com um modelo de tempo plástico e transformável, um tempo *metamorfosador* que implica a dissolução das formas eternas e imóveis, assim como a reversão dos conceitos

113. A. MALRAUX, *O museu imaginário*, 2015, p.244.

114. *Idem*, p.252.

estabilizados pelos princípios universais da razão com que a história da arte se encontrava identificada.

Em *Mnemosyne*, a colagem de imagens em autênticos *assemblages*, influenciados pelos dispositivos de apresentação científicos da época, e, em parte, aproximáveis às estratégias dadaístas e surrealistas na arte, constitui uma forma de configurar conflitos e oposições, afinidades morfológicas e semânticas que constituem a base para outras relações que são potencialmente intuídas e projectadas. A ordenação dos materiais pressupõe, tal como acontecia no caso das *Passagens* de Benjamin, a possibilidade da sua reordenação por via de combinações impulsionadas por novos temas, motivos e formas de conceptualização, que adquirem predomínio sobre as antecedentes.¹¹⁵

A originalidade do projecto de Warburg reside pois na configuração processual e operativa projectada para *Mnemosyne*, cuja dinâmica assenta inteiramente no critério de variação, mutabilidade e montagem das imagens. As imagens são distribuídas e combinadas em diversos painéis de madeira revestidos de tecido negro, sendo afixadas com pinças que possibilitam a sua reordenação e reagrupamento no conjunto dos vários painéis, ou pranchas. Estas são, por seu turno, numeradas individualmente através de um cartão que é posicionado no canto superior direito. O *Atlas Mnemosyne* é composto, no total, por 63 painéis (3 painéis introdutórios, identificados com as letras A, B e C, mais 60 painéis ordenados numericamente com falhas), podendo, no entanto, ser exibidos de forma parcial, não linear e, sobretudo, variável. Isto implica a intervenção activa sobre as imagens, a alteração da sua ordem e a possibilidade de modificação da sequência dos próprios painéis.

Com efeito, a simples escolha técnica da utilização das pinças como método de fixação das imagens acaba por ter um significado verdadeiramente importante, associado ao facto de as imagens serem pensadas na sua dimensão móvel, mutável e transitória, fornecendo a cada motivo uma dimensão essencialmente migratória. Desta forma, o dispositivo de Aby Warburg incorpora as imagens num sistema mnemotécnico relacionado com a produção imaginativa de relações, contactos e entrelaçamentos, assim cons-

115. A.M.GUASCH, *Los lugares de la memoria*, 2005, p.163.

tituídos no plano das *longas durações* que fundamentam a articulação das mais distantes e heterogêneas ordens da realidade.

É uma *imagem* o que a história faz passar. E como não há imagem única, dado que ela envolve pelo menos dois tempos em simultâneo, dado que a sua natureza é fundada na relação e no constelatório (uma imagem refere-se a outras imagens e às condições da sua polarização e articulação diferencial, e não a um estado actual: envolve, tal como a memória, constelações variáveis, abstractas e transformáveis), então a história desenvolve-se por via de um método serial que dá conta do acontecimento sob a forma do *mosaico*. Ou melhor, um *atlas* atravessado por fluxos, problematizações, migrações e passagens entre heterogêneos que definem a complexidade de qualquer evento histórico. São as contradições internas, os erros, os desvios, os acidentes, as discontinuidades e as divergências do evento que são sublinhadas pela história construída por Aby Warburg, história mnemotécnica que se opõe liminarmente à sublimação de uma visão totalizadora que operaria por síntese dos universais.

O *Atlas Mnemosyne* de Warburg pode ser considerado, deste modo, como uma colecção de fragmentos do grande *caos* da história, de um *fora* expresso ao nível das emissões, trajectórias, velocidades e redobros das imagens que expressam as grandes energias e tipologias de conflito da humanidade (o apolíneo e o dionisíaco, o mágico e o racional, a vida e a morte, a queda e o nascimento), assim perspectivadas ao nível de uma configuração *diagramática*, que comporta novos modelos para o pensamento histórico das imagens.

*

Em *L'Image Survivante* (2002), Georges Didi-Huberman descreve o atlas de Warburg ainda nos termos de um trabalho que *faz «quadro»* a partir da utilização de fotografias.¹¹⁶ O *Atlas Mnemosyne* é compreendido, todavia, como um verdadeiro pensamento por imagens, uma «memória em trabalho» baseada num dispositivo de apresentação propriamente fotográfico.¹¹⁷ Como se vê, Didi-Huberman sublinha, já aí, o aspecto combinatório e serial do arranjo das imagens no *Atlas Mnemosyne*. Prontamente ele substituirá, em

116. *Idem*, p.454.

117. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.452.

textos posteriores – e, poderemos dizê-lo, a título definitivo – a noção de quadro, ou de *tableau*, pelo conceito mais apropriado de *table* – até porque é o próprio Warburg quem utiliza a palavra «*tafel*» para descrever o seu projecto, palavra que, no alemão, significa literalmente mesa, tábua, painel, ou prancha.

Trata-se, como é descrito por Didi-Huberman no seu texto *Atlas: How to Carry the World on One's Back* (2010), de sublinhar a dimensão operativa da *mesa* como espaço de acolhimento dos processos de montagem e das séries diferenciais, antes de qualquer compreensão iconológica circunscrita aos valores canonizados do *tableau*. Essa dimensão operativa remete, como vimos mais atrás, para as condições estruturais e topológicas inerentes ao *atlas*. A denominação escolhida por Aby Warburg para o seu projecto revela-se, do ponto de vista epistemológico, fundamental. Em Didi-Huberman, a noção de atlas passa a referir-se a uma estrutura de impermanência e de dispersão, a um espaço de combinação e de articulação das imagens num espaço não-homogéneo e não-estabilizado. Trata-se, desta forma, e como assinalado anteriormente, de *reverter* a noção de arquivo através da concepção de um «devir-visão» e de um «devir-conhecimento» do arquivo, em suma, uma heterotopia que é materializada por via da figura do atlas.¹¹⁸

Mnemosyne surge, por isso, como uma tentativa em afirmar as intersecções imprevisíveis das imagens apresentadas, procurando incentivar uma forma de apreensão simultânea, múltipla e descentrada de objectos. Encontramo-nos, como tal, nos antípodas de uma síntese unificada baseada na constituição de *tipos*, que, como vimos no capítulo anterior a partir da análise das configurações inerentes à fotografia científica do fim do Séc. XIX, tendiam a definir para o arquivo fotográfico o significado de uma organização iconográfica assente em critérios pré-definidos e hierarquicamente delimitados. Se em autores como Duchenne de Boulogne, Charcot, Albert Londe, ou até mesmo Marey, os inventários fotográficos são submetidos a uma ordem classificatória orientada pelo desejo de regularidade científica, em Warburg a fotografia adquire, pelo contrário, o estatuto de um meio reproduzível e de reprodução de objectos passíveis de serem utilizados em diferentes con-

118. *Idem*, p.187.

textos, aptos a responder a novos problemas pela potenciação de relações e análises comparativas continuamente recriáveis e transformáveis.

*

A primeira prancha do *Atlas Mnemosyne* numericamente seriada (Prancha 1), não deixaria, no seu valor preambular, de nos orientar na direcção de uma organização dispersiva e errática das imagens. Entre figuras astrológicas do Sol, representações da Lua e da figura do Escorpião, assim como figuras históricas como Assurbanipal, o último grande rei dos Assírios (685-627 a.C.), descobrimos 5 imagens de objectos disformes colocadas no topo do painel. Esses objectos de difícil identificação, e aparentemente estranhos à iconologia da história da arte tradicional, dizem respeito, na verdade, às representações babilónica e etrusca de fígados de ovelha.¹¹⁹

A opção de Aby Warburg em iniciar o projecto do *Atlas Mnemosyne* com este tipo de imagens, altamente surpreendentes e inesperadas no contexto de uma apresentação da cultura e da história da arte ocidental, é, todavia, como viu Didi-Huberman, muitíssimo criteriosa.¹²⁰ Ela lança, desde logo, uma provocação que sublinha o valor errático do atlas, editando e combinando, neste caso, imagens que se constituem a partir de uma valência simultaneamente sideral e visceral, racional e mítica. Nas civilizações babilónicas e etruscas, a leitura interpretativa do fígado da ovelha adquiria o valor de um presságio; ela era indicativa das acções dos deuses sobre o mundo e sobre o curso das vidas dos homens. As secções quadriculadas organizadas geometricamente e os sinais em forma de pontos gravados em profundidade – que se podem ver nos modelos de argila babilónicos e neo-babilónicos, dispostos no topo através das quatro imagens seriadas horizontalmente – representam, precisamente, a leitura que o prestidigitador, normalmente um sacerdote da comunidade, efectuava em função da análise das manchas, da morfologia e da consistência do órgão.

119. Baseamo-nos aqui na identificação dos objectos e no tipo de relacionamento efectuado por Georges Didi-Huberman. De notar que a primeira imagem da série, situada no lado esquerdo, data de 1700 a.C., enquanto as restantes da série são atribuídas ao período neo-babilónico, datando da primeira metade do séc.IV a.C. Imediatamente abaixo, e do lado direito do painel, aparecem dois modelos em bronze atribuídos aos etruscos, do segundo e primeiro séculos a.C. Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas*, 2010, p.23-24, 33-34.

120. *Idem*, p.24-25.

Segundo Didi-Huberman, a representação dos *figados divinatórios*, como são conhecidos, é de particular importância para Aby Warburg por constituir também um exemplo paradigmático da «mobilidade geográfica e histórica» das imagens, das representações, das práticas e das crenças que lhe são associadas.¹²¹ Aqui, o exercício divinatório e interpretativo do fígado opera uma ligação das práticas dos babilónios e dos etruscos, continuando-se inclusivamente na figura romana do Arúspice, nome dado aos sacerdotes que adivinhavam o futuro através das práticas hepatoscópicas baseadas no exame detalhado dos órgãos das vítimas. Por sua vez, o tipo de sinalizações e de inscrições que aparecem nas periferias dos modelos em bronze dos etruscos, pertencentes ao primeiro e segundo séculos a.C., continuando a tradição dos babilónicos de 1700 a.C. e dos neo-babilónicos do Séc. IV a.C., contacta, como vê Didi-Huberman, com os mapas celestes de Martianus Capella, autor do Séc. V cuja influência se exerceria fortemente na Idade Média e na Renascença.¹²² Como nota Didi-Huberman, este painel introdutório permite então compreender que a história da arte em Aby Warburg se relaciona com a tentativa de introdução de uma *impureza* ligada aos movimentos migratórios das imagens, num questionamento profundo das noções de estilo artístico, período e progresso formal, caras aos projectos positivistas e racionais do conhecimento histórico. Para Didi-Huberman,

Tudo o que acontece nos *centros* artísticos tem também a ver com essas linhas menos visíveis tecidas pelas migrações culturais, de modo que devemos percorrer os caminhos que nos levam até Bagdad ou Teerão, Jerusalém ou Babilónia, de forma a compreender na sua verdadeira extensão o que acontece em Roma, Florença, ou Amsterdão. É este tipo de *conhecimento nómada* e des-territorializante que a impureza fundamental das imagens nos concede, a sua vocação consistindo na produção de deslocamentos, a sua natureza intrínseca a de existir como montagem.¹²³

Esta *translatio* composta por contaminações, derivas territoriais e mapeamentos de itinerários, que sublinham as trocas e as influências culturais entre diferentes territórios, leva-nos à consideração de um outro painel do

121. *Idem*, p.24.

122. *Idem*, p.34.

123. *Idem*, p.25.

Atlas Mnemosyne. Trata-se do primeiro painel do conjunto de trabalhos preliminares do atlas, sendo identificado com a letra A (como indicámos, este painel forma, juntamente com os painéis B e C, uma espécie de prelúdio ao projecto).

Quando Aby Warburg junta elementos tão díspares quanto um mapa da Europa e do Médio Oriente, uma colecção fabulosa de animais e centauros organizados numa constelação cosmogónica (mapa dos céus), e a árvore genealógica dos Médici, dinastia que encontrou o seu apogeu na Florença dos séculos XV a XVII, ele procura estabelecer correspondências e percursos de uma complexidade que opera não só a um nível geográfico, como também a um nível cosmológico, imaginário e genealógico. Ele expressa assim uma complexidade que irrompe da *longa duração* da história ocidental, dada a ver como uma espécie de magma de deslocamentos subterrâneos e imprevisíveis – um *caosmos*, se quisermos, constituído por vectores múltiplos, bifurcações, junções sinápticas e deslocamentos de níveis. Uma complexidade que vai ao encontro de uma dimensão antropológica de fundo que une o imaginário do homem e da cultura, o pensamento lógico e o pensamento mágico, a observação anatómica e as representações cosmográficas, que de resto adquirem uma forte presença em *Mnemosyne* dado se situarem entre o esforço racional de ordenação dos corpos celestes e a simultânea propensão esotérica e fantasista da astrologia.¹²⁴ Se isto é já evidenciado na prancha 1, a prancha B, por exemplo, destaca-o ainda mais: aí, a representação antropocêntrica da figura do corpo equilibrado e proporcional de Dürer e Da Vinci é sintomaticamente montada com imagens do corpo zodiacal penetrado por estranhas criaturas que desfazem a unidade e a integridade da forma corporal: não é, como tal, uma forma de antropocentrismo que nos é proposta por Aby Warburg, mas vários antropocentrismos que, respondendo a influências teoréticas radicalmente diversas, situam a fórmula antropomórfica num espaço de entrelaçamento entre o «demónico astrológico» e o equilíbrio do racionalismo apolíneo, ou olímpico.¹²⁵

124. G. BING, A.M. Warburg, 1965, p.312.

125. CENTANINI, Monica e MAZZUCCO, Katia, *Dal cosmo all'uomo, e ritorno. Lettura di tavola B dell'Atlante 'Mnemosyne' di Aby Warburg*, 2004.

O facto da estrutura do atlas se basear na seriação de imagens não significa, contudo, que a imagem seja destituída da sua particularidade, ou que ela não deva ser analisada nos detalhes e pormenores que a constituem. O valor simbólico do mapa geográfico, que ocupa a posição central no painel A, deve-se precisamente à distribuição específica do conjunto de sinais e anotações que podemos ver no mapa, mostrando a existência de fluxos de temas e estilos entre as regiões do Norte e do Sul, do Este e do Oeste, regiões que, encontrando-se separadas, são no entanto articuláveis e permeáveis uma à outra.¹²⁶ É esta permeabilidade das fronteiras que tornará possíveis os movimentos de passagem e de transição das imagens, ocasionando a criação de múltiplos traçados que, como em Benjamin, arrastam o antes e o depois do acontecimento num remoinho, numa relação de forças propriamente diagramática. As fronteiras e as coordenadas cartográficas não são fixas, nem absolutas, nem estáveis. Só assim é possível conceber o movimento migratório dos objectos históricos – que ocorre a um nível físico, cultural, conceptual e simbólico – e a consequente expressão dinâmica dos fenómenos mais importantes da tradição ocidental, promovendo um espaço amplificado de inervação de realidades opostas e conflituantes, mas que, todavia, não são delimitáveis por compartimentalizações fixas e estáveis.

É por isso possível afirmar que, na estrutura do *Atlas Mnemosyne*, a imagem vale sobretudo pelas relações que potencia e que ilumina. Ela funciona como uma espécie de partícula móvel capaz de se projectar para fora do seu contexto de origem para habitar novos territórios e cartografias. Cada imagem fica assim sujeita ao princípio de relação por *vizinhança* e atracção magnética, algo que, como observado por Didi-Huberman, Aby Warburg terá retirado da prática do *coleccionismo* e da teoria das «afinidades electivas» de Wolfgang von Goethe, num posicionamento que rejeita a tradição estética e filosófica do *belo* a favor de uma concepção heurística e fenomenológica do conhecimento sobre o mundo sensível.¹²⁷

Este tipo de metodologia é igualmente aplicada por Warburg ao projecto da *Biblioteca*. Nesse projecto, parcialmente desenvolvido de forma simultânea

126. ENGRAMMA, *Plates A,B,C: Through the Maze*, s.d., p.3.

127. G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas*, 2010, p.95-96.

ao *Atlas Mnemosyne*, Warburg constrói um vasto espólio dedicado aos estudos culturais. O tipo de ordenação escolhido por Warburg para a disposição dos livros que constituem a Biblioteca não obedece, porém, às categorias e compartimentalizações tradicionais. O seu arranjo ocorre em função de zonas temáticas que cruzam diferentes obras pertencentes a distintas áreas do saber, numa multiplicidade de referências e universos de pesquisa que são *reunidos* em torno da identificação de um problema comum e de uma grande questão de fundo. Onde Ernst Cassirer ter considerado que a Biblioteca de Warburg constituía, mais do que uma «coleção de livros», uma verdadeira «coleção de problemas» através da qual as diferentes secções pertencentes à história da arte, da religião e do mito, assim como da história da língua e da cultura, convergiam para uma espécie de «centro comum ideal».¹²⁸

Tal como no *Atlas Mnemosyne*, os problemas levantados pela Biblioteca nascem de um princípio de disposição específico dos materiais e dos objectos de estudo: à semelhança do caminho numa floresta, o seu conhecimento é marcado pelos desvios e pelos percursos erráticos, e não pela tentativa em definir uma rota que nos levaria de uma entrada a uma saída pré-determinadas. Poder-se-á dizer que Warburg substitui a lógica baseada na continuidade das descendências por uma forma de genealogia reticulada, filamentosa, caracterizada pela dimensão essencialmente disseminatória, um pouco à semelhança daquilo que encontramos na etimologia: tal como no processo relacionado com a procura da significação de uma palavra no dicionário, em que o significado e a explicação do sentido de cada termo remete para outros significados e palavras localizados noutras páginas, também a estrutura do atlas e da biblioteca warburgiana pressupõe um princípio fundado na remissão, na referência cruzada e no arranjo provisório de elementos que ocupam diferentes camadas, fundando um equilíbrio cuja instabilidade constitui, porém, a condição da sua fertilidade.

É neste sentido que Georges Didi-Huberman podia afirmar que o *Atlas Mnemosyne* constitui um verdadeiro «paradigma do pensamento» e do co-

128. CASSIRER, Ernst, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, 1923, Cit. por António Guerreiro, *Warburg e os Arquivos da Memória*, 2012, p.4.

nhecimento baseado na montagem. Esta é considerada enquanto processo capaz de constituir um espaço de desterritorialização dos objectos de análise, relacionando as imagens por via de ligações instáveis que afirmam, na sua configuração propriamente constelatória, ou caleidoscópica, a potência das outras relações e das outras ligações que permanecem ocultas e adivinháveis.¹²⁹ Em Warburg, a montagem orienta-nos sempre para uma re-montagem interpretativa. Ela organiza sequencialmente os elementos através de polaridades e sentidos reconduzidos em diferentes tempos e pontos geográficos, atravessando o momento do nascimento, da degenerescência e do renascimento. O modelo do atlas é pois o da interrogação, o da complexificação que se joga na montagem e na desmontagem das obras, fazendo cruzar, num propósito indicado pelo próprio Aby Warburg, a coexistência entre o pensamento abstracto e a tessitura da realidade concreta e material. Como escrevia Warburg,

Graças a esta pesquisa [para o meu atlas], eu posso compreender hoje, e demonstrá-lo, que o pensamento concreto e o pensamento abstracto não se opõem com nitidez mas, ao contrário, determinam um circuito orgânico da capacidade intelectual do homem... No meu *Mnemosyne*, espero poder figurar uma tal dialéctica no seu desenvolvimento histórico.¹³⁰

A memória e o conhecimento são, desse modo, achados pelo choque e pela transformação mítico-racional das formas que migram perceptualmente entre si e através de dissociações, descontinuidades e reconstituições. É esta migração e nomadismo das imagens que contribui para a reedição da história e da cultura do homem por via de processos de montagem, como vimos a partir da análise a alguns dos painéis introdutórios do *Atlas Mnemosyne*, ocorrendo num espaço de relações diagramáticas associadas à dimensão estrutural do *atlas*.

*

Nos momentos iniciais deste capítulo procurámos estabelecer uma nova caracterização da noção de atlas, a partir das considerações de Michel

129. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.482.

130. A. WARBURG, *Carta ao seu irmão Max Warburg de 5 de Setembro de 1928*. Cit. Por Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante*, 2002, p.487.

Foucault e de Georges Didi-Huberman sobre a escrita de Jorge Luis Borges. A passagem da disposição do *quadro* para a *mesa* de trabalho, superfície na qual os materiais são justapostos, combinados e montados, servia, em Didi-Huberman, a possibilidade de identificação de uma passagem que nos leva do arquivo ao atlas. A noção de *atlas*, considerada na sua dimensão estrutural e conceptual, relaciona-se, tivemos oportunidade de assinalá-lo, com um campo operativo e epistémico (condições de produção do conhecimento e respectivas formas de enraizamento nos sistemas empíricos da escrita, da linguagem e da representação) que permite delimitar a existência de espaços de *heterotopia* – isto é, espaços caracterizados como lugares de desvio e de crise fundados nas aproximações discordantes e nas vizinhanças súbitas das imagens que discorrem sobre as formas de organização convencionais do discurso e do pensamento.

Vimos que, em Borges, a superfície de escrita é constituída num plano de imaginação e pura inventividade linguística que coloca em marcha uma infinidade de tempos e de espaços interrelacionáveis: tal como o colocava Didi-Huberman, em cada fragmento e parcela de matéria, ou de linguagem, Borges encontra formações cristalinas que se constituem e desconstituem ilimitadamente, porque ocorrendo num espaço finito. É isso que acontece de forma particularmente notável no texto borgesiano intitulado *O Aleph* (1945). É a partir deste texto, e, mais exactamente, da espantosa frase que concerne à descrição de Borges da visão produzida pelo *aleph*, que gostaríamos de estabelecer uma relação entre a experiência literária de Jorge Luis Borges e o projecto do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Procuraremos, desta forma, não só retomar a influência de Borges ao nível da consideração teórica do conceito de atlas, mas também, e acima de tudo, demonstrar que existe um conjunto de relações estruturais em comum entre os projectos de Borges e de Warburg, algo que nos possibilitará desenvolver a ideia de que o *Atlas Mnemosyne*, apesar de ser constituído quase exclusivamente por imagens, constitui, de pleno direito, um projecto de *escrita por imagens*, que obriga a pensar de uma outra forma as categorias do tempo, da escrita e do pensamento, intervenientes na constituição da operação historiográfica.

No conto d'O *Aleph*, Jorge Luis Borges descreve o *aleph* como uma pequena esfera iridescente onde converge tudo o que existe no universo. O *aleph* é por isso comparável a um pequeno ponto que contém todos os outros pontos; ele apresenta, a cada sujeito que olha através dele, o universo infinito visto de todos os ângulos, sem distorções nem formas diminuídas. Não por acaso, seria por via de uma palavra altamente condensada, vi, que Borges articula os múltiplos fragmentos que compõe uma única mas extremamente complexa frase que desenha variadas trajectórias no espaço da escrita. Assim, no relato do narrador:

Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, uma vez que eu a via distintamente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e o anoitecer, vi as multitudes da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma pirâmide negra, vi um labirinto estilhaçado (era Londres), vi intermináveis olhos justapostos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me reflectiu, vi num pátio da rua Soler os mesmos azulejos que há trinta anos vi na entrada de uma casa em Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, filões de metal, vapor de água, vi desertos equatoriais convexos e cada um dos seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o corpo altivo, vi um cancro no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada, onde antes existira uma árvore, vi numa fazenda de Adrogué um exemplar da primeira versão inglesa de Plíneo, a de Philemon Holland, vi a um tempo cada letra de cada página (quando criança, eu costumava maravilhar-me com a hipótese de as letras de um livro fechado não se misturarem e se perderem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneos, vi um poente em Querétaro que parecia reflectir a cor de uma rosa em Bengala, vi o meu quarto sem ninguém, vi num gabinete de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos que o multiplicam indefinidamente, vi cavalos de crinas rodopiantes, numa praia do Mar Cáspio ao alvorecer, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha, enviando cartões-postais, vi numa vitrina de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de samambaias no chão de uma estufa, vi tigres, êmbolos, bi-

sões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que há na terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da secretária (e a letra fez-me tremer), cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz havia dirigido a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente havia sido Beatriz Viterbo, vi a circulação do meu próprio sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação provocada pela morte, vi o Aleph, desde todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi o meu rosto e as minhas vísceras, vi a tua face, e senti vertigens e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objecto secreto e conjectural, cujo nome usurpa os homens, mas que nenhum homem fixou: o inconcebível universo.¹³¹

Como viu Didi-Huberman, esta longuíssima descrição forma apenas uma frase; é como se ela constituísse uma prancha, uma *mesa de montagem* através da qual Borges edifica um *atlas* baseado nas relações tecidas entre elementos díspares e discordantes, mas articulados num rigor secreto que emerge do caótico para fazer cruzar o exterior e o interior, o cósmico e o subterrâneo, o material e o psíquico, o passado e o presente, produzindo um efeito de simultaneidade através da escrita que rompe com a sintaxe regularizada do discurso. É pela solução literária que, com efeito, este atlas inolvidável se dá a ver enquanto tal. Ele incorpora um acto simultaneamente descritivo e imaginativo na sua precisão, acto que Borges desenvolve por via de uma notável reverberação afectiva relacionada não apenas com a vivência da multiplicidade do mundo material, mas também com a intimidade inerente à visão da própria morte e aos sentimentos paradoxais que o movem relativamente à personagem de Beatriz Viterbo. Didi-Huberman podia assim observar que:

Escrever – quer diga respeito a *Ficções* ou a crónicas, poemas ou documentários ensaísticos – consistiria, nesta perspectiva, em formar um atlas da cartografia desfamiliarizante das nossas experiências incomensuráveis (o que é bem distinto de escrever a estória ou o catálogo das nossas experiências incomensuráveis).¹³²

131. J.L.BORGES, *El Aleph*, 1972, pp.169-71 (tradução nossa).

132. G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas : How to Carry the World on One's Back*, 2010, pp.14-16.

«Formar um atlas» desfamiliarizante do incomensurável não é o mesmo que catalogar e escrever o relato do incomensurável. Com isto, Didi-Hubermn pretenderia chamar a atenção para a diferença de natureza entre o arquivo e o atlas: se o arquivo tende a proceder à acumulação dos materiais, o atlas estabelece, pelo contrário, aproximações discordantes e vizinhanças imprevisíveis; enquanto o arquivo descreve documentos, o atlas lida com *monumentos* considerados na sua complexidade arqueológica e genealógica; onde o arquivo é regulado pelo cronologismo e pela classificação ordenada dos materiais, o atlas irrompe como um *acontecimento* que desregula a ordem do tempo e do discurso; por quanto o arquivo incorpora a imagem como elemento material produtor de evidências factuais conclusivas, o atlas faz da imagem uma *instância* enigmática e temporalmente complexa cuja significação é constituída ao nível das relações que integra e que despoleta no cerne de uma determinada problematização conceptual.

*

Ora, nessa longa enumeração de acontecimentos e de objectos que é o *Aleph*, a multiplicidade das referências trabalhadas varia entre o mundano e o erudito, o concreto e o abstracto, a memória colectiva e a memória individual, o preciso e o indeterminado, circunscrevendo, igualmente, diferentes áreas do conhecimento, que vão desde a geografia e a medicina, até à história, a cartografia, a arte e a literatura.¹³³

Tal como nas pranchas do atlas de Warburg acima analisadas, também nesta frase-atlas de Borges nós constatamos a existência de uma deriva geográfica exuberante que reúne lugares tão dispersos quanto a Europa (Inglaterra, Escócia, Holanda, Espanha), a América do Sul (México, Argentina, Uruguai), a Ásia Meridional, a Índia, o Cáucaso e as regiões atravessadas pela linha Equatorial.

Os itinerários entre as diferentes regiões e países são por vezes desenhados nos limites de cada um dos fragmentos introduzidos pela palavra «vi», como por exemplo em «vi num pátio da rua Soler os mesmos azulejos que há trinta anos vi na entrada de uma casa em Fray Bentos»; este fragmento faz

133. Cf. D. BALDERSTON, *The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's "El Aleph"*, 2012, p.11.

intersectar o local indeterminado da «rua Soller», que pode ser em qualquer parte do mundo, a ilha de Maiorca (da qual faz parte a cidade de Soller), e, finalmente, o Uruguai (Fray Bentos). O mesmo acontece no fragmento «vi um poente em Querétaro que parecia reflectir a cor de uma rosa em Bengala», descrevendo um itinerário entre o México (Querétaro) e o nordeste da Ásia Meridional (Bengala). O traçado destas cartografias não está, no entanto, circunscrito aos limites de cada um dos fragmentos. As múltiplas trajectórias e mapeamentos construídos por Borges são ainda desenvolvidos através de contaminações e de porosidades entre as diferentes parcelas que compõem a frase. A referência a Bengala, por exemplo, região da qual faz parte uma porção da Índia, contacta com Mirzapur, cidade indiana na qual, já num outro fragmento, o autor diz ter visto um baralho espanhol. Por outro lado, o facto de Bengala ser uma das zonas mais densamente povoadas do planeta, pode, eventualmente, estabelecer relações por analogia com a expressão, ela própria metafórica, «marulhos e exércitos», que encontramos num outro fragmento.

Mas o mais importante é que todos estes pontos de conexão disparam em várias direcções, constituindo uma vastíssima cartografia cuja extensão é, na realidade, enormemente amplificada através da condensação de sentidos numa só referência geográfica. É que cada uma dessas sinalizações opera a mais de um nível interpretativo, produzindo uma constelação virtual irredutível aos limites das relações métricas e espaciais. É isso que podemos observar ao retomarmos, por exemplo, o fragmento acima indicado: «vi um poente em Querétaro que parecia reflectir a cor de uma rosa em Bengala». Como demonstrado por Daniel Balderston, não se trata apenas de um itinerário geográfico que nos é proposto.¹³⁴

É muito provável que, neste caso, a simples referência a Querétaro inscreva um outro nível de significação respeitante ao acontecimento histórico do fuzilamento, ocorrido nessa cidade, do Imperador Maximiliano do México, em 1867, acontecimento que à época levantou reacções de indignação, principalmente em França, dada a sua relação com a intervenção malograda de

134. É Daniel Balderston quem observa a existência desta ligação, relacionando-a com o sentido e o conhecimento apurado da história em Jorge Luis Borges. Ver D. BALDERSTON, *The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's "El Aleph"*, 2012, p.4.

Napoleão III na região. Por esse motivo, o fuzilamento viria a constituir o motivo de um quadro bem conhecido de Manet, *A Execução do Imperador Maximiliano*, de 1868. Esta referência aparentemente desconexa a Manet despoleta, todavia, uma espécie de relação secreta que suscita uma análise simultaneamente analítica e inventiva: nós detectamos, na realidade, que as tonalidades e o ângulo de projecção das sombras do quadro de Manet indicia, principalmente na primeira e terceira versões da obra, a representação do momento do anoitecer. Isto é algo que nos faz imediatamente contactar com a visão de «um poente» descrita por Borges, levando-nos à consideração de que a referência ao pôr-do-sol em Querétaro está efectivamente ligada ao evento histórico da execução do Imperador, e, possivelmente, com as versões da pintura de Manet.

Mas não é só aqui que, como observado por Balderston, o leitor é confrontado com uma trama de montagens e de associações inesgotáveis. No fragmento seguinte – apenas separado daquele anteriormente analisado pela curta entrada «vi o meu quarto sem ninguém» – somos confrontados com uma descrição novamente mais longa, cuja alusão geográfica incita igualmente a um desdobramento que nos faz contactar com paisagens subterrâneas e distanciadas no tempo.

Aí Borges escreve: «vi num gabinete de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos que o multiplicam indefinidamente». Este fragmento acaba por marcar, de modo inesperado e pouco evidente, é certo, uma espécie de meta-referência ao atlas dentro do atlas. É que, como foi observado por Daniel Balderston,¹³⁵ a referência aos globos de Alkmaar relaciona-se, muito provavelmente, com o cartografista holandês Willem Janzsoon Blaeu (1571-1638), nascido na cidade de Alkmaar e conhecido pela produção de mapas e de globos que, de resto, aparecem muitas vezes reproduzidos, vale a pena notar, nas pinturas de Vermeer. Willem Blaeu surge-nos, neste contexto, como uma figura de particular interesse: ele construiu um *Atlas Maior*, ou *Grande Atlas*, contendo 594 mapas em vários volumes, tendo sido os primeiros desses volumes publicados entre 1662 e 1665. Mesmo assim, o conjunto de 9 a 12 volumes (variando em função da língua de edição) era visto por

135. *Ibidem*.

Blaeu como constituindo apenas uma parte de um trabalho ainda mais vasto, tal como era de resto demonstrado pelo título atribuído: *Grande Atlas ou Cosmografia de Blaeu, na qual são fielmente descritos terra, mar e céu* (*Atlas Maior, sive Cosmographia Blaviana, qua solum, salum, coelum, accuratissima describuntur*). As secções sobre as zonas costeiras, os oceanos e os mares, assim como as dos mapas dos céus, nunca foram, porém, realizadas.

Ora, aquilo que gostaríamos de reter a partir daqui refere-se ao facto desta experiência ligada a um certo sentido do inacabado, do impossível e do irrealizável de uma obra imponente que descreveria todos os detalhes e aspectos do mundo, nos orientar para algo que está intimamente relacionado não só com a frase de Borges, mas também com o projecto historiográfico de Aby Warburg: trata-se, em ambos, da existência de um desejo em abraçar o todo do universo e da sua história através do reconhecimento de que cada caso particular se conecta com milhões de outros casos, e que cada caso existe, em si próprio, em diferentes níveis de actualização e de configuração. Mas este reconhecimento é também o da impossibilidade em atingir esse todo. Antes de descrever a visão produzida no *Aleph*, Borges questiona: «como transmitir aos outros o infinito Aleph, que a minha temerosa memória mal abarca?». ¹³⁶

Tal como em Warburg, existe em Borges uma espécie de júbilo sofredor, de inspiração próxima ao Nietzsche de *A Gaia Ciência*, ligada ao facto do conhecimento envolver fatalmente o pensador numa procura incansável, que está entre o júbilo e o colapso. Aquele que experimenta o conhecimento sabe que aquilo que conhece e que consegue transmitir ao outro é ínfimo, se comparado com que há a conhecer e pode ser comunicado. Este aspecto acaba por aproximar a noção de *atlas* à figura mitológica e sofredora do Atlas, o titã condenado por Zeus a suportar sobre os seus ombros a esfera celeste, ligação que intima a uma acepção do atlas como uma forma de organização que exige um trabalho de constante procura, que leva o historiador a montar incansavelmente a totalidade das imagens do mundo ao seu dispor. Até porque, do ponto de vista mitológico, o Atlas remete para o gigante das fronteiras e dos trilhos montanhosos que habita a zona de encontro dos

136. J.L.BORGES, *El Aleph*, 1972, p.168.

mares do Mediterrâneo e do Atlântico, e que por isso vê mais além, sendo associado aos mapas, às cartas e aos instrumentos de navegação utilizados pelos exploradores do além-mar e do além-fronteiras.

Por outro lado, a ligação entre a frase-atlas de Borges e o projecto do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg efectua-se também a um nível estrutural. Tal como havíamos visto em *Mnemosyne*, a frase-atlas de Borges activa uma composição fragmentária, na qual cada elemento constitui uma espécie de universo independente que, todavia, é capaz de comunicar com conjuntos de outros universos afastados e relacionados num mesmo plano multidimensional. Ao contrário do espaço euclidiano, no qual a visão ocupa uma posição central e estável, equivalente à projecção de uma triangulação geométrica com origem no sujeito que abarca a totalidade do espaço, o espaço topológico associado à estrutura do atlas remete para uma visão multiplicada e dispersiva, que se desenvolve num *tudo* composto por universos assimétricos em permanente movimento e variação, remetendo para a definição de heterotopia enquanto articulação de diferentes tempos e espaços que coexistem num só lugar. Trata-se, por isso mesmo, de um espaço extra-fenomenológico, uma vez que incorpora a dissolução da ideia de uma consciência que visa intencionalmente um dado objecto a partir de coordenadas fixas e estáveis, a favor de um sujeito que surge como um *devir-visão*, desenvolvendo-se ao longo de um espaço provido de múltiplos pontos de projecção organizados em constelações que se ampliam, contraem e dilatam na superfície de escrita, no espaço delimitado pela *prancha*, pela *mesa de montagem*.

Se, tal como acontecia no caso do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, a *frase-atlas* de Borges convoca de forma muito notória a existência de um *ritmo* ligado à construção formal – a alternância entre fragmentos curtos e longos, a variação do tipo de estrutura sintagmática, as diferenças entre planos fechados e abertos, a condensação de sentidos operada pelo recurso aos parenteses, a utilização da consonância, da similitude, e o encadeamento vertiginoso de séries reconduzidas pela repetição da palavra «vi» – a verdade é que todas essas opções repousam num ritmo mais essencial que é afectivamente experimentado *de dentro*, ao nível de uma reverberação mental e sensorial das imagens e das palavras que agem e se insreem de modo caleidoscópico sobre o próprio

corpo afectado. Em Warburg e em Borges a matéria da história e das *longas durações* constitui pois um *fora* que se redobra no *dentro* de uma experiência fundada na articulação dispersiva e inventiva das imagens e da linguagem.

*

Em Borges e em Warburg, a *escrita* é assim uma noção inflectida no seu significado tradicional. Na sua dimensão mais ampla, ela refere-se à captura das relações dos objectos num aparato mnemotécnico, que produz o real e a história como instâncias em permanente movimento de contracção e distensão: cada facto particular apenas existe como ponto de convergência de múltiplas séries que são actualizadas através daquilo que Borges designava como um «instante gigantesco», um instante fissurado que comporta a simultaneidade dos fenómenos do universo e o subsequente colapso das coordenadas espaço-tempo que orientam os habituais esquemas narrativos e explicativos. Donde Borges referir que a sua tentativa em descrever a visão produzida pelo *aleph* é impossível, dado que aquilo que os seus olhos viram foi o universo infinito, percepcionado simultaneamente, ao passo que o instrumento de que se pode servir, a linguagem, é parcial e de natureza sucessiva: «Aquilo que viram os meus olhos foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é».¹³⁷ E, no entanto, Borges não faz senão uso da linguagem. Mas esta é uma linguagem que, como vimos atrás, desliza sobre o sentido e a sintaxe convencional, uma linguagem que opera como uma escrita do *impossível*, uma escrita perturbadora que aspira a um efeito de simultaneidade pela condensação de múltiplas referências, significações e efeitos justapostos. Faz por isso sentido, neste ponto, retomarmos a ideia de que a escrita adquire o valor de uma instalação, de um *maquinismo*, concepção foucaultiana ligada ao facto da escrita reunir algo perante o olhar por via da *montagem* de um sistema fundado nas operações mentais e heurísticas.

É por isso que, no contexto da análise ao projecto do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, Georges Didi-Huberman insiste correctamente na dimensão transversal do conceito de montagem. A montagem não pode ser apenas perspectivada na perspectiva de um *processo artístico*. Ela constitui, aci-

137. *Idem*, p.169.

ma de tudo, uma verdadeira operação do pensamento apta a constituir e a deconstituir redes de significados, através das relações evidenciadas num plano em constante movimento e variação. Com efeito, também em *Mnemosyne* esta operação central da montagem orienta a existência de um «jogo ideal» que havíamos identificado, a partir de Deleuze, na escrita de Borges, dado que aquilo que está em causa é o desenvolvimento de um processo de combinação e de justaposição imaginativa de elementos distantes e relacionados livremente.

O atlas implica, por isso, uma dimensão quase lúdica que se propicia à interpretação activa. Ele acolhe afirmativamente o espaço de impermanência dos signos e a mobilidade das imagens desprovidas de origem fixa e libertas do critério da *verdade histórica* que habitualmente pesa sobre elas. Se Warburg utiliza, quer para o projecto do *Atlas Mnemosyne*, quer para o projecto da *Biblioteca*, a referência à deusa Mnemosyne, cujo nome grego é colocado logo à entrada da biblioteca, tal não será por acaso. Warburg estaria decerto ao corrente da explicação de Giordano Bruno (1548-1600) sobre a arte mística da memória como processo indissociável da imaginação e da faculdade do pensamento: Mnemosyne, a mãe das Musas, apenas tende a admitir ao pensamento as imagens trabalhadas pela imaginação, dado que é somente pela utilização de imagens suficientemente fortes e criativas que o pensamento garantirá a permanência e a possibilidade de restituição posterior (*après-coup*) dos eventos que foram *impressos* na mente.¹³⁸

Será possível afirmarmos, por tudo isto, que o *Atlas Mnemosyne* constitui menos um procedimento estético, e ainda menos uma síntese conclusiva do trabalho de investigação teórica de Warburg, do que um dispositivo, um maquinismo de escrita que articula, complexifica e produz novos problemas e leituras a partir de montagens inventivas de corpos heterogêneos de imagens dinamicamente relacionadas. *Mnemosyne* constitui, desta forma, um projecto de *escrita* através de imagens e não um mero dispositivo de produção de efeitos, situando a estrutura do atlas no ponto de união de um conjunto de linhas ténues e vibrantes que fazem convergir a imagem e a escrita. É também aqui que reside um dos pontos essenciais, como veremos

138. Cf. Revista ENGRAMMA, *Plates A,B,C: Through the Maze*, s.d., p.4.

mais à frente, da consideração de um *paradigma cinematográfico* na avaliação do projecto de Warburg.

*

Mas torna-se, desde já, possível compreender o facto de Georges Didi-Huberman afirmar a existência de uma relação original entre a imagem e a escrita no trabalho de Aby Warburg. Para Didi-Huberman, seria um erro considerar que o *Atlas Mnemosyne* é inteiramente separado do texto. Ele deve ser compreendido ao nível de uma continuidade com os manuscritos produzidos por Warburg, manuscritos que testemunham uma actividade de escrita especialmente intensa entre os anos de 1927-29, não por acaso, os anos que marcam um aprofundamento do trabalho sobre o *atlas*.

Sabe-se, inclusivamente, que Warburg havia projectado uma obra teórica composta por dois volumes de texto para acompanhar o projecto do *Atlas Mnemosyne*. Por outro lado, como argumenta Didi-Huberman, os manuscritos produzidos por Warburg, nesse período, estabelecem notáveis simetrias e conexões de «disposição visual» com o atlas, evidenciando em comum relações de saturação e dispersão, formas de organização compactas e centrífugas, combinações ordenadas e caóticas.¹³⁹ O texto em Warburg traduz, acima de tudo, uma experimentação teórica onde predominam as repetições, os elementos erráticos, o entrelaçamento de ideias que se desenvolvem por saltos, intuições, conceitos fulgurantes e combinações sincopáticas. Como escreve Didi-Huberman, nos textos de Aby Warburg,

As ideias são dispostas sobre as folhas brancas como as imagens sobre os ecrãs negros de *Mnemosyne*: em aglomerados dinâmicos, em constelações, em conjuntos que explodem.¹⁴⁰

Tanto nos manuscritos como no atlas, nós somos confrontados, desta forma, com uma actividade experimental de construção e de montagem, que confere às composições resultantes o carácter inacabado, fugidio e transitório de algo que se presta à revisão e à reconstrução posterior, encerrando quase uma lógica do após-facto, uma lógica de retardamento, pela qual o

139. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p. 464,465.

140. *Idem*, p.465.

trabalho é passível de ser retomado numa fase posterior, através da ligação com conjuntos de outros elementos. Este aspecto é particularmente denunciado pela forma como Warburg recorre frequentemente nos seus textos a desenhos esquemáticos, apontamentos, nomenclaturas abreviadas, assim como a diagramas identificados através de tópicos e sinaléticas rápidas.

É curioso notar, a este nível, que também em Borges nós assistimos a um tipo de construção parcialmente semelhante. Uma análise aos manuscritos preparatórios do conto *d' O Aleph* demonstra que a frase-atlas do conto foi intensamente trabalhada e remontada por Borges por via de três versões provisórias que indicam, como assinalado por Daniel Balderston, uma construção baseada nos princípios de acumulação, variação, correcção, justaposição e mobilidade entre os fragmentos constituintes, os quais são muitas vezes colocados entre parenteses, riscados, adicionados ou subtraídos por recurso a sinaléticas concisas – na terceira versão da frase *d'O Aleph*, por exemplo, o manuscrito de Borges contém uma série de números distribuídos por cada um dos fragmentos que compõem a frase, marcando a sua reordenação para a construção da versão final.¹⁴¹

Esta actividade intensa de construção e de montagem demonstra que, quer em *Mnemosyne*, quer no *Aleph*, o tipo de estrutura errática escolhida, marcada pela variação dos ritmos, das velocidades e das extensões, comporta um rigor susceptível de criar uma ordem que é essencialmente *precisa*, mesmo se considerada ao nível de uma descontinuidade e instabilidade internas à obra produzida. Esse rigor concorre para a constituição de uma espécie de armadura, que impede o resvalar para o confuso e o incoerente. No entanto, e por contraditório que possa parecer, a ideia de fundo que preside à constituição de uma estrutura precisa parece-nos ser a de garantir, justamente, a mobilidade e a variação dos elementos ao nível de um espaço diagramático, assente na permutabilidade e na transferência migratória das imagens e das palavras. É o diagrama, ou o *atlas*, que estabelece do modo mais eficaz possível uma *crise de unidade*, pela edificação de uma nova ordem que, de certo modo, replica a intensidade fulgurante e instável que preside ao movimento

141. D. BALDERSTON, *The Universe in a Nutshell*, 2012, p.8, 10.

de criação, algo que é paradigmaticamente sugerido pela dimensão enérgica da escrita plasmada nos próprios manuscritos.

No caso do *Atlas Mnemosyne*, a recusa da apresentação linear dos materiais segue o modelo de uma estrutura fundamentalmente móvel e erigida a favor da montagem comparativa entre as imagens. É um conhecimento-montagem e uma escrita-montagem que coloca a ênfase nos termos intermediários e na permeabilidade dos fragmentos. É potenciado, dessa forma, um exercício que implica activamente o sujeito na iluminação de um *todo* amplificado e nunca concluído, através de uma síntese em aberto, evocando a ideia de um *sistema* susceptível de se modificar no confronto com cada elemento excepcional e singular apreendido pelo olhar. É neste sentido que o atlas nos surge como um campo diagramático, capaz de fazer convergir distintas ordens da realidade, combinadas e relacionadas num plano de sobredeterminação que faculta a reinterpretação do objecto a partir do contacto entre múltiplos universos. É este princípio de inexaustibilidade que caracteriza, como vimos atrás, a estrutura e o modo de funcionamento do atlas, sendo essa uma característica que se revela perfeitamente adequada à descrição dos projectos de Warburg e de Borges.

Em ambos, cada fragmento constitui um desdobramento de múltiplas reminiscências, actualizando-se numa só frase-atlas que é produzida por via daquilo que, a partir de Michel Serres, poderíamos designar como um «princípio de vizinhanças percoladas».¹⁴² Em Serres, o tempo é como um lenço dobrado no qual espetamos um alfinete, fazendo com que os pontos de incisão liguem lugares que se encontravam muito afastados quando visualizados no lenço aberto. Este acto de corte e de incisão deve ser, sem dúvida, preservado no sentido de uma violentação da organização cronológica do tempo. Ele retira a sua eficácia do facto de atingir toalhas de espaço-tempo simultaneamente dispersas e sobrepostas, não sendo por isso de estranhar que, à semelhança de Warburg, também Borges se sirva abundantemente de referências desenvolvidas num plano de materialidade arqueológica, que junta astrolábios persas, monumentos de adoração, relíquias e ossaturas

142. A expressão utilizada é do escritor António Cabrita, surgindo no contexto de uma breve referência ao pensamento de Michel Serres. Cf. A. CABRITA, *Uma boa cicatriz na sua alma*, 2012.

humanas, cartografias do Séc. XVII e exemplares das primeiras versões de textos históricos seminais da cultura ocidental. Mas mais do que uma cartografia espacial, a frase de Borges e o atlas de Warburg constituem uma vasta e complexa *cartografia do tempo* activada por descontinuidades, bifurcações, retornos e repetições, ocupando um só e mesmo «ponto» infinitamente multiplicado.¹⁴³ N'O *Aleph*, Borges aproxima-se de uma historiografia próxima ao projecto de Aby Warburg, sustentada na ideia de que a história não se fixa no passado como conjunto de eventos e de objectos passíveis de serem objectivamente restituídos, implicando antes um trabalho de reminiscência, que ocorre num tempo diferencial e próximo aos mecanismos mnemotécnicos. O passado não se refere nunca, desta forma, a algo de definitivo, de concluído. E por isso Warburg respondia, do seu lado, com a criação de uma forma de escrita poética baseada na complexidade temporal e metamórfica das imagens e dos gestos que são aí inscritos.

4. A sobrevivência do primitivo e a iconologia do traço: Warburg e Nietzsche

À questão de saber quais «as formas corporais do tempo das *sobrevivências*», responde, segundo Didi-Huberman, o conceito central de «fórmula de *pathos*», ou «*Pathosformel*», em Aby Warburg.¹⁴⁴ Da Vénus até Orfeu, questiona-se o porquê das representações pagãs da Antiguidade estarem invariavelmente presentes no primeiro Renascimento, em temas como o do amor sagrado e o corpo flagelado de Cristo. O *Pathosformel* parece traduzir, desde logo, a tentativa de Warburg em ir ao encontro da violência, do excesso e da tragédia de certas imagens da Antiguidade, como os combates dos Centauros gregos, o assassinio de Orfeu, ou a representação de Laocönte e os seus filhos enredados numa serpente.

Como assinalado por Ernst Cassirer, Warburg interessava-se sobretudo por aquilo que estava por detrás da imagem, pelas grandes «energias configurantes» e pelas «forças moventes» que a atravessam, revelando as formas «*eternas*» de expressão do ser humano na sua «paixão» e no seu «destino».¹⁴⁵

143. «Nesse instante gigantesco, vi milhões de actos deleitáveis e atrozes; nenhum me assombrou quanto o facto de que todos ocuparam o mesmo ponto». Ver J.L.BORGES, *El Aleph*, 1998, p.169.

144. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.191-92.

145. E. CASSIRER, Éloge funèbre du professeur Aby Warburg, 1929, p.55. Cit. por Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante*, 2002, p.200.

Interessava a Warburg desvendar o mistério das leis dessas forças moventes, analisar o modo como se forma e transforma a memória das expressões e dos gestos presentes nas grandes «formas de *pathos*» que a Antiguidade criou como «património durável da humanidade».¹⁴⁶ Por isso Aby Warburg podia afirmar, sobre o seu *Atlas Mnemosyne*, que este procurava «assumir internamente, na representação da vida em movimento, valores expressivos previamente cunhados».¹⁴⁷ Essa *cunhagem prévia* deve ser sem dúvida associada à dimensão matricial da imagem, aos processos de inscrição e à forma como estes incorporam os movimentos dinâmicos das formas expressivas e energéticas que importa analisar na história das imagens.

Como observado por Didi-Huberman, não basta dizer que as forças e energias procuradas por Aby Warburg estão por detrás das imagens. Elas encontram-se nas próprias formas e gestos, no *dentro* das imagens, nas suas singularidades e pormenores, inscrevendo uma relação inédita entre a forma e o conteúdo, entre a carga emotiva e a fórmula iconográfica. De qualquer modo, parece-nos que a análise de Ernst Cassirer tem a vantagem de sublinhar um aspecto fundamental do pensamento de Aby Warburg, respeitante ao facto de este ter demonstrado que a Antiguidade pagã criou «formas de expressão marcantes» para determinadas tipologias de conflitos e de sentimentos que se repetem, através dos momentos trágicos e de ruptura que caracterizam a história da humanidade (a afecção e a insensibilidade, a paixão e a racionalidade, o melancólico e o extático, o demoníaco e o sagrado, a prostração e a vitória, etc.). São «fórmulas-tipo de *pathos*» relacionadas com certas tensões, emoções e dramas que se gravam na memória colectiva da humanidade, e que são recuperadas no momento em que se repetem, atravessando o tempo numa espécie de magia figural, considerada na sua expressão dinâmica e hipnótica. Neste sentido, Cassirer escreve que,

Em toda a parte onde se manifesta um afecto da mesma natureza, em toda a parte revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a expressão mesma de Warburg, ele nasce de *fórmulas tipos de pathos* precisas que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade.

146. *Ibidem*.

147. A. WARBURG, GS, II, 1. pg.3. Cit. por António Guerreiro, *Warburg e os Arquivos da Memória*, 2012.

E é através de toda a história das belas-artes que elas rastreiam estes *estereótipos*, os seus conteúdos e os seus avatares, o seu estatismo e a sua dinâmica.¹⁴⁸

Assim, os movimentos fundamentais da vida e do desejo são, na tese de Warburg, como que encarnados e preservados por via das fórmulas primitivas presentes nas imagens da Antiguidade. Estas sobrevivem por via das forças formadoras de estilo, incorporando a capacidade de influenciar o próprio movimento do presente. É desta forma que Didi-Huberman pode considerar que, em Aby Warburg, tudo o que se passa no corpo, na forma e na morfologia das imagens, depende de «uma certa montagem do tempo».¹⁴⁹ Trata-se de uma relação orientada pela montagem heterogênea de tempos coexistentes, sendo isto que, segundo Didi-Huberman, constitui a ambição última do conceito warburgiano de «*Nachleben*», ou «vida póstuma». A *Naschleben* é pois inseparável de um princípio genealógico pelo qual a *singularidade* de cada evento ocorre num pano de fundo de *permanência*, relacionado com certos elementos da experiência do homem que se mantêm. Ela envolve um mecanismo de repetição pelo qual diferentes tempos se intersectam entre si e em torno das grandes energias e forças configurantes da humanidade – guerras, conflitos, injustiças, seduções e traições – as quais, porém, *sobrevivem* como singularidades, manifestando-se em contextos particulares e por via de escolhas e decisões inseparáveis da actividade humana.

A via seguida por Aby Warburg será, como tal, a de um estudo baseado na antropologia das imagens e no conhecimento aprofundado das obras da Antiguidade, as quais parecem inscrever uma determinada *primitividade* do *pathos* trágico, posteriormente retomado, transformado e reelaborado pela cultura que o recebe. A dor trágica do Laocoonte, por exemplo, estabelece uma ligação primordial e infra-narrativa com uma certa «primitividade natural» por indicar, como viu Didi-Huberman, o sofrimento do corpo humano e a brutalidade que recai sobre a expressividade do movimento do animal, considerado na sua dimensão anímica, psíquica e simbólica.¹⁵⁰

148. E. CASSIRER, *Logiques des Sciences de la Culture. Cinq études*, 1991 (1942), pp.211-12. Cit. por Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante*, 2002, p.202.

149. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.224.

150. *Idem*, p.225.

Dimensão do *simbólico*, é certo, mas que, em Aby Warburg, aparece sempre em função de uma rede de sobredeterminações referente à comunicação de elementos de diferentes ordens de realidade. O simbólico revela-se aqui indissociável, por isso mesmo, dos princípios de deslocamento e de repetição, pelos quais as formas antigas do *pathos* são retomadas em diferentes épocas e através de certos elementos animados. É o que sucede no exemplo – fulcral na teoria de Warburg – do cabelo ondulante e das plissagens do vestido da Vénus de Botticelli. Como observa Didi-Huberman, a energia interior das emoções e dos sentimentos passa, na concepção de Warburg, por um aspecto exterior ligado aos pormenores, aos detalhes e aos ornamentos que actuam como forças verdadeiramente dinâmicas, irrompendo através do *parergon* do corpo e da representação, num movimento de deslocamento e de diferimento que surge de modo repentino e fulgurante. O corpo é dado a ver na sua simultânea abertura e fechamento ao exterior, nas suas fusões, intensidades, esforços, atitudes e posturas paradoxais; ele *encorpora*, por via das formas de *pathos*, aquilo que é da ordem do *incorporal*, reflectindo energias inconscientes e involuntárias que orientam a representação para lá das suas determinações diegéticas e temáticas.

No livro intitulado *O ‘Nascimento de Vénus’ e a ‘Primavera’ de Sandro Botticelli: investigação sob as concepções da antiguidade no primeiro renascimento italiano* (1893), a análise de Aby Warburg às obras de Botticelli centra-se não no reportório das figuras mitológicas e dos enquadramentos narrativos convencionais que elas delimitam, mas nas fórmulas expressivas associadas ao conjunto de detalhes e de motivos secundários que representam o movimento. Nessa obra, Warburg recai sobre os pormenores aparentemente secundários dos quadros de Botticelli, tal como o cabelo solto e serpenteante da figura central, ou ainda os movimentos ondulantes das roupas contra o corpo e a gestualidade expressiva das figuras laterais. O movimento é, desta forma, descrito por Warburg ao nível de uma dissolução do equilíbrio e da simetria do corpo das figuras, introduzindo a desordem e o efeito desestabilizador na representação antropomórfica. Segundo a tese de Aby Warburg, se o artista do Renascimento se vira para a Antiguidade, indo ao ponto de se identificar com as suas premissas (trabalhadas nas artes pictóricas, mas também na literatura e na poesia, que fornecem em grande parte

as fontes das descrições expressivas do movimento adoptadas na pintura) é porque ele (re)descobre aí os modelos das formas enérgicas que o auxiliam na tentativa de produção do movimento e das manifestações vitais da realidade física. Nas palavras de Aby Warburg, tratava-se, para a sua tese sobre Botticelli, de seguir,

[...] passo a passo, o modo como os artistas e os seus mentores viram nos Antigos um modelo que exigiu a intensificação do movimento externo, e se apoiaram em modelos Antigos sempre que se tratou da representação dos acessórios animados do exterior – vestes e cabeleiras.¹⁵¹

O fascínio de Aby Warburg centra-se, como havíamos já observado, não na representação do corpo equilibrado e fixado numa pose ideal, mas no corpo capturado num fluxo de forças incontrolláveis e enérgicas: cabelos esvoaçantes, roupagens revoltosas, danças livres e lascivas protagonizadas pelas Ménades adoradoras do culto de Dioniso. Esta violência desmedida não pode entrar senão em contradição com a nobreza e a serenidade grandiosa dos gestos e das expressões das figuras gregas reivindicadas pela historiografia clássica. Como observa Philippe-Alain Michaud, na concepção de Aby Warburg, o que os artistas renascentistas retiram das formas antigas é a tensão e a dinâmica de transição e de instabilidade, num questionamento claro do ideal das aparências do corpo no mundo visível. Segundo Philippe-Alain Michaud:

Os [...] trabalhos [dos artistas renascentistas] transportam o selo de uma força que não é harmoniosa mas contraditória, uma força que desestabiliza a figura mais do que a recompõe. À luz da interpretação de Warburg sobre os artistas renascentistas, a divina serenidade que serviu como um modelo de beleza ideal foi transformado em bacantes com gestos convulsivos e violentos ataques.¹⁵²

*

Friedrich Nietzsche havia, vinte anos antes, ensaiado esta mesma ideia relativa a uma irrupção das forças irracionais e excessivas – por ele desig-

151. A. WARBURG, *O 'Nascimento de Vénus' e a 'Primavera' de Sandro Botticelli*, 2012, p.7.

152. P.-A. MICHAUD, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, p.28.

nadas como forças dionisiacas – no seio da simetria e do equilíbrio apolíneo na cultura clássica grega. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche partiria do argumento central de que a tragédia grega, assim como o elemento dionisiaco que a fundamenta, nasce do coro trágico e ditirâmico, relacionado essencialmente com o canto coral de carácter apaixonado executado pelos sátiros. Embora envolta em polémica, e levantando até suspeitas relativamente ao seu rigor epistémico, esta tese serve todavia a Nietzsche o propósito de destacar a relação entre, de um lado, a origem da obra de arte trágica da cultura clássica, e, do outro, o elemento musical de expressão exuberante preformado pelo coro, elemento que tem por característica entregar-se a uma violência desmesurada e em concordância com as forças primitivas do ser e da natureza.

Incorporando um elemento de excesso, de arrebatamento e de irracionalidade, a «arte dionisiaca» é caracterizada, por Nietzsche, como *titânica* e *bárbara*, uma vez que aproxima o espectador da tragédia do cerne existencial relativo à finitude e à ausência de sentido da existência do homem. Por outro lado, existe também em Nietzsche a concepção de que o homem é incapaz de penetrar o conhecimento e a experiência da *coisa-em-si*, permanecendo meramente à superfície fenoménica das coisas.¹⁵³ Este sentido trágico ligado ao *pathos* da existência e do próprio conhecimento é denunciado pelo coro. É o coro que frequentemente dá expressão ao acto de *simbolização* das dores do homem através da representação do sofrimento primordial de Dioniso, o deus acossado, o deus que passa por violentas metamorfoses e que, por fim, é selvaticamente assassinado e desmembrado pelos titãs, para ser posteriormente ressuscitado por Zeus (o qual terá, segundo diferentes versões do mito, ou depositado o coração ainda palpitante de Dioniso no ventre de Sêmele, que o gerou pela segunda vez, ou então, tendo-o cosido à própria perna, originou o renascimento por enxertagem do corpo despedaçado de Dioniso).

Ora, o grande risco da aposta de Nietzsche é em tudo semelhante ao que é colocado em jogo pela historiografia *patológica* de Aby Warburg: em ambos, esse risco passa pela insistência com que é afirmada a necessidade de

153. F. NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, 1997, p.40.

consideração, no contexto da cultura clássica grega, dos aspectos selváticos e intempestivos que contaminam a produção apolínea, a qual é caracterizada, segundo Nietzsche (é necessário vincar este aspecto), pela dimensão ilusória associada à arte pictórica das aparências. Ao atribuir uma função central ao elemento impreciso e marginal do coro ditirâmico, assim como à sua manifestação musical e extra-linguística, Nietzsche procura defender, dessa forma, a dissolução da inteligibilidade e do racionalismo da cultura apolínea, a qual é associada, de um modo geral, à matriz do «pensamento correcto» da filosofia socrática e platónica (paradigmas do belo, da harmonia, do equilíbrio, etc.). Assim, ao «*principium individuationis*» – isto é, o estado de individualidade atingido pela moderação da «cultura educada», que garante o distanciamento ideal do sujeito em relação ao lado absurdo e caótico da realidade e da existência humana – Nietzsche irá opor o princípio dionisiaco associado à musicalidade exuberante, numa possibilidade de fusão com a vida e consequente hipótese do sujeito apreender as *coisas-em-si* através do retorno a uma unidade primitiva e rude.¹⁵⁴ Tal como observado por António Marques, é possível identificar, em Nietzsche, a activação de uma espécie de *memória mítica* que nos coloca em contacto com um mundo liberto do pensamento dominante e das convenções cristalizadas na linguagem e nos conceitos, um mundo que afirma a vida e a expande para lá das amarras impostas pela boa medida e pela proporção equilibrada característica do apolíneo.¹⁵⁵

É possível então constatar que tanto em Nietzsche, quanto em Aby Warburg, a recriação do legado da Antiguidade centra-se, fundamentalmente, no aspecto da natureza dionisiaca e intempestiva da representação, à qual é associado o movimento de uma memória errática das intensidades expressivas do primitivo. E se, em Warburg, as fórmulas expressivas da «vida em movimento» presentes na arte antiga são analisadas ao nível da sua influência no primeiro renascimento, em Nietzsche, o argumento será o de que o elemento trágico retorna na cultura alemã através da «poderosa órbita» que reúne a música de compositores como Bach, Beethoven e, muito especialmente, a obra operática de Wagner. Em ambos, a influência das formas

154. *Idem*, p.31 (49, 53).

155. A. MARQUES, *Prefácio a O Nascimento da Tragédia*, 1997, p.LXXXV.

primitivas na cultura moderna é assim perspectivada nos termos de uma procura livre de materiais, motivos e formas do tempo passíveis de desviar o sentido do historicismo instituído.

Onde em Aby Warburg nós assistimos à constituição de um atlas que reúne e articula imagens descontínuas, pertencentes a lugares e a períodos históricos afastados no tempo, em Nietzsche, a liberdade da narração e a despreocupação relativamente à precisão histórica dos factos analisados vai ao ponto de podermos considerar *O Nascimento da Tragédia* como uma evoluída «encenação de personagens e situações», sustentada num desfile enérgico de nomes, figuras e mitos de uma história que é absolutamente estranha à historiografia tradicional.¹⁵⁶ Em Nietzsche, a investigação histórica equivale, com efeito, a uma «história procurada e interpretada»¹⁵⁷ que faz cruzar, no espaço do texto teórico, o fictício e o verosímil, numa constante remissão à torrente filosófica da obra. Com efeito, é constatável, em Nietzsche, uma forte sugestão de que a potência que move a filosofia, assim como o discurso histórico, está intimamente ligada à propensão imaginativa e ficcional da própria escrita. Seria neste sentido, de resto, que Philippe-Alain Michaud observaria que a dimensão meta-discursiva da história da arte, exemplarmente contida no carácter não-especializado e interdisciplinar que é identificável quer no pensamento de Nietzsche, quer na historiografia proposta por Aby Warburg, se aproxima da expressão poética autêntica. Voltaremos a esta questão.

*

No caso concreto de Aby Warburg, a figura do historiador surge como uma espécie de superfície de recepção provida de sensibilidade extrema, ou, mais exactamente, uma «superfície fotossensível», como referia Alain Michaud, pela qual «textos e imagens emergem do passado e se revelam a si próprias».¹⁵⁸ Esta concepção deve ser procurada num discurso proferido por Aby Warburg, no contexto de um seminário na biblioteca de Hamburgo, em 1927, no qual o historiador se refere a Burckhardt e a Nietzsche como

156. A. MARQUES, *Prefácio a O Nascimento da Tragédia*, 1997, p. LXXIX

157. *Idem*, p.LXXX.

158. P.-A.MICHAUD, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, p.260.

«historiadores-sismógrafos». Num dos textos apresentados, Warburg escreve que:

Podemos reconhecer Burckhardt e Nietzsche como captadores da onda mnémica e ver como cada um deles, com a respectiva consciência do mundo, tem maneiras diferentes de percepção [...] Ambos são sismógrafos sensibílimos, que tremem até às fundações quando recebem e devem transmitir as ondas. Mas com uma grande diferença: Burckhardt recebeu as ondas da região do passado, sentiu-lhes o perigo e preocupou-se em reforçar a estabilidade do seu sismógrafo.

Já Nietzsche, segundo Aby Warburg, teria apostado na intensificação dessas ondas até à sua máxima amplitude:

Expor-se solitariamente às vibrações mais tremendas, continua Warburg, foi o que levou Nietzsche à ruína, com a sua lógica superior do destino.¹⁵⁹

No entanto, como vê Alain Michaud, Warburg terá na verdade retirado esta noção do «historiador-sismógrafo» de uma comunicação feita por Hugo von Hofmannsthal, intitulada *Der Dichter und diese Zeit* (O Poeta e o Tempo Presente), em 1906, na qual este compara o poeta a um sismógrafo que faz vibrar no seu próprio corpo cada estremecimento do mundo e das coisas na sua intensidade inconcebível e brutal. Não é que o poeta pense em todas as coisas, mas, segundo Hofmannsthal, «são as coisas que o pensam» e que o governam, acima da sua vontade.¹⁶⁰

O *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg actua, assim, como uma analogia perfeita do espaço que compõe o pensamento inventivo e imaginativo do historiador. É que, como observa Michaud, a disparidade dos objectos utilizados por Warburg no atlas e o modo como eles adquirem significado ao nível de um arranjo de interconexões complexas, constituem aspectos que nos remetem para os próprios materiais e processos do pensamento criativo próprio à poesia, que recai sobre objectos retirados de diferentes níveis do

159. A. WARBURG, *SüJB*, p.48. Cit. por António Guerreiro, *Aby Warburg e os Arquivos da Memória*, 2012.

160. HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Der Dichter und diese Zeit*, in *Brief des Lord Chandos*, 2000. Cit. por Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, p.260.

passado, libertos do seu funcionalismo e integrados numa deriva figural intempestiva e disseminatória.¹⁶¹ Uma vez mais, Borges não está longe.

E esta ideia gerará ainda, no caso de Warburg, a concepção de uma memória não subjectiva, uma memória que faz parte do próprio mundo e dos fluxos de imagens e de elementos expressivos que estão para lá do juízo ordenador e metódico do historiador. Por outro lado, Warburg terá retido não apenas esta dimensão inerente ao discurso histórico não disciplinado, como também a crítica implícita à ontologia do sujeito, aspecto que atravessa, como é sabido, todo o pensamento de Nietzsche. Mais do que o *autor* ou o *sujeito* do seu próprio discurso, o historiador e a sua actividade de investigação surgem sobretudo como um espaço privilegiado de captação e registo das forças diagramáticas do *fora*, das ondas mnésicas subterrâneas transmitidas pelos arquivos das imagens e dos documentos da história da arte.

Este tipo de analogia que faz cruzar o pensamento histórico com os aparelhos de registo e medição dos efeitos de forças invisíveis – como é o caso paradigmático do sismógrafo – revela-se igualmente muito útil na compreensão de uma outra noção crucial no pensamento de Aby Warburg. Ela respeita ao processo da «polarização». A polarização encontra-se relacionada, antes de mais, com a ideia de que cada época é dotada de uma «tendência selectiva» dos materiais históricos, reflectindo uma decisão individual e colectiva que concerne à herança do passado.¹⁶² Isto significa que cada época selecciona e elabora determinados significados e sentidos expressivos que, na realidade, existem já nas formas herdadas, mas aí ainda sob a configuração de pólos recíprocos em máxima tensão e despolarizados, podendo por isso tender para um ou outro desses extremos energéticos. Estes pólos, designados por Warburg também como «dinamogramas», consubstanciam tipologias de conflito, tendências conflituantes que estão na origem da cultura Ocidental, *esquizofrenicamente* cindida entre as práticas mágico-religiosas e a racionalidade matemática. São tipologias de carácter *permanente* (dimensão trans-histórica), dado que elas têm origem nas afecções e nos desequilíbrios fundamentais experienciados pela humanidade desde a antiguidade pagã;

161. *Idem*, p.262.

162. G.AGAMBEN, *Aby Warburg and the Nameless Science*, 1999, p.93.

mas, ao mesmo tempo, essas tipologias são reactivadas e transformados a partir do contacto com uma nova época, adquirindo assim uma dimensão *histórica* que é coetânea à dimensão trans-histórica dos fenómenos analisados. É deste modo que, numa das notas relativas ao projecto do *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg escreve que:

Os dinamogramas da arte antiga são transmitidos num estado de tensão máxima mas não polarizados no que diz respeito à carga energética passiva ou activa que chega aos artistas. É apenas o contacto com a nova época que resulta em polarização. Esta polarização pode levar a uma radical reversão (inversão) do sentido que detinham na antiguidade clássica.¹⁶³

Com efeito, o *Atlas Mnemosyne* é atravessado, do princípio ao fim, por este sistema de deslocamentos, antíteses e inversões que são tornadas visíveis por via da combinação diagramática das imagens apreendidas nas suas migrações e fluxos. Como viu Didi-Huberman, isto faz com que no *Atlas Mnemosyne* a intensificação de um afecto representado numa imagem possa intersectar-se com a insensibilidade desse afecto figurada numa outra imagem justaposta, numa significação antitética que faz, eventualmente, com que um rito pagão possa aparecer sob a forma de um anjo de anunciação, ou que os gestos de terror das Nióbidas devenham gesto vitorioso no *David* de Andrea del Castagno.¹⁶⁴ É também desta forma que, como observou António Guerreiro, a obra *Melancolia* de Albrecht Dürer – não por acaso, uma das imagens mais estudadas por Aby Warburg – possa surgir como uma imagem que *dá forma* a uma tensão contraditória entre, de um lado, as forças obscuras, negativas, ou passivas, e, do outro, a emergência afirmativa do pensamento e da vida. A polaridade adquire, também aqui, o sentido de um *dinamograma* interpretativo; ela é central na consideração dos fenómenos culturais mais expressivos, os quais oscilam, invariavelmente, ao nível de uma «relação bipolar» entre o obscuro e o racional, o pensamento lógico e o pensamento mágico, o paganismo e o cristianismo, a cultura moderna e a cultura antiga, sendo esses os pólos que são passíveis de se manifestar

163. Ernst Gombrich cit. por Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, pp.281-82.

164. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.246.

através da superfície energética e altamente condensada da imagem.¹⁶⁵ Esta transforma-se num elemento gerador de campos energéticos em variação, registando o efeito de uma força e permitindo avaliar a sua direcção e intensidade ao longo de diferentes épocas históricas.

Tudo se passa, noutras palavras, como se cada um dos elementos do pólo tensional funcionasse como o ponto mais extremo de um intervalo. Intervalo no interior do qual cada elemento implica necessariamente o outro, numa relação que não é de simples oposição, mas de *reciprocidade*, comprometendo um movimento de oscilação materializado nas gestualidades contraditórias e nas atitudes corporais ambíguas do *Pathosformel*.¹⁶⁶ É desta forma que Bertrand Prévost pôde observar, a partir da tensão sublinhada por Aby Warburg entre a Ninfa extática e o deus fluvial depressivo (tipologia êxtase/depressão que se revela crucial em Warburg, até na sua caracterização das aporias, desequilíbrios e ansiedades das sociedades Ocidentais), que a Ninfa e o deus-fluvial são sempre «Ninfa e deus-fluvial», e que as suas posições em pé/deitado, traduzem dinamismos mais profundos como prostração e ânimo, alento e queda, revelando-se irredutíveis a uma mera configuração formal, entendida nos limites estreitos da iconografia simbólica e interpretativa.

Ora, em Aby Warburg, a polaridade mais expressiva será, precisamente, aquela que o autor irá tratar a partir da concepção nietzschiana sobre o conflito entre o apolíneo e o dionisiaco. Com efeito, muito embora a consideração do elemento apolíneo e dionisiaco em Nietzsche implique, como vimos anteriormente, uma separação de dois mundos artísticos distintos – o primeiro representando o ânimo moderado e racional, o segundo o júbilo e a desmesura que abre caminho à apreensão do cerne da realidade – o facto é que ambos os elementos são trabalhados, no contexto da filosofia nietzschiana, menos no plano de uma oposição simples e dualista, do que ao nível de uma reciprocidade latente, vincando a existência de um conflito irresolúvel que redimensiona, decisivamente, o sentido isolado de cada um dos elementos.

165. A. GUERREIRO, *Warburg e os Arquivos da Memória*, s.d.

166. Ver B. PRÉVOST, *Direction-Dimension: "Ninfa" et "putti"*, 2013, p.3.

Apolo será, desta forma, identificado por Nietzsche como um «intérprete de sonhos» que participa efectivamente da libertação dionisiaca, já que o apolíneo funciona como uma espécie de elaboração fantasmagórica e onírica, da qual depende o irromper das intensidades e emissões dionisiacas.¹⁶⁷ É o apolíneo, em suma, que fornece ao sujeito a possibilidade de perspectivar e de experienciar aquilo que se fecha à representação e ao entendimento racional, sendo aqui que reside uma das linhas mais importantes d'*O Nascimento da Tragédia*. Assim, segundo Nietzsche:

No efeito global da tragédia, o elemento dionisiaco recupera a preponderância; ele encerra com uma nota que nunca poderia ser proveniente do reino da arte apolínea. E com isto a ilusão apolínea demonstra ser o que é, a cobertura velada do verdadeiro efeito dionisiaco enquanto dura a tragédia: tal efeito é contudo tão poderoso que impele no final o próprio drama apolíneo para uma esfera onde ele principia a falar com sabedoria dionisiaca, renegando-se a si próprio e à sua visibilidade apolínea.¹⁶⁸

Consequentemente, isto levará Nietzsche a sumarizar a relação dos génios dionisiaco e apolíneo desta forma:

Assim se poderia realmente simbolizar a difícil relação dos elementos apolíneo e dionisiaco na tragédia, através de uma união fraterna de ambas as divindades: Dioniso fala a linguagem de Apolo, Apolo porém acaba por falar a linguagem de Dioniso; com isso se atingiu o supremo objectivo da tragédia e da arte em geral.¹⁶⁹

167. Em Friedrich Nietzsche, esta concepção pode sugerir, tal como mencionado em nota pelos tradutores d'*O Nascimento da Tragédia*, a existência de uma intuição, por parte do pensador alemão, do sistema do inconsciente tal como viria a ser desenvolvida por Sigmund Freud. Isto é algo que é sublinhado não só pela identificação de Apolo a um «intérprete de sonhos» que revela forças e energias que correm pelas camadas profundas do subsolo dionisiaco, retornando através de diferentes manifestações, como também pela associação, feita por Nietzsche numa passagem posterior do texto, da figura mascarada da tragédia ao estado onírico, que cancela o mundo diurno e permite o irromper das intensidades, dos clamores e estremecimentos das sombras irracionais dionisiacas. Aí, Nietzsche fala do espectador em estado de excitação dionisiaca, fragmentado no seu ser e fundido na imagem do deus como possibilidade de retorno a uma unidade primordial almejada: «Involuntariamente, ele [o espectador] transpôs a imagem inteira do deus, que vibra por magia diante da sua alma, para aquela figura mascarada, como se dissolvesse a realidade desta numa irrealidade fantasmagórica. Este é o estado onírico apolíneo, no qual o mundo diurno se vela e um novo mundo renasce em constante alternância diante dos nossos olhos, mais nítido, mais inteligível, mais empolgante do que aquele e contudo mais semelhante às sombras». F. NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, 1997, p.67.

168. *Idem*, p.153.

169. *Ibidem*.

Podemos então concluir, parafraseando António Marques, que na tese de Nietzsche «o dionisíaco deve poder manifestar-se apolineamente».¹⁷⁰ Se estes dois elementos se revelam inicialmente incomunicáveis, o certo é que, posteriormente, e sob a influência do programa wagneriano, Nietzsche demonstrará que os dois princípios estéticos são passíveis de expressão mútua: o apolíneo emerge como forma de encenação e de exibição teátrica do dionisíaco, equilibrando forças opostas e, sobretudo, materializando intensidades em transformação «contínua» e «renovada», como dizia o próprio Nietzsche.¹⁷¹ De resto, era precisamente para este encontro de contrários que Aby Warburg nos orientava quando, na sua referência à polaridade Apolo-Dioniso em Nietzsche, ele defendia que as forças dionisíacas intervêm estilisticamente na obra de arte renascentista, tornando visível a unidade orgânica entre as forças primitivas e a criação de uma distância necessária ao pensamento.¹⁷²

Ora, é desta forma que, em nosso entender, Nietzsche se vê quase obrigado, na sequência da importância atribuída à potencialidade expressiva das *máscaras* e das figuras oníricas de Apolo, a mitigar o privilégio concedido à música (por oposição às artes plásticas, primeiramente identificadas como pertencendo a uma linhagem puramente apolínea). E isto é decisivo, uma vez que irá legitimar uma compreensão do visível que corre paralela a um igual redimensionamento do conceito de *musicalidade*. Tanto é assim que Nietzsche acaba por evocar a existência, no âmago da experiência trágica do mito, de uma «faculdade visual» que não fica à superfície dos objectos,

170. A. MARQUES, *Introdução Geral a O Nascimento da Tragédia*, 1997, p.IX.

171. A Apolo é assim, de certa forma, atribuída a conjunção do terrível com a perfeição, da emoção apaixonada com a tranquilidade e a sabedoria, concretizando-se num plano imanente de confronto com o mundo. Como viu Mario Perniola, em *Do Sentir*, ele participa da «libertação dionisíaca», da ordem de uma possessão feroz e liberatória, resgatando o indivíduo da sua vida quotidiana e fazendo-o participar de uma alegria inebriante e ritualística que implica um laço profundo com o mundo. De salientar que o oboé, um dos símbolos principais de Dioniso, produz, no contexto da possessão teátrica, um som ininterrupto que provoca naquele que está possuído uma dança e uma vontade estranhas. A força liberatória fundadora de uma nova sociedade atingida pela dissolução das normas e dos papéis sociais é enunciada ruidosamente pelos instrumentos de sopro, que exaltam essa força irresistível vinda do exterior, algo que explica a importância da expressão musical por diversas vezes sublinhada por Nietzsche. Do mesmo modo, a máscara, outro elemento caracterizador de Dioniso, remete para a energia da ritualidade teátrica na qual o bacante, aquele que é possuído, é apropriado, na sua fisicalidade e corporalidade, pelo deus que se serve da sua aparência, do seu rosto. Mas o destino do corpo como uma «veste de carne» não é a de uma reificação mas, como observa Perniola, ele vai, ao contrário, no sentido da iconoclastia de um corpo desfeito, despedaçado, cuja redenção é a da liberação da forma e consequente participação das forças em trânsito, em circulação e em permanente reenvio pela «reciprocidade do olhar» (Perniola 1993), algo que nos faz contactar, uma vez mais, com o elemento dionisíaco evidenciado por Nietzsche na sua relação com o apolíneo. M. PERNIOLA, *Do Sentir*, 1993.

172. C. JOHNSON, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, 2012, pp.80-81.

adquirindo uma dimensão que, sem incorrermos em erro, poderia ser designada de *sismográfica*, já que, como observa Nietzsche, ela permite penetrar no interior das convulsões e das «emoções inconscientes» que são tornadas «sensorialmente visíveis».¹⁷³ A *figuração* adquire, assim, o valor de uma rede de relações, emissões, velocidades e deslocamentos que habitam em profundidade os substratos de um tempo imemorial e inconsciente. Um tempo cujas intensidades *diagramáticas* se entretecem num regime de complexo de sentido, inscrevendo possibilidades ilimitadas de interpretação e de criação.

*

Ora, se em Nietzsche nós assistimos a um movimento que vai da musicalidade ao visual, em Aby Warburg essa *polaridade*, se assim pudermos referir, parece tender, finalmente, para o sentido contrário. Queremos com isto afirmar que ele confere à forma visual um valor eminentemente rítmico e ligado à representação das energias latentes dos corpos e das tipologias de conflito que se materializam através das suas disposições e configurações gestuais. É deste modo que a energia rítmica do *Pathosformel* será transmitida, em grande parte, pela atenção dada ao movimento vertiginoso dos detalhes e dos ornamentos que atravessam a imagem, tal como vimos anteriormente a partir da tese de Warburg sobre Botticelli. Os drapeados, os gestos enfáticos e os movimentos ondulatórios constituem, no conjunto, elementos de certa forma rítmicos que abrem um buraco no meramente representativo, animando-se ao acto do olhar e transportando tensões e energias que conferem à imagem uma dinâmica *movente*, quase musical, composicional, capaz de romper o sentido estático das formas e da unidade figurativa.

Aby Warburg privilegiará, desta forma, os deslocamentos, as dinâmicas e os movimentos de ruptura, em detrimento da função narrativa e do significado único e coerente das imagens. Donde o *Atlas Mnemosyne* aparecer como um dispositivo a partir do qual Warburg procura conferir visibilidade ao ritmo imposto pelos processos de sobrevivências, repetições e diferimentos, combinando tensões e dinâmicas que traduzem, como indicado pelo próprio autor, a expressão da vida «em movimento», da vida «mimicamente

173. *Idem*, p.154.

intensificada», numa manifestação do *pathos* cénico associado às fórmulas expansivas, e, porque não dizê-lo, *musicais* de carácter dionisiaco.

*

O conjunto dos dados até aqui analisados revela-se de toda a importância na compreensão da concepção, sustentada por Didi-Huberman, de que o *Pathosformel* inaugura uma nova forma de iconologia. Mais exactamente, uma «iconologia do traço» e dos valores dinâmicos e expressivos da imagem, totalmente oposta à iconologia das significações simbólicas submetidas às regras do discurso interpretativo, tal como defendido por Gombrich e Panofsky.¹⁷⁴ O interesse de Warburg reside não no conteúdo da imagem, mas no conjunto das forças apreendidas enquanto formas moventes, enquanto morfologias energéticas e gestualidades enfáticas que habitam a imagem numa simbólica de energias e de polaridades múltiplas. Elas são consideradas sob o ponto de vista do entrelaçamento de vários tempos que interagem através de fusões e bifurcações que ocorrem num mesmo objecto histórico, contrariando por isso a concepção de um simbolismo figurativo passível de decifração e explicação unívoca. Como escreve Didi-Huberman:

O *Pathosformel* será assim um traço significante, um traçado em acto das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: é aqui, é por aqui que a *imagem oscila*, se move, se debate na polaridade das coisas.¹⁷⁵

A noção de *Pathosformel* liga-se, portanto, a uma concepção da figura como expressão *engramática* do *traço*, isto é, uma modalidade de aparição fantomática associada ao ritmo dos deslocamentos, das sobrevivências e das formas dionisiacas. Em vez dos valores semânticos e narrativos, o *Pathosformel* volta-se para os estados dionisiacos e para os «sintomas» tornados visíveis nas imagens. É deste modo que Didi-Huberman irá perspectivar o *Pathosformel* em função das formas e dos gestos propriamente «psíquicos» inscritos nas imagens, da mesma forma que a *Nachleben* será compreendida em função de um «tempo psíquico». O que está em causa será então a defesa geral da existência de um «campo psíquico»,¹⁷⁶ como fundamento teórico da

174. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.180 (59).

175. *Idem*, p.199.

176. A noção de campo psíquico deve-se, segundo Didi-Huberman, a Karl Lamprecht, com quem Warburg contactou directamente nos anos 1886-87; esta reflecte a tendência geral de uma época (primei-

antropologia das imagens de Aby Warburg.¹⁷⁷ E isto está longe de se opor à figura do «historiador-sismógrafo» avançada por Warburg. É o próprio Warburg que se define, sem surpresa, como um «psico-historiador»¹⁷⁸: é que ambas as concepções remetem para um processo de registo dos movimentos de materiais subterrâneos que se repetem através de contra-tempos e forças oscilatórias que, tal como no dionisiaco nietzschiano, interagem umas sobre as outras por via de conflitos e polaridades em permanente tensão e reciprocidade.

Evidentemente, a noção de psíquico deve ser aqui entendida de uma forma mais ampla do que aquela que a cingiria a uma perspectiva puramente psicológica e ligada à subjectividade do indivíduo. Aqui o psíquico referir-se-á mais a uma zona de inconsciente das próprias imagens que constituem a cultura e a história da arte ocidental, envolvendo uma lógica pela qual os elementos do passado são relacionados ao nível de uma exigência do trabalho da memória e do valor sintomático das imagens. Isto é algo que encontramos confirmado em Georges Didi-Huberman na sua consideração de que, ao nível da historiografia warburgiana, o psíquico excede largamente uma mera referência ao universo romaneado e subjectivante do artista. O psíquico visa algo de impessoal, algo de mais fundamental, relacionado com uma forma de *escrita* que lida com os conteúdos latentes e manifestos inscritos nas manifestações do corpo e do ânimo, da imagem e da palavra, da representação e do movimento.

A morfologia, ou a análise das formas, irá implicar, assim, um exame dos jogos de forças e das dinâmicas que a retiram de uma tipologia estéril. Implica também o exame de uma *forma de tempo* que recai nas escolhas formais que sobrevivem e que sofrem variações e transformações no contacto com as novas épocas. As formas são tanto reflexos do tempo quanto *quedas* num conflito da obra com o tempo, inserindo o objecto histórico num desenvolvimento oscilatório que inclui diferentes modalidades de existência. O *tempo histórico* é, por isso, respeitante a algo de imprevisível que pode emergir à

ras décadas do Séc.XX) que procede a uma crítica interna do positivismo das ciências humanas a partir de uma abordagem tendencialmente baseada nos novos dados das ciências psicanalíticas. Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante*, 2002, p.278.

177. *Idem*, pp.281-84.

178. *Idem*, p.285.

superfície da imagem num momento de crise e de transformação. Obedece, assim, a uma lógica de sobrevivência sintomática relacionada com o tempo, considerado como jogo impuro feito de tensões, cortes, latências e descon-tinuidades que apontam para a *vida* e o *destino* das próprias imagens. Esta relação entre o tempo histórico e o tempo psíquico, ligado ao inconsciente das formas e dos detalhes das imagens que compõem uma «psicologia histórica», não deixaria, por isso, de ser situada por Didi-Huberman a vários níveis:

Psicologia histórica? Isto quer dizer que o tempo das sobrevivências é um *tempo psíquico*, hipótese a situar de cada vez a vários níveis. Primeiro, os motivos da sobrevivência são electivamente aqueles das grandes forças psíquicas: representações patéticas, dinamogramas do desejo, alegorias morais, figurações do luto, símbolos astrológicos, etc. Em seguida, os *domínios* da sobrevivência são aqueles do estilo, do gesto e do símbolo enquanto vectores de trocas entre lugares e tempos heterogêneos. Finalmente, os *processos* da sobrevivência não podem ser compreendidos senão a partir da sua *conaturalidade* com os processos psíquicos onde se manifesta a *actualidade do primitivo*: donde o interesse de Warburg pelos traços pulsionais ou fantomáticos, latentes ou críticos, do *Pathosformel*.¹⁷⁹

Daqui podemos constatar a existência de um entrelaçamento original da dimensão psíquica na matéria da imagem, ou, se quisermos, a existência de um poder de convertibilidade entre a *psyché* e a *matéria* das imagens. As forças psíquicas e materiais dizem essencialmente respeito, na teoria de Aby Warburg, à recolha de formas originárias que, como vimos, são *gravadas*, ou *impressas*, num suporte, sendo posteriormente restituídas e reformula-das ao nível de uma memória e de um tempo propriamente plástico. Daí que Didi-Huberman viesse a conceber as *fórmulas de pathos* como «sinto-mas visíveis» de um tempo psíquico apresentado através dos gestos, das formas e dos movimentos que têm lugar nas imagens.¹⁸⁰ Trata-se, segundo Didi-Huberman, de apreender nas imagens forças psíquicas e plásticas de materiais sedimentados e constituintes de uma «memória inconsciente», que opera a desorientação e a descontinuidade da narrativa histórica, com-

179. *Idem*, pp.279-80.

180. *Idem*, p.281.

plexificando profundamente o trabalho do historiador.¹⁸¹ Tal como acontecia em Nietzsche, também para Warburg se torna necessário descer em direcção às profundidades da natureza pulsional, ao evento orgíaco primitivo da emoção pagã, de forma a descobrir os valores expressivos que excedem a factualidade histórica. Mas Aby Warburg será ainda levado, da sua parte, a abrir a história da arte não apenas ao seu substrato mítico-religioso, mas também às reverberações da antropologia e da arqueologia.

É neste sentido que se revela decisivo considerar, a partir de Didi-Huberman, o modo como o princípio do anacronismo e do tempo fantomático das sobrevivências em Aby Warburg se relaciona intimamente com a noção de «*survival*», introduzida pelo antropólogo britânico Edward B. Tylor na obra *Primitive Culture*, de 1871. O conceito de *survival* de Tylor aponta, desde logo, para o carácter diferencial de um nó temporal no qual dois estados temporais à partida contraditórios se conjugam num mesmo plano. O conceito nasceria, como observa Didi-Huberman, a partir de uma viagem ao México realizada por Tylor em 1856, durante a qual o autor é surpreendido por uma raríssima colecção, cruzamento e subsistência de aspectos culturais temporalmente distantes.¹⁸² Tratou-se, nessa experiência, de um confronto com uma original complexidade e diversidade de elementos culturais, e, mais ainda, de um confronto com o «jogo vertiginoso do tempo» re-actualizado ao nível de uma tessitura cultural específica atravessada por múltiplos passados.¹⁸³ Tal como nas pesquisas etnológicas realizadas por Aby Warburg no contexto do seu estudo sobre as tribos indígenas americanas, também em Tylor nós podemos constatar a associação da distância geográfica a uma distância especificamente temporal. É isto que faz sobrepor à *horizontalidade* daquilo que é visto a *verticalidade* do tempo que os exhibe no seu carácter de transformação, modificação e desposicionamento, mas preservando, simultaneamente, os sinais da sua própria época histórica e da sua cultura, numa lógica de transmissão e de transformação das suas propriedades, valores e significações.

181. *Idem*, pp.307-08.

182. *Idem*, pp.54-56.

183. *Idem*, p.55.

Mas é igualmente de toda a importância verificar que a «sobrevivência das formas», tal como equacionada por Tylor, se relaciona decisivamente com o processo de constituição da marca, do traço, ou da impressão («*stamp*»), uma vez que aponta para a permanência de um passado que não desapareceu e que influencia um presente no qual se cruzam diversos elementos de diversas origens e proveniências, um presente que se transforma preservando determinados enraizamentos do passado. Esta forma de permanência – que Warburg irá pensar nos termos da conservação das formas da antiguidade pagã ao longo da história da arte ocidental – não se exprime, porém, como essência, ou arquétipo. Didi-Huberman insiste no facto de ela se relacionar com o valor e o sentido do «sintoma», conferindo ao aparecimento e à modalidade da presença do objecto a característica de um desposicionamento, apontando para uma realidade desaparecida que está longe de nós e parece escapar à apreensão sensível, mas que, não obstante, encerra uma potência transformativa. A manifestação sintomal é, por isso, de ordem fantomática, designando uma realidade espectral. Daí que Didi-Huberman considere que a via do sintoma e da sobrevivência é a via dos fantasmas e que, entre um e outro, sejamos confrontados com a expressão específica do traço, da marca.¹⁸⁴

Esta relação tríplice entre o traço, a sobrevivência e a modalidade de aparição fantomática do objecto revela-se crucial para a correcta apreensão de uma das mais significativas noções de Aby Warburg, no contexto da avaliação do estatuto da imagem na história da arte. Algo que não deixará, consequentemente, de apresentar implicações no modo como é perspectivada a estrutura e a lógica de funcionamento do *Atlas Mnemosyne*. Trata-se da noção de «*Leitfossil*», que respeita, na verdade, mais ao valor de uma expressão utilizada por Warburg,¹⁸⁵ mas que Didi-Huberman irá redimensionar ao serviço da análise de uma mais convincentes formas de cruzamento entre, de um lado, o conceito de «*sintoma*» em Sigmund Freud e, do outro, o conceito de «*Pathosformel*» em Aby Warburg,

184. *Idem*, p.59.

185. A expressão é citada por E.H. Gombrich em *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, de 1970 (p.261).

A expressão *Leitfossil* serve a tentativa de Aby Warburg em conferir dinâmica e movimento à figura do fóssil, da marca, do vestígio que chega até nós a partir das longas durações do passado. O fóssil não é perspectivado como algo de fixado, isto é, como uma vida do passado petrificada e sem relação com o presente. Pelo contrário, ele inscreve e testemunha a existência de uma vida que, como observado por Didi-Huberman, subsiste e desenvolve-se de um modo equiparável à continuidade musical introduzida pelo *leitmotiv*,¹⁸⁶ pelo qual certos elementos melódicos de uma partitura se repetem, retornando de forma errática e em momentos imprevisíveis da composição, mas permitindo o seu reconhecimento, e, sobretudo, a apreensão da sua transformação no contexto da associação ao novos ritmos e desenvolvimentos melódicos da obra. Se a figura do fóssil, que aqui deve ser analisada em concomitância com os conceitos de traço e de marca, estabelece uma ligação clara com o conceito de sintoma em Sigmund Freud, é porque ela aponta indelevelmente para a existência de uma vida adormecida, recalcada, que subitamente retorna e é dada a ver no presente como *resíduo vital*.

Como tivemos oportunidade de observar anteriormente a partir da análise ao texto sobre a Gradiva de Jensen, em Freud as impressões do passado, ligadas às pulsões e aos desejos mais fortes do indivíduo, tendem a ser bloqueadas pelo movimento contrário da consciência legisladora, que procura reprimir essas matérias em profundidade. Mas estes traços mnésicos inconscientes, apesar de cingidos ao fundo, não estão inactivos; pelo contrário, eles trilhavam vias alternativas, produzem sulcos em zonas periféricas, espreitando constantemente a possibilidade de se manifestarem à consciência.

Aquilo que vimos foi que o fascínio produzido pelo movimento *fossilizado* da Gradiva no jovem arqueólogo Herbert Hanold, que a partir daí desenvolve uma série de delírios e de alucinações associadas ao aparecimento fantomático daquela personagem, se relacionava, justamente, com o redespertar de impressões de certa forma *soterradas* e ligadas aos sentimentos amorosos da personagem. Tratava-se, no fundo, do despontar *em retardamento* de um conjunto de traços mnésicos *esquecidos* que se manifestam através de deslocamentos, máscaras, desvios e condensações postas em movimento

186. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.335.

por esse pormenor, por esse detalhe anómalo e singular relacionado com o passo de Gradiva.

Ora, isto é a definição freudiana acabada de *formação sintomática*. O sintoma em Freud não se refere senão a esse conjunto de deslocamentos, migrações e formações substitutivas pelas quais as significações e os sentimentos recalçados, que permanecem nas camadas subterrâneas e *latentes* (porque sempre à espreita e activas) do inconsciente, assomam à consciência através de elaborações *manifestas* e *figuradas* – elas são em tudo semelhantes às elaborações oníricas produzidas nos sonhos, como veremos de seguida.

Como observado por Georges Didi-Huberman, o sintoma aponta, por isso, para a ideia de uma energia antiga e fossilizada que irrompe num dado momento do presente, desconectando-se do seu local original e fazendo cruzar o traço enérgico do passado com a energia do gesto motriz em que se inscreve. Trata-se, como tal, de conceber uma «metapsicologia do gesto», relacionada directamente com a noção de *Pathosformel* enquanto «fóssil em movimento», susceptível de articular a energia das formas e dos movimentos dos corpos com a energia das memórias e das forças primitivas de um passado imemorial que *permanece*, de modo activo, em camadas subterrâneas. Ela potenciará, finalmente, uma convergência entre o pensamento psicanalítico e os modelos temporais colocados em prática pela historiografia warburgiana. É esta questão que procuraremos analisar de seguida.

5. A imagem-sintoma (Georges Didi-Huberman). Traçados, formações sintomáticas e tempo inconsciente no Atlas Mnemosyne: Warburg e Freud

Tudo aquilo que foi dito anteriormente sobre o conceito warburgiano de *leitfossil* se revela fundamental para compreendermos o porquê da figura da *Ninfa* surgir como um dos elementos mais estudados por Aby Warburg, adquirindo uma presença central em vários painéis do *Atlas Mnemosyne*.

A Ninfa – que se multiplica enormemente na pintura florentina a partir dos anos de 1450-60,¹⁸⁷ – oferece a Warburg um exemplo paradigmático de

187. B. PRÉVOST, *Direction-Dimension: "Ninfa" et "putti"*, 2013, p.15.

Leitfossil. Tal como acontecia com a Gradiva, a Ninfa é também ela *fixada* no seu deslocamento, sendo representada pelas marcas do movimento motoriz, pelo élan e pela força direcciona que inscreve. Mas, ao mesmo tempo, tudo isso permanece latente, constituindo, como observa Didi-Huberman, uma espécie de «semi-imobilidade»¹⁸⁸ paradoxalmente associada a uma dimensão essencialmente transitória, migratória e fugidia. O movimento diz assim respeito, a um tempo, ao processo de fossilização numa marca e à circulação fantomática das energias mnésicas que dela emanam. Movimento incerto e ilocalizável, portanto, relacionando-se com a própria incerteza da *origem* desta figura. É que, muito embora ela seja recorrente na pintura renascentista do Séc. XV, podendo ser encontrada nas obras de Filippo Lippi, Pietro Perugino, Ghirlandaio, Botticelli, entre outros – em que surge como uma criação de época actual – o facto é que a Ninfa é também uma figura mítica da Antiguidade que *atravessa o tempo* e chega até nós, no presente, no seu passo e na sua dinâmica de deslocamento e variação.

De igual modo, se a figura da Ninfa constitui, em Aby Warburg, uma espécie de encarnação do paradigma do *Leitfossil*, i.e. das polaridades e da memória dispersiva e inconsciente das imagens que se *animam* no seu contacto com o presente, é porque, como vê Didi-Huberman, ela conjuga uma série de pólos em tensão, tal como o conflito entre o antigo (estatuária grega dos séculos IV e V a.C.) e o moderno; a volúpia bacante própria às Ménades e a graça particular da serva recatada que transporta os frutos sobre a cabeça; a permanência do que é petrificado e o movimento que ressurge através de uma aragem que remexe os plissados do vestido; o aspecto motoriz do movimento e a duração aliada à fossilização; e, finalmente, a gestualidade patética e a harmonia do deslocamento corporal. A Ninfa multiplica-se no intervalo de todos estes extremos, adquirindo configurações múltiplas ligadas à expressão das grandes energias configurantes e das emoções preservadas na memória das imagens.

Numa nota de 24 de Setembro de 1890, pertencente ao conjunto de apontamentos reunidos nas *Bruchstücke (Fragmentos)*, Warburg escrevia o seguinte:

188. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.343.

Atribuição de movimento. Para atribuir movimento a uma figura que não se move, é necessário recuperar em si próprio uma série de imagens experienciadas que se seguem umas às outras – não uma imagem única: perda da contemplação calma.

Espectador e vestuário. Com vestuário em movimento, toda a zona do contorno é vista como o traço de uma personagem movendo-se para a frente no momento em que a seguimos passo-a-passo.¹⁸⁹

A primeira parte desta nota refere-se fundamentalmente a uma posição que rejeita o ideal da serenidade e do equilíbrio da obra de arte, afirmando, ao invés, uma experiência fracturante relacionada com a dimensão passional e desconhecida das imagens que mobilizam o aparelho sensorial, mnemónico e cognitivo do espectador. Tal como em Goethe, também em Warburg as artes plásticas não descrevem um instante privilegiado e petrificado, convocando antes uma forma de passagem transitória e intermitente, uma passagem que se refere igualmente ao movimento que vai da realidade à representação e ao modo como os objectos aí aparecem e se apresentam.

O *Pathosformel* designa, como tal, um reportório de figuras relacionadas com a modificação do corpo e da sua aparência, já que a forma será, em si, uma *forma de passagem* ligada à expressão das energias latentes das imagens. Esta questão deverá ser ainda relacionada, no contexto do pensamento warburgiano, com o modo como em Goethe são concebidas as noções de *stasis* e de homogeneidade, delineadas pelo autor a partir da análise ao grupo escultórico do Laocoonte. Segundo Goethe, a *stasis* refere-se sobretudo a uma dinâmica do transitório, do que é fixado como momento de transformação e de variação de uma posição para outra, num equilíbrio sempre passageiro. Na análise ao grupo do Laocoonte, Goethe escreve o seguinte:

De modo a apreender bem o *Laocoonte*, coloquemo-nos perante o grupo com os nossos olhos fechados, e à distância necessária; se de seguida abirmos e fecharmos os olhos alternadamente nós veremos todo o mármore em movimento; e deveremos rezear encontrar o grupo trans-

189. A. WARBURG, *Bruchstücke*, 1890. Cit. por Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, pp.83-84.

formado quando abrimos novamente os olhos. Eu diria prontamente, como o grupo está agora exposto, que é um relâmpago de luz fixado, uma onda petrificada no instante em que se aproxima da costa. Nós experimentamos o mesmo efeito quando vemos o grupo à noite, iluminado pelos archotes.¹⁹⁰

É à luz destas considerações que, por exemplo, poderemos compreender melhor a razão de Aby Warburg associar, na prancha 6 do *Atlas Mnemosyne*, a imagem da Ninfa e o grupo escultórico do Laocoonte. Para Warburg, o próprio espectador é capaz de se substituir às causas naturais do movimento, contribuindo decisivamente para a animação das figuras por via de um exercício de atenção activa. O movimento refere-se mais ao acto do olhar que incorpora empaticamente o objecto, do que ao movimento mecânico do objecto percepcionado,¹⁹¹ implicando a existência de uma troca permanente entre o sujeito perceptivo e intelectual, e a dimensão inconcebível e misteriosa das imagens. É assim que Didi-Huberman pode identificar, em Warburg, uma perspectiva heurística pela qual o conhecimento advém da experiência do objecto, correspondendo menos ao acumular de informações sobre um assunto, do que a um acesso sempre inacabado, em direcção ao desconhecido e ao impensado que a imagem comporta.¹⁹²

Mas aquilo que gostaríamos sobretudo de destacar é o modo como Aby Warburg descreve, na segunda parte da nota, a dissolução do contorno da personagem cujo movimento é convertido em «traço». Isto é algo que nos faz contactar com uma ideia que temos vindo a perseguir e que julgamos ser de toda a importância: a da constatação de um movimento de dissipação da presença, de certo modo referente a uma conversão do corpo físico em pura energia e intensidade. Como procuraremos demonstrar, este aspecto

190. J.W.GOETHE, *Goethe on Art*, 1980, p.81. Cit. por Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, pp.84-85.

191. P.-A.MICHAUD, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, p.83.

192. Esta concepção do conhecimento estético - que, segundo Didi-Huberman, Warburg retira de Robert Vischer, autor ao qual ele recorre frequentemente para pensar a questão da dimensão *omnisensorial* do corpo no contexto da experiência estética, assim como o tema da simbólica formal do sentimento - coloca em jogo uma abertura do olhar e do próprio sujeito, numa conjugação da percepção estética com a percepção psíquica. Como vê Didi-Huberman, as formas não são apenas significantes mas, sobretudo, «ressonantes», implicando a emergência de uma figuração alucinatória que reconhece a força pulsional das imagens, desfazendo a concepção da pintura como coisa exclusivamente mental, mas que, ao mesmo tempo, introduz um tipo de trabalho analítico que deixa falar as coisas, em vez de as delimitar a uma interpretação fechada, orientada por limites científicos e explicações iconográficas. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.398 (409-13).

revelar-se-á fulcral ao nível de uma tentativa de aprofundamento da natureza essencialmente nómada e migratória da figura da Ninfa e, por extensão, da própria imagem considerada como acto de *figuração*.

*

No *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, a Ninfa prolifera, como já referimos introdutoriamente, em variadíssimos painéis, nomeadamente nas imagens que vão das ninfas gregas dançantes até às figuras em pranto nas representações da morte de Cristo, passando pelas personagens mitológicas de Judite, Salomé, o Arcanjo Gabriel ou a serva. No painel 6, Warburg optaria, contudo, pela representação de uma Ninfa que segura um punhal ameaçador por detrás da nuca, integrando-a num desdobramento de cenas de sacrifício e de violência: em cima, do lado esquerdo do painel, vemos a personagem de Polixena, princesa troiana assassinada sob o túmulo de Aquiles por Neoptólemo, que assim vinga a morte do seu pai; à esquerda da imagem da Ninfa, a representação de Cassandra a ser perseguida por Ajax, aquando da invasão grega de Tróia; e à direita, no centro do painel, o Laocoonte e os filhos aprisionados pela serpente. Se Warburg havia observado, no seu estudo sobre Botticelli, o modo como a figura central no *Nascimento da Vénus* é baseada no relevo de um sarcófago antigo, implicando a transformação do *pathos* de uma lamentação fúnebre em *pathos* erótico, neste painel do atlas, ao contrário, a conotação erótica e sedutora habitualmente associada à Ninfa é convertida numa representação ligada à violência e ao sofrimento.

Já na prancha 47, o punhal da Ménade dá lugar ao sabre ostentado por Judite, que agarra a cabeça de Holofernes, na cena representada por Donatello e disposta, por Warburg, na terceira linha (extremidade direita do painel). Logo abaixo, podemos ver outra representação de Judite, mas numa obra de Botticelli – desta feita, a personagem é acompanhada pela serva que carrega a cabeça decapitada. Na representação abaixo, finalmente, situada na base do painel, Judite dá lugar à Ninfa graciosa de Ghirlandaio, transportando uma cesta de frutos sobre a cabeça. Ainda numa outra prancha, sinalizada com o número 45, as ninfas são perseguidas e assassinadas juntamente com os seus filhos por soldados romanos n’ *O Massacre dos Inocentes*: a imagem central constitui a reprodução de um fresco no qual Ghirlandaio representa

esse episódio, inserido pelo artista na série dedicada à vida de Maria e exibida na capela Tornabuoni (1486-90).

Como indicado por Didi-Huberman, Warburg engloba, desta forma, um conjunto de deslocamentos e de desdobramentos iconográficos da Ninfa através de uma referência à memória colectiva das imagens da cultura ocidental.¹⁹³ Podemos dizer que Aby Warburg acompanha o *destino* dessa imagem assombrosa e misteriosa da Ninfa, descrita pelo autor como um «pesadelo gracioso». Warburg dá expressão ao *segredo* da Ninfa, ao mistério que é de repente trazido à superfície, a partir de uma multitude de imagens e de energias mnésicas que intensificam o traço residual da sua presença, conferindo-lhe, como escreve Didi-Huberman, «a função estrutural de um «operador de conversão». É que a imagem da Ninfa vale, sobretudo, como elemento dinamizador de um vasto conjunto de forças e de sensibilidades – a doçura e o terror, a calma e o êxtase, a bondade e a maldade, a finitude e a imortalidade – sendo colocadas em movimento na «singularidade de cada encarnação».¹⁹⁴

Dizer que a figura da Ninfa polariza um vasto conjunto de tensões e de forças antitéticas fundamentais na história da humanidade corresponde a afirmar que a Ninfa oscila permanentemente entre pólos que se implicam mutuamente e que não são nunca dados de forma pura. Eles jogam-se, insista-se neste ponto, ao nível de uma relação de reciprocidade pela qual um termo não existe sem o outro. Do mesmo modo, se a Ninfa é *todas* aquelas personagens (Judite, a Serva graciosa, a bacante dançante, as mães romanas em sofrimento, etc.), a verdade é que, como observou Bertrand Prévost, ela não é nenhuma delas enquanto *entidade*, isto é, enquanto «individualidade iconográfica».¹⁹⁵

A Ninfa não existe fixada como individualidade, como substância, como sujeito. A Ninfa é, pelo contrário, caracterizada pelo seu carácter essencialmente móvel, transitório e migratório, surgindo como uma potência movente e pré-individual subtraída ao esquema diegético e narrativo do

193. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.348.

194. *Ibidem*.

195. B. PRÉVOST, *Direction-Dimension: "Ninfa" et "putti"*, 2013, p.6.

quadro, até porque a sua presença é quase sempre definida nos termos de uma presença intrusiva e relegada para o *parergon* da representação, para as zonas secundárias e marginais do quadro. Como escreve Prévost,

A reacção [da Ninfa] à imagem é correlativa de uma maneira de ser *na* imagem: a Ninfa refere-se exteriormente à representação como ela se comporta no interior da representação: ela passa, ela foge. Não é certamente um acaso o facto de a ninfa (a personagem mitológica) ser justamente conhecida por passar o seu tempo a fugir dos deuses demasiado audazes. Mas esta fuga iconográfica não é quanto a nós senão secundária por relação a *uma fuga verdadeiramente figural, sempre em devir*. Porque é, desde logo, no interior da história da pintura que a Ninfa não cessa de fluir. Ela move-se de imagem para imagem, sem se fixar.¹⁹⁶

A história da Ninfa não é, neste sentido, senão uma história de imagens e de fórmulas iconográficas em permanente migração e «devir» fantomático. Em todo o caso, não se trata de uma «*imagem pura*», uma vez que, como observa Prévost, o devir é sempre pensado como impureza e heterogeneidade.¹⁹⁷ Poderemos inferir, por estas linhas, que Prévost será eventualmente um leitor atento de Gilles Deleuze. A concepção da Ninfa como figura nómada e em constante devir é, a vários títulos, devedora da teoria do *nomadismo* em Gilles Deleuze. Em Deleuze, o elemento *nómada* existe fora de um *quadro* de relações hierarquizadas e pré-definidas. Ele define-se ao nível de «*pontos líquidos*» capazes de produzirem itinerários e circulações que excedem os limites fronteiriços, cobrindo diferentes possibilidades de articulação e de produção de traçados. Como escreve Deleuze,

O nómada tem um território, ele segue trajectos habituais; ele vai de um ponto para outro; ele não ignora os pontos (pontos líquidos, pontos de habitação, pontos de montagem, etc.). Mas a questão é a de saber aquilo que na vida nómada é um princípio e o que é só uma consequência. Para começar, embora os pontos determinem trajectos, eles estão estreitamente subordinados aos trajectos que determinam, o inverso acontecendo com o sedentário. O ponto líquido é alcançado apenas para

196. *Idem*, p.15 (itálico nosso).

197. *Idem*, p.14.

ser deixado para trás; todo o ponto é um retransmissor e existe apenas como retransmissor. Um trajecto está sempre entre dois pontos, mas o espaço-entre assumiu toda a consistência e goza de uma autonomia e de uma direcção própria. A vida do nómada é um *intermezzo*.¹⁹⁸

O elemento nómada aparece assim como um operador de transformação e de retransmissão. Ele vale essencialmente como elemento passível de promover passagens entre territórios díspares e à partida não relacionáveis, fazendo *coexistir* diferentes *universos* num mesmo plano de imanência, ou de «consistência».¹⁹⁹ É desta forma que Prévost estará em condições de poder associar, por exemplo, a condição nómada e migratória da Ninfa a uma força puramente direccionada que, mais do que respeitar a uma orientação espacial ou a uma vectorização geométrica, é, pelo contrário, referente a uma dinâmica impessoal e enérgica que «faz linha».²⁰⁰ Ou seja, o movimento da Ninfa é subtraído a um aspecto meramente iconográfico, constituindo antes um traçado de múltiplas dinâmicas, velocidades, *intermezzos* e direcções que «se determinam plasticamente, mas que provêm de mais longe do que a própria Ninfa».²⁰¹ É precisamente a este tipo de movimento *ciclicamente descentrado* e de cariz *sismográfico* que assistimos na forma como Aby Warburg compõe as imagens da Ninfa no seu *Atlas Mnemosyne*. Ele fornece à figura uma característica fundamentalmente migratória, em constante trânsito e fluxo: a Ninfa *faz linha*, linha de fuga, linha de mutação, linha em devir, algo que nos faz contactar novamente com a ideia de Ernst Cassirer de que, em Warburg, o interesse pela imagem advém sobretudo do fascínio pelas energias e pelas forças dinâmicas que ela integra no contexto de uma mobilidade histórica e cultural.

198. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 1987, p.380.

199. Trata-se, no contexto da filosofia deleuziana dos planos e das superfícies, da necessidade de consideração de dois planos distintos. Um deles, o plano de *organização*, encontra o seu fundamento na organização das formas, motivos, temas e sujeitos. O outro plano, de *consistência*, fala das relações de movimentos, emissões e velocidades que se materializam através dessas formas, mas que, ao mesmo tempo, remetem para a relação de elementos não formados, para conjunções virtuais, afectos e forças não subjectivadas. Esta distinção efectuada por Deleuze será analisada posteriormente em maior detalhe. Mas ela permite-nos estabelecer, desde já, uma relação com a teoria desenvolvida no seu livro sobre Foucault, relativa à existência de um plano diagramático (associado, de resto, ao devir mutante, ao perpétuo devir *niezschiano*) e de um plano estratificado, ou *arquivístico*, atinente à consideração das dinâmicas do movimento histórico. Cf. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 1987, p.267; G. DELEUZE, *Foucault*, 1986, p.82 e seguintes.

200. *Idem*, p.19.

201. *Idem*, p.22.

Esta concepção ligada ao movimento nómada e puramente direcciona da imagem deve ser considerada no contexto de, pelo menos, dois níveis de análise. Em primeiro lugar, o *puramente direcciona* joga-se a um nível representativo. No estudo da *Vénus* de Botticelli, Warburg observava, como referimos anteriormente, que o movimento da figura central, tal como trabalhado pelo artista, era na realidade baseado nas figuras *extáticas* de um relevo antigo. Mas Warburg observou também que o modelo é copiado, pelo auxiliar de Botticelli, incluindo as falhas e as zonas de apagamento causadas pela deterioração do relevo.²⁰²

O fenómeno de aparecimento e de desaparecimento da figura (que apresenta todas as características formais associadas à figura da Ninfa), assim como o seu movimento de velamento-desvelamento no espaço da representação, implica, na análise livre de Alain Michaud sobre o desenho, não somente a descrição da figura, mas, sobretudo, o trabalho sobre o próprio acto de figuração e a respectiva pulsão da presença-ausência que o determina.²⁰³ Ainda sobre este desenho a pena (cuja reprodução Warburg inclui no painel 39 do atlas, dedicado explicitamente ao problema da Ninfa *em movimento*), Alain Michaud observa que a alternância e o jogo de sobreposições entre as diferentes figuras e as respectivas extensões direccionais sugere, no conjunto, a dinâmica tumultuosa de uma única figura a deslocar-se para a direita. Um deslocamento que, todavia, não é inteiramente definido e identificável, envolvendo a combinação de zonas de maior detalhe e precisão com outras caracterizadas por falhas e sobreposições. A análise de Aby Warburg evidencia, é certo, a existência de uma série de poses fixadas sucedendo-se em diferentes pontos no espaço; mas esta forma de sucessão refere-se, segundo Michaud, mais a uma espécie de intermitência pela qual a figura simultaneamente se decompõe e reconstitui no plano pictórico: é isto que leva Michaud a concluir que aquilo que é evidenciado refere-se sobretudo à dinâmica da *passagem* da figura para o plano da representação, isto é, ao movimento como forma de aparição e de transformação, implicando a modalidade de um *ser como imagem* irredutível à cristalização iconográfica.

202. A. WARBURG, O 'Nascimento de Vénus' e a 'Primavera' de Sandro Botticelli, 2012, pp.31-32.

203. P.-A. MICHAUD, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, p.72.

Em segundo lugar, e será isto que verdadeiramente nos interessa desenvolver, o *puramente direccional* joga-se ao nível de um tempo *psíquico* e *sintomático*. Ele será relacionado, mais exactamente, com o esquema elaborado por Sigmund Freud para ilustrar o trabalho analítico e o modo como este implica a consideração de múltiplos blocos do presente e níveis de passado sobrepostos que, como observado por Didi-Huberman, intersectam várias trajectórias, vectores e angulações ópticas.²⁰⁴

Esse esquema de Freud, identificado por Didi-Huberman como o «*Diagrama do sintoma e do «trabalho»*», faz parte de um dos textos que compõem as publicações pré-psicanalíticas, aparecendo, mais concretamente, numa nota pertencente ao *Rascunho M [Notas II]*, intitulada *A Architectura da Histeria*. A nota, algo desapontante se comparada com tudo aquilo que o esquema potencialmente comporta, é uma hipótese avançada por Freud para explicar o modo como o analista tem acesso aos materiais recalcados e posteriormente manifestados pelas pacientes históricas através dos sintomas. Freud descreve o esquema desta forma lacónica:

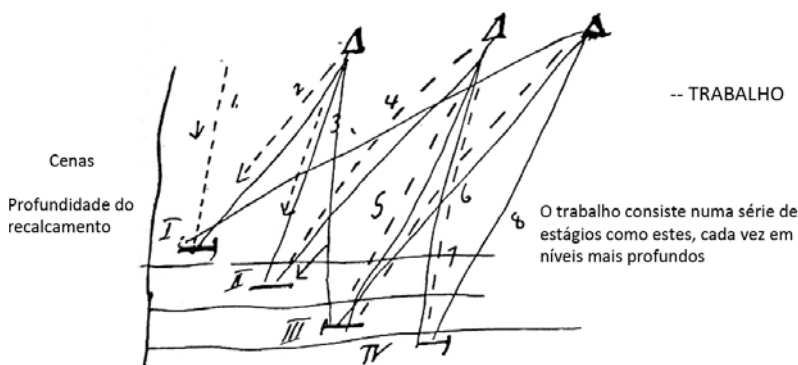
Provavelmente é assim: algumas das cenas são diretamente acessíveis, mas outras apenas o são por intermédio das fantasias erigidas em frente a elas. As cenas são dispostas de forma a aumentar a resistência: aquelas que foram reprimidas com menos energia vêm à luz primeiro, porém só incompletamente, devido à sua associação com aquelas que foram severamente reprimidas. O caminho seguido pelo trabalho [analítico] primeiro desce em círculos até às cenas ou às suas cercanias; depois, desce de um sintoma a uma profundidade um pouco maior, e depois, novamente a partir de um sintoma, desce ainda mais. Como a maioria das cenas converge para uns poucos sintomas, o nosso caminho traça círculos repetidos através dos pensamentos representativos dos mesmos sintomas.²⁰⁵

Esta nota de Freud tem, no entanto, e desde que ponderada em conjunção com o gráfico, a vantagem de evidenciar aquilo que no autor surge como constituindo a importante noção de perfuração do inconsciente, algo que

204. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.319.

205. S. FREUD, OC, *Publicações Pré-Psicanalíticas e Esboços Inéditos*, 1969, p.339.

se relaciona com as metáforas de investigação geológica e arqueológica na consideração dos processos de estratificação do sistema psíquico. Tal como em Warburg, também em Freud é possível constatar a ideia de um trabalho de reconstrução daquilo que está sedimentado temporalmente, daquilo que surge no presente a partir do conjunto de remissões, descontinuidades e linhas de fractura que fazem emergir o acontecimento recalcado no irromper da sua carga energética passional.



Esq.2 Esquema do Sintoma e do Trabalho de S. Freud. In *Rascunho M [Notas II]*, *A Arquitectura da Histeria*, 1969.

Que a montagem apareça sempre como uma *remontagem* interpretativa supõe a sua emergência como processo baseado na disposição serial dos elementos provenientes de diferentes estratos de tempo, por sua vez relacionados com os múltiplos níveis de elaboração dos sintomas e dos recalçamentos. Esse princípio de remontagem, que, como podemos ver pelo gráfico, é também um princípio de perfuração do tempo e do inconsciente, é comparável ao trabalho do arqueólogo que desenterra fragmentos do passado conservados em camadas subterrâneas e acervos, que exigem um trabalho de cruzamento, comparação e interpretação activa. Tudo isto tem a ver, uma vez mais, com Aby Warburg, uma vez que a sua historiografia parte precisamente da ideia de que o substrato da cultura das imagens é algo de vivo e de activo. A memória histórica incorpora mecanismos de sobrevivência dos objectos do passado, irrompendo através das modalidades de passagem, de fuga e de nomadismo. Como no exemplo da Ninfa, estes processos fornecem às matérias recalçadas e, de certo modo, *perdidas* na

sua origem, uma dinâmica de retorno, desenvolvendo-se simultaneamente em vários planos temporais activados pela história da representação.

Tratam-se, em suma, de formas ressonantes, transitórias e *fossilizantes* que são retomadas, séculos mais tarde, pelo trabalho da memória e do conjunto de ciclos, espirais, retornos, remissões e *contra-tempos*, fazendo surgir, como viu Didi-Huberman, a estrutura fundamental do tempo.²⁰⁶ Este é, mais exactamente, um tempo mnemotécnico capturado nos seus fluxos e refluxos, nas tramas que envolvem o esforço de evocação e o esquecimento, as linhas de passagem e de bifurcação que corporizam latências, forças e contra-forças que excedem o modelo cronológico do tempo.

A memória dá pois lugar ao esquecimento, isto é, confere legibilidade ao que está apagado, soterrado, ao que nos passa despercebido e é atravessado por falhas, lapsos e hiatos. E isto é crucial para perspectivar o reequacionamento do campo histórico, uma vez que este passa a referir-se não só ao que está disponível, mas também ao que existe oculto, esquecido, desaparecido, habitando e circulando por entre os hiatos das imagens. Como observado por Didi-Huberman, o processo da memória não pode ser compreendido em função de um único acontecimento unidireccional. Quer em Warburg, quer em Freud, o trabalho da memória é múltiplo e móvel, ele forma-se e deforma-se em função de zonas de latência, de retornos e de crises, integrando um tempo composto por longas durações e instantes críticos e fulgurantes. Por isso Didi-Huberman concluíra que o material e o fantomal, categorias que constituem o processo mnemotécnico, aparecem como dimensões exemplarmente contidas no saber arqueológico e genealógico: assim, quando Aby Warburg se debruça sobre os pormenores e os detalhes esquecidos das imagens da história da arte, analisando-os através de relações genealógicas que reactivam o seu sentido no presente, ele está a seguir mais o papel de arqueólogo do que o de historiador de arte; de igual modo, quando Freud fala dos mecanismos de recalçamento e de escavação do inconsciente, ele estará também a desempenhar o papel de arqueólogo da memória. Como escreve Didi-Huberman,

206. *Idem*, pp.324-328.

Nos dois casos, trata-se de *olhar as coisas presentes* (as imagens oferecendo a sua graça, os sintomas oferecendo o seu distúrbio) *em função de coisas ausentes* que determinam porém, como os fantasmas, a sua genealogia e a própria forma do seu presente. Nos dois casos, essa genealogia é apreendida tanto na espacialidade *material* dos resíduos de destruição como na temporalidade *fantomal* dos eventos de sobrevivências.²⁰⁷

Só por esta via, que nos leva à consideração da existência de uma investigação genealógica da memória – lidando, em ambos os autores, com o anacrónico, o sintomático e o inconsciente – estaremos em condições de relacionar, de um lado, o tempo das sobrevivências históricas e, do outro lado, o tempo psíquico das formas inconscientes em Freud. Por aqui passará também a hipótese de constataremos uma convergência no modo como é compreendido o *processo de escrita* em ambos os autores, desde que esse processo seja integrado, como o temos feito até aqui, nas suas implicações e sentidos mais amplos e transversais.

*

É na obra de Freud sobre *a interpretação dos sonhos* que encontramos a possibilidade mais efectiva de compreensão das configurações inerentes ao sintoma e à mnemotécnica do inconsciente, aspectos com os quais o diagrama acima analisado contacta de modo indelével, embora aí essas dimensões sejam, em nosso entender, ainda demasiadamente perspectivadas na óptica do trabalho do analista. É de notar, desde logo, que em *A Interpretação dos Sonhos* Freud investiga o processo do sonho enquanto evento sintomático, evento em tudo equiparável às fantasias diurnas das psiconeuroses. Como escreve Freud, ambos os processos se baseiam nas «impressões de experiências infantis» e ambos são «realizações de desejos» recalcados.²⁰⁸

De facto, logo num dos pontos iniciais da sua obra sobre os sonhos, Freud afirma que o sonho é um evento sintomático: o sonho é o sintoma de uma pulsão ou energia psíquica que não aflui à consciência, sendo consequentemente inserida numa *cadeia psíquica latente* passível de ser reactivada pelos

207. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.323-24.

208. S. FREUD, OC, *A Interpretação dos Sonhos II*, 1969, p.526.

fluxos dos traços mnésicos.²⁰⁹ Estabelece-se, já aqui, uma relação importante entre três termos directores na teoria freudiana: o sintoma, a energia psíquica e a memória (traços mnésicos).

Por outro lado, segundo Freud, o método de interpretação do sonho vai depender da atenção dada pelo analista aos pormenores e à multiplicidade do material onírico, que se manifesta quase sempre de modo fragmentário e aparentemente incoerente, embora o sentido de cada fragmento dependa não de uma leitura universal ou generalizável do sonho, mas, necessariamente, da história *singular* e do conjunto de circunstâncias particulares vivenciadas de modo residual pelo sujeito que sonha. Detalhe, multiplicidade, fragmentação, rarefacção: o sonho tem um sentido, mas esse sentido é sempre distorcido e transformado. Donde a distinção, já tornada clássica, entre um *conteúdo manifesto* dos sonhos, relativo às imagens e aos acontecimentos que recordamos como tendo acontecido durante o sono, e o *conteúdo latente*, que Freud denomina habitualmente como «pensamento onírico latente», num assinalar dos emaranhados de pensamentos, de desejos e de resíduos mnésicos que estão por detrás dos sonhos, e que ocupam, metaforicamente, as camadas mais profundas e subterrâneas do sistema psíquico.

Mas não basta, para Freud, dizer que o trabalho do sonho é, por comparação com o pensamento de vigília, mais incompleto, irracional, ou abstracto. Se é verdade que ambos diferem qualitativamente, o certo é que o consciente e o inconsciente constituem componentes do sistema psíquico que existem numa relação de interpenetrações e de dinâmicas mutuamente implicadas, desde logo porque o sonho é construído a partir dos «resíduos diurnos» relativos às experiências do indivíduo no estado de vigília. Donde Jacques Lacan insistir por várias vezes no facto do inconsciente freudiano não ser simplesmente o não-consciente, o subconsciente, um lugar habitado pela imaginação feérica e pelas puras fantasias, mas sim um campo organizado, qualificável e objectivável, embora de uma *outra forma*. Sobre o inconsciente, Lacan afirmaria que ele é «estruturado como uma lingua-

209. Freud escreve: «Estava então apenas a uma curta distância do tratamento do próprio sonho como um sintoma e da aplicação aos sonhos do método de interpretação que se elaborara para os sintomas». S. FREUD, OC, *A Interpretação dos Sonhos I*, 1969, p.108.

gem».²¹⁰ Esta é, no entanto, uma forma de linguagem que remete para a existência de um espaço de falha e de descontinuidade, referindo-se a algo que se revela na modalidade do «tropeço», do «desfalecimento», da «rachadura».²¹¹ É isso que acontece nas manifestações do sonho, mas também nos lapsos de linguagem, no esquecimento e no acto falhado, eventos que, como mostra Lacan, são analisados por Freud como manifestações privilegiadas do inconsciente. Perante essas manifestações, o sujeito acha-se surpreendido, atirado para uma zona que está aquém e além das suas expectativas.

É nesta vertente que Freud irá afirmar que os sonhos não são explicáveis, pois explicar algo corresponde a reconstruir algo de já conhecido e identificável *a priori*.²¹² Freud conceberá, como tal, a ideia de que a possibilidade de interpretação das elaborações oníricas, caracterizadas pelo conjunto de deslocamentos e de formações substitutivas, se relaciona impreterivelmente com o facto de o sonho constituir menos uma «linguagem» do que uma forma de «escrita», provida de relações que excedem a sintaxe e a gramática do discurso simbólico. Circunstância que nos remete, justamente, para a noção lacaniana de uma linguagem tropeçante sustentada nas falhas e nos lapsos do discurso e do pensamento. Assim, segundo Freud, o sonho:

[...] não pensa, não calcula, nem julga; restringe-se a dar às coisas uma nova forma. É exhaustivamente descrita por uma enumeração das condições que tem de satisfazer ao produzir o seu resultado. Esse produto, o sonho, tem, acima de tudo, de escapar à censura, e com essa finalidade em vista, a elaboração do sonho faz uso de um *deslocamento das intensidades psíquicas* até ao ponto de transvaloração de todos os valores psíquicos. Os pensamentos têm de ser reproduzidos exclusiva ou predominantemente no material dos traços de memória visuais e acústicos, impondo esta necessidade à elaboração do sonho *considerações de representabilidade* que ela atende levando a efeito novos deslocamentos.²¹³

Tal como no sintoma, também no sonho o motivo do desejo e os materiais recalcados que estão por detrás da sua produção vão determinar o rearran-

210. J. LACAN, *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, 1988, p.25.

211. *Idem*, p.30.

212. S. FREUD, OC, *A Interpretação dos Sonhos II*, 1969, p.559.

213. *Idem*, p.541-42.

jo e a recomposição, numa «nova forma», do material mnésico originado pelas impressões de vigília. O sonho fornece a esses materiais recalcados uma forma deslocada que, não obstante, segue o critério da «consideração à representabilidade».

Esta noção de *representabilidade* será eventualmente apreendida mais claramente se nos reportarmos ao texto intitulado *Sobre os Sonhos* – espécie de versão condensada da extensa obra que é *A Interpretação dos Sonhos* – no qual Freud viria a repetir a ideia de que a inadmissibilidade à consciência dos conteúdos recalcados origina o fenómeno da «distorção onírica», que não é senão o produto do trabalho do sonho que serve a finalidade de «dissimulação» e de «disfarce» dos conteúdos censurados e não aceites pela consciência.²¹⁴ É isto que faz com que o material das representações inconscientes não seja representado como tal, obedecendo antes a um processo de *figuração* que obedece a alusões, equívocos, insinuações e encobrimentos de conteúdos. A «consideração à representabilidade» dos pensamentos oníricos latentes de que falava Freud corre por isso paralela a uma zona de não-interpretabilidade, ou, mais exactamente, uma zona de *super-interpretabilidade*. Por essa razão Freud compara o trabalho de interpretação do sonho à tentativa de decifração de uma escrita criptográfica, uma escrita análoga, por exemplo, aos hieróglifos egípcios.

Já no texto *O Interesse Científico da Psicanálise*, Freud sublinharia o facto da linguagem onírica constituir um sistema de significações totalmente distinto dos sistemas linguísticos convencionais, de ordem simbólica e racional, correspondendo antes a sistemas de conceptualização de natureza essencialmente «primitiva». Aí, Freud escreve o seguinte:

Assim, para dar um exemplo, não existe uma indicação especial para o negativo na linguagem dos sonhos. *Os contrários podem representar-se uns aos outros no conteúdo do sonho e serem representados pelo mesmo elemento.* Ou, noutras palavras: na linguagem onírica, *os conceitos são ambivalentes e unem dentro de si significados contrários* – como é o caso,

214. S. FREUD, OC, *Sobre os Sonhos*, 1969, p.711.

de acordo com a hipótese dos filólogos, das mais antigas raízes das línguas históricas.²¹⁵

À semelhança do que acontecia em Warburg, verificamos que, também em Freud, a significação obedece a polarizações que concentram tipologias de conflito e formas de expressão antitéticas. Determinados elementos do conteúdo do sonho constituem, segundo Freud, «pontos nodais» – também designados de elementos «sobredeterminados»²¹⁶ – precisamente pelo facto de se desdobrarem por diversos fragmentos e séries do conteúdo do sonho; estas, por sua vez, estabelecem múltiplos contactos entre as diferentes cadeias que compõem os pensamentos oníricos do sonho, formando consequentemente possibilidades de interpretação virtualmente ilimitadas. Freud insiste, como tal, na dimensão obscura do sonho e no facto de este ser formado por trechos de pensamentos e de desejos inconscientes que se revelam inatingíveis. Os pensamentos oníricos não têm, para Freud, um fim definido; eles ramificam-se «em todas as direcções dentro da intrincada rede do nosso mundo de pensamento».²¹⁷

Por isso Freud é extremamente cauteloso no que diz respeito à possibilidade de interpretação do sonho por recurso aos símbolos universais. Estes são apenas capazes de traduzir certas componentes do sonho e nunca todo o seu conteúdo. A dimensão sobredeterminada e migratória do símbolo contribui para que este sobressaia, como viu Didi-Huberman, como um «sintoma», dado que o seu deslocamento implica a perda da sua identidade primeira, proliferando a partir de múltiplas direcções e encadeamentos, numa transgressão dos «limites do seu próprio campo semiótico».²¹⁸ Os meios de representação nos sonhos não são, com efeito, códigos passíveis de ordenação numa gramática, numa linguagem, mas sim imagens visuais ligadas directamente à «matéria primeira» das imagens perceptivas e dos processos de pensamento «inobservados» pela consciência, por terem sido considerados errados, inúteis, ou perigosos, para o fim intelectual em vista.²¹⁹

215. S. FREUD, *O Interesse Científico da Psicanálise*, 1969, p.211.

216. S. FREUD, *OC, A Interpretação dos Sonhos I*, 1969, p.302-03.

217. S. FREUD, *OC, A Interpretação dos Sonhos II*, 1969, p.560.

218. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.304.

219. S. FREUD, *OC, A Interpretação dos Sonhos II*, 1969, p.580.

Ora, no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, a maneira como as imagens são montadas, implicando a circulação de sentidos, a justaposição e o cruzamento das formas, em vez da sua apresentação directa, linear e esquemática, remete-nos precisamente para o funcionamento de um dispositivo que permite reler e reinterpretar as imagens em função de uma estrutura em devir, mas que não é nunca completamente dominada e estabilizada ao nível de uma interpretação unívoca. O facto de as imagens do atlas serem mostradas sem qualquer tipo de identificação ou explicação, assim como a circunstância de Warburg muitas vezes reenquadrar áreas circunscritas das obras reproduzidas, faz com que as imagens sejam como que arrancadas do seu contexto,²²⁰ prestando-se assim à combinação e à associação com as outras imagens e fragmentos que a rodeiam. É a partir dessa *elaboração*, que não é nem uniformizadora nem inteiramente incoerente, ou ilógica, que se torna possível apreendermos os fluxos, os movimentos e as tensões dessas grandes energias configurantes, *impressas* nas imagens da Antiguidade.

Em Aby Warburg, a montagem dispersiva das imagens constitui, assim, uma forma de escrita fragmentária e hieroglífica, poderemos dizê-lo, colocando a tónica naquilo que se gera no espaço de relação *entre* as imagens – desta forma, é também uma interrupção da leitura linear e unívoca da história que está em causa. Por isso Didi-Huberman defendia a existência de uma dimensão caleidoscópica e constelatória do atlas, já que o modo de apresentação das imagens é sempre imprevisível e aberto às possibilidades de interpretação que é possível trazer à luz a partir de novas perspectivas. É desta forma que, para Didi-Huberman, Aby Warburg inaugura uma nova forma de aproximação comparativa das imagens. O espaço de pensamento (*Denkraum*) transforma-se num espaço de desejo, cada imagem só pode ser compreendida nas relações que ela constitui e desorienta, a sua energia é destinada a promover jogos de metamorfoses e migrações internas. Trata-se de uma montagem fundamentalmente anacrónica e heteróclita, de um *puzzle* que não é passível de ser decifrado nem explicado pela sucessão histórica, nem tão pouco pela iconografia tradicional, que procura definir o significa-

220. B. LABORDE, *Avatars de L'Histoire*, 2009, p.50.

do universal da obra em função da interpretação unívoca dos conteúdos e dos temas figurativos.

Como observado por Didi-Huberman, Warburg advoga a construção de uma iconologia, mas ela far-se-á através de uma rejeição das regras convencionadas, assentes nos métodos e categorias de descrição formalistas, estilísticas e iconográficas. A importância da estrutura propriamente *sintomática* do atlas tem precisamente a ver com o facto de as imagens não poderem ser reduzidas a símbolos estruturados em função de uma unidade sintética e delimitada pelo saber conquistador do historiador especializado, envolvendo antes algo que não conseguimos dominar e que não existe senão ao nível de uma memória impensada das imagens primitivas da cultura ocidental. A restituição do evento, marcado pela sua evanescência e mobilidade, é pois inseparável da categoria da ausência, ou melhor, da categoria do *figurativo* enquanto rede de deslocamentos e de retornos fantomáticos de matérias recalçadas. Eis-nos de volta à consideração das formações sintomáticas como *traços*, retornos fantomáticos de matérias do passado que, como postulava Warburg, sobrevivem por via de um inconsciente das formas que irrompem a partir dos períodos primitivos da história.

Isto é ainda evidenciado em Freud, nomeadamente quando ele sustenta, para a elaboração onírica, a existência de um processo de «regressão formal»,²²¹ pela qual as formas de expressão mais primitivas ganham privilégio sobre as formas habituais de representação.²²² Repare-se como nós assistimos a uma clara aproximação à teoria da *Nachleben* e do *Pathosformel* em Aby Warburg (numa relação que ensaia uma trajectória também nietzschiana), uma vez que Freud sublinha, em mais do que um ponto, a ideia de que o retorno dos materiais mais profundos e das energias mais intensas do inconsciente são acompanhados pelo irromper das fases primitivas

221. Sucintamente, o processo de regressão refere a trajectória do material inconsciente para a extremidade sensorial do sujeito, atingindo directamente o seu sistema perceptivo. A regressão não se esgota, contudo, no processo onírico. Ela faz parte, como observa Freud, do nosso pensamento normal, sendo aqui que é possível sublinhar, uma vez mais, e como tínhamos já visto a propósito do funcionamento do *bloco mágico*, a comunicação íntima entre todos os sistemas do aparelho psíquico. Acontece, porém, que o movimento de regressão que vai do inconsciente ao sistema perceptivo adquire, no sonho, o estatuto de um «revivescência alucinatória das imagens perceptivas», dado que a corrente contínua que flui das percepções em direcção à actividade motora está adormecida no sono, não constituindo por isso obstáculo à corrente de excitação que se move no sentido oposto, dos traços mnésicos para a percepção. S. FREUD, OC, *A Interpretação dos Sonhos II*, 1969, p.584.

222. *Idem*, pp.584-85 e seguintes.

do desenvolvimento humano, numa espécie de emergência da infância da humanidade expressa através das suas heranças mais arcaicas e fundamentais. Como escreve Freud,

[...] o sonhar é, no seu conjunto, um exemplo de regressão à condição mais primitiva do sonhador, uma revivescência da sua infância, das noções pulsionais que a dominaram e dos métodos de expressão de que ele dispunha nessa época.

E Freud logo acrescentará que:

Por detrás dessa infância do indivíduo é-nos prometida uma viagem da infância filogenética – uma imagem de desenvolvimento da raça humana, do qual o desenvolvimento do indivíduo é, de facto, uma recapitulação abreviada, influenciada pelas circunstâncias fortuitas da vida.²²³

Segundo Freud, o sonho constitui assim a manifestação de uma espécie de arquivo de impressões e modos de actividade primitivos, pertencentes a um passado imemorial e *esquecido* que forma um património comum, muito embora, como temos insistido, ele se revele em função da singularidade do indivíduo vivente.

Não é por isso de estranhar que Freud recorra frequentemente às referências da História da Arte e às metáforas arqueológicas e geológicas que a acompanham. E isto vai ao ponto de Freud reclamar para a psicanálise um lugar «entre as ciências que se interessam pela reconstrução dos mais antigos e obscuros períodos dos primórdios da raça humana».²²⁴ No entanto, à semelhança do que acontecia em Aby Warburg, também em Freud esse património comum não está fixado, não é imóvel. Caracteriza-se, ao invés, pela sua dimensão mutável, nómada e transitória, sendo aqui que nós podemos encontrar uma convergência essencial entre a figura da Ninfa e a figura da Gradiva.²²⁵ Por isso mesmo, isto é algo que deve ser compreendido

223. *Idem*, p.585.

224. *Ibidem*.

225. O facto da figura da Ninfa ocupar, ainda hoje, um lugar na parede do escritório de Freud - trata-se, mais exactamente, de um modelo neo-ático romano, feito à maneira dos relevos da Antiguidade clássica - é algo que não pode deixar de se revelar esclarecedor no que diz respeito à importância conferida pelo autor alemão à figura da Ninfa, ou, mais exactamente, da Gradiva. Esse interesse dever-se-á não tanto à figura em si, mas a tudo o que ela determina e orienta no contexto da elaboração das noções psicanalíticas ligadas ao inconsciente, ao recalamento e à memória.

a partir de uma outra característica fundamental atribuída por Freud ao inconsciente: a da sua «mobilidade».

*

No texto intitulado *O Inconsciente*, de 1915, Freud defende o carácter essencialmente móvel das energias que compõem o inconsciente. Freud nota que as intensidades catexiais (isto é, os vínculos e os pontos de ligação inerentes aos mecanismos de transferências, deslocamentos e regressões), são muito mais móveis no sistema do Inconsciente (Ics.) do que no Consciente (Cs.), onde elas tendem a ser fixadas num representante lógico. Reside aqui uma característica fundamental daquilo que Freud designa como o «processo psíquico primário» associado ao Ics.²²⁶ É no seguimento desta concepção que Freud afirma que «os processos do Sistema Ics. são intemporais [...]». Mas logo Freud esclarece o sentido empregue pela noção de *intemporalidade*, ao vincar que eles não possuem uma ordenação temporal [...]. Mais exactamente, segundo Freud, «os processos do Sistema Ics. são intemporais, isto é, não são ordenados temporalmente [...]».²²⁷

Torna-se assim mais ou menos evidente que a dimensão *intemporal* do inconsciente em Freud se liga à dimensão não-ordenada e não-cronológica dos eventos; estes são providos de uma configuração essencialmente móvel, fragmentária e disseminatória dos conteúdos do Ics. Isto é algo que se encontra directamente relacionado com a ideia que concerne à existência de um fluxo livre de energias e intensidades primárias. Toda a teoria do *sonho*, sustentada na reciprocidade entre o conteúdo das elaborações oníricas e os pensamentos latentes do inconsciente (teoria que, de resto, se revelaria essencial para lançar as bases fundamentais do pensamento sobre o Inconsciente, mantendo-se ao longo de toda a obra posterior de Freud), remete para a existência deste tipo de dinâmicas que, da nossa parte, não vemos como poderiam deixar de ser consideradas ao nível de um modo de funcionamento essencialmente móvel e temporal: aquilo que Didi-Huberman designaria como um «regime descontínuo da temporalidade», assinalando a estrutura intrincada de uma «mnemotécnica do inconsciente».²²⁸

226. S. FREUD, OC, *O Inconsciente*, 1969, p.214.

227. *Ibidem*.

228. Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.317.

As dinâmicas associadas a esta mnemotécnica do inconsciente assumem uma dimensão essencialmente móvel e incompatível com uma ordenação fixa dos representantes, tal como é característico do sistema Cs: este sim é regulado pelo tempo cronológico e mensurável; opera em função das lembranças conscientes e voluntárias, as quais devem ser distinguidas, segundo Freud, dos traços não-ordenáveis e móveis do Ics., sujeitos a diversos tipos de inscrições, passagens, repetições e reactualizações. Freud não poderia, neste ponto, ser mais claro, quando refere que cabe aos mecanismos do Cs e do Pré-Consciente:

[...] efectuar a comunicação possível entre os diferentes conteúdos ideacionais de modo que possam influenciar-se uns aos outros, a fim de *dar-lhes uma ordem no tempo* e estabelecer uma censura ou várias censuras; também o *teste da realidade*, bem como o princípio de realidade, se encontra em seu domínio. A lembrança consciente, outrossim, parece depender inteiramente do Pcs. Isso deve ser claramente distinguido do traço de memória nos quais se fixam as experiências do Ics. [...].²²⁹

Ao falar em *fixação* das experiências do Ics., Freud não estará, decerto, a referir-se à sua imobilidade e cristalização, dado que isso entraria em flagrante contradição com a atribuição da característica, para ele fundamental, da *mobilidade* do Ics. Acontece que Freud não se refere a outra coisa senão à ideia de que os materiais recalcados e os traços mnésicos *permanecem*, e que, por isso, não desaparecem no tempo, como poderia ser questionado pelo facto de a maior parte desses materiais serem, num momento ou noutro, esquecidos pelo sujeito. Aliás, é essa permanência dos traços da memória que permite a Freud evocar – como por exemplo no texto *O Mal-Estar na Civilização*, de 1930 – a possibilidade do material inconsciente poder, através da regressão e sob condições adequadas, ser restituído, «ser trazido de novo à luz». Como escreve Freud,

Desde que superamos o erro de supor que o esquecimento com que nos achamos familiarizados significava a destruição do resíduo mnésico – isto é, a sua aniquilação – ficamos inclinados a assumir o ponto de vista

229. S. FREUD, OC, *O Inconsciente*, 1969, p.216 (primeiro itálico nosso).

oposto, ou seja, o de que, na vida mental, nada do que uma vez se formou pode perecer – o de que tudo é, de alguma maneira, preservado e que, em circunstâncias apropriadas (quando, por exemplo, a regressão volta suficientemente atrás), pode ser trazido de novo à luz.²³⁰

Torna-se necessário ir «suficientemente atrás», mergulhar em profundidade no inconsciente para trazer de novo à luz fragmentos do material recalcado e esquecido. Esta é, por isso, uma viagem que vai em direcção ao esquecimento, isto é, em direcção àquilo que foi uma vez inscrito como traço energético passível de re-emergir, ou, se quisermos, passível de *sobreviver*. Torna-se por isso fácil de compreender que, em Freud, o conceito de memória raramente se refira à lembrança consciente; ela aparece antes do lado dos traços mnésicos e dos fluxos do inconsciente, relacionando-se com os processos de reminiscência e de vislumbre/retorno fantomático.

Revela-se pois inadequada a ideia de que o funcionamento do inconsciente é estranho ao conceito de tempo. Todavia, é essa premissa que, por exemplo, Mary Ann Doane procura defender a partir de uma associação do tempo às operações de descontinuidade e de periodicidade, inerentes ao mecanismo da percepção consciente descrito por Freud. Para Doane, «o inconsciente armazena tudo, a nada renuncia, e encontra-se, insistentemente, fora do tempo».²³¹ Assim, Doane atribui a natureza temporal do funcionamento psíquico exclusivamente ao processo de recepção e apagamento que, como vimos no primeiro capítulo, é tratado por Freud a partir da metáfora do bloco mágico. Como resultado, Doane é obrigada a estabelecer uma cisão entre os conceitos de tempo e de memória, já que, para ela, os processos do consciente e do inconsciente são incomunicáveis entre si. A conclusão de que o tempo e a memória, o consciente e o inconsciente, são realidades «absolutamente incompatíveis» entre si, e, mais ainda, que o tempo diz respeito ao que «não deixa traços»,²³² não deixa de ser no mínimo surpreendente. Tal como, de resto, o argumento de que em Freud a memória corresponde a um sistema de representação total, transparente e sem falhas, elevando-se ao estatuto de «arquivo ideal». Segundo Mary Ann Doane,

230. S. FREUD, OC, *O Mal-Estar na Civilização*, 1969, p.87.

231. M. DOANE, *The Emergence of cinematic time*, 2002, p.37.

232. *Idem*, p.45.

[...] o inconsciente é um espaço de armazenamento perfeito caracterizado pela sua atemporalidade. O tempo, ao invés de corroer as memórias, é o efeito de um sistema que as protege. O inconsciente é um céu, o puro espaço da representação, e o sujeito torna-se o lugar de uma perfeita legibilidade sem perdas.²³³

Estranha argumentação, por certo, quando aplicada a um pensamento que inaugurou a concepção de um sujeito destituído do controlo das leis do seu desejo e das regras da acção e da palavra. A inscrição num suporte não é sinónimo, como Doane pretende fazer crer, da estabilização e do estatismo dos conteúdos. A sua legibilidade não é meramente descritiva. Ela envolve, na teoria freudiana, a reverberação entre múltiplos eventos separados no tempo, implicando uma forma de restituição apenas passível de ser atingida através do trabalho laborioso de montagem, através de uma relação hieroglífica dos elementos que, nos seus movimentos, deslocamentos, velocidades e desvios, mobilizam os desejos mais íntimos e desconhecidos – logo, *irrepresentáveis* – da vida mental do sujeito. Em Freud, aquilo que é armazenado no inconsciente inscreve a marca do irrecuperável e do irrepresentável, dado que aquilo que foi inscrito retorna no curso de um traço energético, envolvendo *figurações* deslocadas e desviantes que oferecem a ocasião de uma consideração à representabilidade; e isso não pode ser confundido com a ideia de uma representação completa, total e sem falhas. A hipótese de uma restituição sem perdas é apenas uma ilusão; uma aspiração provocada pelo desejo em deslindar o material reprimido que é necessário trazer à luz por via de um trabalho analítico. Ou seja, um tipo de trabalho interpretativo que descarta o princípio da existência de um conteúdo prévio e associado à suposta descoberta da *chave* que desvendaria o seu enigma.

Repete-se aqui, no fundo, a questão já anteriormente analisada a partir de Jacques Derrida e desenvolvida no presente capítulo por via de Didi-Huberman e dos pontos de conexão estabelecidos entre a teoria freudiana e o projecto historiográfico de Aby Warburg: em Freud, o inconsciente é intemporal porque o seu tempo próprio se revela, antes de mais, como um *modo de tempo*, uma temporalidade que rompe com o aspecto linear, evolutivo e ordenado

233. *Idem*, p.67.

dos acontecimentos. Em suma, em Freud o intemporal constitui uma forma de conceptualizar a *reversão* do tempo evolutivo a favor da consideração de um tempo que fura a crono-normatividade, encontrando-se ligado ao fenómeno da inscrição, permanência, retorno e sobrevivência dos traços mnésicos. E é justamente aqui que deveremos assinalar a existência de um *inconsciente do tempo* que excede em muito o discurso especializado da psicanálise.

*

Esta problematização dos processos da memória e do inconsciente deve ser relacionada com um outro texto de Freud – em nosso entender seminal no panorama geral da sua obra – no qual é elaborada a importante noção da memória como *ecrã*. Nesse texto, intitulado *Memória Ecrã* (1899), Freud começa por evocar uma memória de infância na qual é descrita a brincadeira de um grupo de crianças num campo coberto por flores de um amarelo muito vivo e intenso. Essa memória de infância, percebemo-lo mais à frente, pertence ao próprio Freud.

A interpretação analítica acaba por levá-lo à recordação de um outro evento, ocorrido no período da adolescência, relacionado com um jovem amor secreto, uma paixão despoletada à primeira vista e no relance de um encontro com uma rapariga de vestido amarelo. O dado curioso é que Freud afirma, logo de início, estar certo de que o acontecimento que forma a memória de infância nunca ter ocorrido. A memória de infância constitui assim, segundo Freud, um «ecrã», uma superfície de ilusão e de falseamento que protege o sujeito dos elementos reprimidos e censurados pela consciência, principalmente referentes às pulsões sexuais prematuras que o ego não aceita à consciência.

Neste caso, a memória-ecrã é menos uma memória *da* infância do que uma memória *acerca* da infância. Ela implica um encobrimento da significação psíquica do evento, encobrimento que é realizado através da apresentação de detalhes muito vivos e ligados ao aspecto material, contingente e particular dos objectos, constituindo uma espécie de logro. Em Freud, a memória dos acontecimentos de infância é pois inatingível. Ela encontra-se bloqueada, sendo deslocada e substituída a partir da formação de resíduos mnésicos, ou ecrãs, que adquirem uma qualidade quase obsessiva. A memória-ecrã

pode bem ser designada como uma *pseudo-memória*, implicando o aspecto defensivo de uma representação ilusória que toma o lugar do evento, entretanto desligado dos encadeamentos lógico-operativos das lembranças e constituindo o lugar de uma reserva, o lugar de uma amnésia infantil. Esse aspecto ideacional da memória-ecrã vai ao ponto de questionar a nossa possibilidade em recordar. Como escreve Freud,

Pode ser efectivamente questionado se nós temos qualquer tipo de memória *a partir* da nossa infância: as memórias *relacionadas com* a nossa infância podem ser tudo o que possuímos. As nossas memórias de infância mostram-nos os nossos primeiros anos não como eles foram mas no modo como eles aparecem em períodos posteriores quando as memórias foram despertadas. Nestes períodos de redespertar, as memórias de infância não emergem, como as pessoas estão habituadas a dizer: elas foram na realidade formadas naquela altura. E variadíssimas motivações, sem consideração pela exactidão histórica, tiveram uma parte na sua formação, assim como na selecção das próprias memórias.²³⁴

No entanto, é igualmente importante o facto de Freud considerar que as representações visuais da memória-ecrã contêm traços mnésicos e formações substitutivas que, tal como as *elaborações oníricas*, são adequadas a uma revelação dos conteúdos latentes dos eventos da infância, período que, em Freud, constitui a principal reserva do material recalcado que se manifesta nas fases posteriores de desenvolvimento do sujeito. Se é verdade que o conceito de memória-ecrã parte de uma aceção negativa das propriedades da memória – pela suspeita das lembranças apresentadas à consciência de forma nítida serem afectadas por elementos ideacionais, de falseamento e de ilusão – o certo é que a noção de *ecrã* que daqui advém não é comparável, por exemplo, ao tipo de ilusão activada pela parede da Caverna da alegoria platónica. Aí, as sombras projectadas na parede adquirem o valor de *representações* falsas e diminuídas, bloqueando o acesso do indivíduo à essência da Ideia, do Verdadeiro e do Original. O percurso em direcção à verdade exige, em Platão, um movimento ascensional do indivíduo racional e ponderado, que encontra a luz metafísica, a Ideia repousando num céu infinito e

234. S. FREUD, *SE, Screen Memories*, 1953-74, p.322.

imutável. A memória-ecrã freudiana encontra-se nos antípodas desta concepção. Ela leva-nos a conceber uma superfície simulacral constituída no interior da disparidade e da sobredeterminação de sentido, envolvendo um complexo de significações multiformes e pluridireccionais que inviabilizam a ideia de uma origem verdadeira, absoluta e definitiva.

Poder-se-á bem dizer que a memória-ecrã constitui uma superfície dionisiaca, demoníaca até, envolvendo um tipo de movimento diametralmente oposto ao movimento ascensional platónico. Trata-se, neste caso, de um percurso descendente que posiciona o sujeito no âmago de um cenário psíquico obscuro, *uncanny*, dominado pelas vastas zonas de sombra, de obsessões e de pulsões. Tal como no processo psíquico do sonho, essa trama enredada de significações obedece a processos de deslocamento e de condensação, servindo como uma superfície de mediação atravessada pela incerteza intelectual, pela permanência dos significados e pela indecidibilidade entre o verdadeiro e o falso. Neste ecrã, autêntica superfície geológica, tectónica e até diagramática, é a realidade e o próprio sujeito que são *mapeados* através de encadeamentos sobredeterminados. Encadeamentos nos quais o sentido de cada elemento é gerado na tessitura de significados e elementos múltiplos, ilimitados mas finitos, actualizando-se em blocos de espaço-tempo multidimensionais e de formação tendencialmente hieroglífica. Estamos bem longe, portanto, da ideia de que o inconsciente é um «céu», um «puro espaço de representação».

*

O processo da memória relaciona-se, assim, com uma mais complexa e difícil modalidade respeitante a uma temporalidade evanescente, que captura o sujeito num vórtice de tempo, num espaço de permanente indecisão entre o que se mostra e o que se oculta, o que se abre o que se fecha, entre o que é esperado pelo sujeito e o que ele encontra através da imagem.

É interessante notar, neste caso, o modo como Jacques Lacan sublinha a existência de um elemento de «surpresa» nos eventos que são analisados, por Freud, como manifestações privilegiadas do inconsciente. Segundo Lacan, esses são eventos nos quais, como já vimos, o sujeito se acha surpreendido e atirado para uma zona que está sempre aquém e além das suas expectativas. Não obstante, eles possuem para o sujeito um «valor único»,

mesmo quando aquilo que ele acha, ou encontra, é menos do que aquilo que era esperado. *O que quer que seja, é preciso chegar lá*, dizia Freud. Isto significa, segundo Lacan, que o acontecimento do inconsciente obedece a uma ontologia do evasivo, ou, mais exactamente, da «hiância».²³⁵

Ele é revestido pela *falta* da representação, definindo um «real» que não é evidente, que resiste e recua como realidade marginal, até ao ponto em que o sujeito é fissurado enquanto entidade ôntica. Porém, como num «encontro», esse «núcleo do real» que continuamente escapa ao sujeito não cessa de o interpelar, de o convocar, insistindo no plano de repetição de um encontro essencialmente «faltoso», apresentado ao sujeito como aquilo que existe de inassimilável e de traumático. O momento do «*achado*», do encontro, é sempre, deste modo, um reencontro do que escapa persistentemente. Se Lacan falava de uma estranha temporalidade para o inconsciente, é porque a hiância convoca, no seu valor de infinitivo, no seu valor de instância *em devir*, um outro modo de tempo que excede a dimensão linear e orgânica do tempo evolutivo. Lacan distingue-o como um «tempo lógico» que articula o instante daquilo que é trazido à luz, e um segundo tempo de fechamento que fornece à apreensão um carácter evanescente, localizando sujeito e objecto entre o mostrar-se e o ocultar-se.

Nada pode ser apreendido, destruído ou restituído a não ser «*in effigie*», «*in absentia*». Lacan sublinha, assim, a categoria da *figuração* como rede de deslocamentos e de presentificação em acto, algo que se revelaria de facto inconcebível se considerássemos a memória como espaço estável de representações transparentes, se considerássemos, em suma, a memória como um *arquivo* (ainda para mais um «arquivo ideal») e não como um *diagrama*, como um devir-activo.

É esta dimensão *cénica* relativa à falta e ao desvio que, segundo Lacan, marca a «função estruturante da falta»,²³⁶ da hiância que corre paralela à dimensão do *oblivium*, da ausência e do esquecimento. É também aqui que, segundo Lacan, devemos considerar o modo operativo pelo qual alguma coisa adquire a função de barrar uma outra coisa, isto é, a função de interpor uma tela – um

235. J. LACAN, *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, 1988, p.30.

236. *Idem*, p.33.

ecrã, justamente – que constitui a possibilidade de restituição do que se repete indefinidamente, num despertar em perpétuo adiamento. É a memória como ecrã que fornece visibilidade ao que não existe a não ser numa rede de relações que se formam subitamente, como num relâmpago, para logo de seguida se perder. É a memória como ecrã, finalmente, que permite ao homem «jogar» com a máscara como função do imaginário – ela inscreve um sujeito do desejo que exige mais do que aquilo que lhe é dado a ver, um sujeito que se questiona como poderá ver algo naquilo que não lhe é mostrado como evidência.

*

Uma vez mais, o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg revela-se, a este título, paradigmático. O método de montagem do atlas expõe, como vimos, uma forma de relação problemática e inesperada das imagens, incorporando complexas redes de anacronismos e analogias que são continuamente reformuladas. A composição de cada painel aponta não só para a descrição comparativa de uma determinada obra ou ideia, mas representa também o acto de pensamento, de reflexão e de experimentação do próprio historiador de arte, através de um trabalho sobre as imagens que abole a separação entre a produção e a interpretação da obra de arte. Aquilo que chega até nós nunca é o acontecimento em si, considerado na sua transparência e unidade, mas apenas um fragmento, um traço sujeito a deslocamentos e diferimentos de materiais que são reinterpretados a partir da sua leitura no presente. Noutras palavras, o que nos chega do acontecimento passado é sempre a sua *figuração*, a sua transmissão memorial, *engramática*. Como tal, o trabalho de montagem histórica é sempre um trabalho de memória e de ficção, que nos fornece uma perspectiva parcial e não omnisciente do acontecimento.

É isto que motiva, em Aby Warburg, o projecto de uma escrita propriamente ensaística da história,²³⁷ uma forma de escrita pela qual os elementos são cortados das suas ligações lógicas, prestando-se à formação de organizações constelatórias. Veja-se, a este título, o painel 2 do *Atlas Mnemosyne*: na parte superior central encontramos duas representações astronómicas dos céus retiradas de um manuscrito do Séc. IX, pós-Ptolomeu. Destas representações esféricas, passamos para a reprodução de uma escultura do

237. B. LABORDE, *Avatars de L'Histoire*, 2009, p.54.

Atlas a suportar a esfera celeste sobre as costas; a escultura é enquadrada num plano geral e num plano de pormenor que foca apenas uma porção da esfera. Daqui passamos para a representação de um episódio específico da narrativa de Perseu, na parte inferior direita do painel, através de várias vinhetas retiradas do manuscrito latino *Aratus*. As vinhetas são organizadas em duas colunas simétricas que exibem as diferentes personagens da narrativa, desde Andrómeda até ao monstro *Cetus*, passando por Perseu e Cassiopeia, mãe da princesa Andrómeda e cuja vaidade determinou o sacrifício da filha, assim condenada a ser transformada numa constelação estelar, referência que nos leva a reactivar a presença das representações circulares e as alusões astronómicas e astrológicas, actividades que, na Antiguidade, se confundiam.²³⁸

Como observado por Alain Michaud, o fundo negro que serve de base ao posicionamento das imagens neste e nos restantes painéis propicia, fundamentalmente, a função de distribuição das imagens nos seus movimentos e relações. O fundo negro adquire, mais exactamente, o valor de um «meio condutor», surgindo como uma resposta à necessidade de constituição de um dispositivo destinado a conferir visibilidade aos fluxos migratórios e energéticos das imagens que estão relacionadas com os eventos mais fracturantes da história da humanidade.²³⁹ É também neste sentido que, para Didi-Huberman, a superfície negra deve ser entendida como um «meio» pelo qual as imagens surgem imbuídas de uma determinada densidade e *ambiência*.

A superfície negra poderá ser assim entendida como um *ecrã* de projecção dos fluxos diagramáticos das imagens, ou, porque não dizê-lo, como uma tela nocturna na qual são projectadas as imagens que fluem directamente do magma do inconsciente histórico. O *ecrã* designa um espaço intercalar que faz a ligação entre as imagens no interior da estrutura do painel. Trata-se, no fundo, de conceber a existência de um *espaço-entre*, essencial na compreensão das formas de montagem utilizadas no *Atlas Mnemosyne*. Como escreve Didi-Huberman:

238. P.-A. MICHAUD, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, p.255-57.

239. *Idem*, p.248 (44).

Dado que as zonas negras agenciadas por Warburg fornecem um *fundo*, um *médium* e mesmo uma *passagem* entre as fotografias, nós compreendemos que elas são bem outra coisa que um simples plano de fundo orientado para dispor os diversos elementos de um puzzle. Elas são intervenientes do próprio puzzle.²⁴⁰

Donde o próprio Aby Warburg designar o seu método como uma «iconologia do intervalo», iconologia na qual os procedimentos inerentes ao enquadramento fotográfico e à distribuição das imagens na superfície negra do atlas concorrem para a materialização de uma estrutura diagramática das imagens postas em movimento pelo pensamento e pela imaginação. É por isso que cada elemento integrante dos diferentes painéis do atlas não vale por si só, mas sim por aquilo que é capaz de promover como *passagem*, como ponto de contacto gerado nas lacunas e nas falhas da continuidade temporal, criando reverberações entre diferentes planos de tempo e de realidades intervalares.

No painel 55, por exemplo, nós encontramos a reprodução da célebre obra *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, e descobrimos que as poses e o modo como as personagens estão distribuídas são em tudo idênticas à organização de um conjunto de personagens secundárias que ocupa a parte lateral de uma gravura de Rafael Sanzio, datada de cerca de 1510-20. A gravura representa o episódio mitológico da escolha de Páris, príncipe troiano escolhido por Zeus para nomear a mais bela das deusas e assim remediar a acirrada disputa ao título por elas protagonizada.²⁴¹ O painel do atlas mostra a reprodução de ambas as obras em pontos relativamente afastados; mas, mais abaixo, Warburg mostra aquela zona específica do desenho de Rafael reenquadrada e emparelha-a com uma nova reprodução da obra de Manet, justapondo as reproduções uma por debaixo da outra e colando-as a um único cartão.

A aproximação activada por Warburg não se limita, todavia, a identificar a existência de uma semelhança formal entre as duas obras; esse encadeamento só é válido à luz do redimensionamento dessas imagens, no modo como elas são reinterpretadas e *reenquadradas* numa combinação que se

240. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002, p.496.

241. B. LABORDE, *Avatars de L'Histoire*, 2009, p.48.

revela profícua na criação de novos sentidos. Entre as duas imagens são gerados fluxos de energias e intensidades que dificilmente estariam presentes ao nível de uma consideração individual da imagem única: neste caso, é toda uma configuração ligada aos sentimentos *universais* da inveja, do ciúme, da vaidade e do desejo erótico que irrompem através de uma mobilidade que metamorfoseia cada uma das imagens e que as faz contactar num fascinante espaço de simultaneidade temporal. Os sentimentos e as paixões que correm ao longo dos gestos, das poses e da interacção das personagens representadas coexistem num plano de simultaneidade composto por tempos infinitamente distantes. Cada estremecimento produzido numa imagem afecta a outra, afecta todas as outras (a composição do painel não se resume apenas a estas duas imagens), transformando o seu sentido num plano sinóptico que forma, verdadeiramente, um *ecrã* atravessado por relações de falseamento, repetições e circularidades de índole psíquica e histórica.

É que a questão do ecrã adquire, em Freud, um sentido que diz respeito a uma forma de articulação *histórica* dos elementos. É Michel de Certeau quem torna esta aproximação visível, nomeadamente no momento em que, na sua análise ao *Moisés e o Monoteísmo* de Freud, ele escreve o seguinte,

Como uma peça de Marivaux, o *Moisés* desenvolve-se em *substituições*, *disfarces*, *desfigurações* e *deformações*, *eclipses* e *elipses*, *reviravoltas* de situações – quer dizer, num jogo de *sombras* e *luzes*, de *desaparições* e *fantasmas*. Todo este vocabulário freudiano designa uma *técnica de encenação* que não está apenas ao serviço do *assunto* a tratar, mas constitui a própria escrita como processo do recalcar-retornar. *Fazer o texto é fazer a teoria*. Sob este aspecto existe realmente ficção teórica. A teoria, inteiramente investida na operação de se escrever, é o trabalho do sujeito que se produz na medida em que pode apenas se *inscrever* analiticamente, à maneira do quiproquó.²⁴²

A teoria em Freud exerce-se, segundo De Certeau, no interior da ficção, do sonho e da *lenda*, e a articulação histórica é inseparável de uma *prática escritural* de deslocamentos e de inversões que afectam a inscrição do próprio

242. M. DE CERTEAU, *A escrita da história*, 1982, p.321.

sujeito. Não se passa o mesmo no caso de Aby Warburg? Uma aproximação deste tipo permitir-nos-ia compreender, por exemplo, o porquê do *Atlas Mnemosyne* não poder ser considerado uma mera colecção de *Pathosformel*. Toda a lógica inerente à aproximação das poses e gestualidades presentes nas diversas imagens reside, fundamentalmente, nas energias e polaridades do *pathos* que é gerado entre elas, impondo uma *teoria* que releva das operações de montagem e dos deslocamentos, repetições e sobrevivências por ela activados. Mas se o intervalo estabelecia a existência de um espaço de trocas e de permutações, a verdade é que o *reencontro* da imagem implica, acabamo-lo de ver a partir do exemplo da justaposição entre Rafael e Manet, um «entre-deux» que é, como assinalado por Didi-Huberman, absolutamente inseparável da consideração de um «entre-deux» do tempo.²⁴³

Por isso Didi-Huberman considera que a *ruptura warburgiana* consistia essencialmente no facto de o próprio tempo aparecer como um princípio de montagem de elementos heterogêneos e temporalmente inconscientes, numa equivalência das «formações da sobrevivência» (*Nachleben*) com as «formações do sintoma» (*Nachträglich*). A montagem surgirá, uma vez mais, como noção mais ampla referente ao processo de desterritorialização dos objectos de análise, doravante relacionáveis por ligações disruptivas que afirmam a ausência de todas as outras ligações que permanecem ocultas e adivinháveis. Por exemplo, dificilmente a exploração do painel 55 atingirá o seu termo na aproximação entre Rafael e Manet – todas as outras imagens que compõem o painel constituem elementos susceptíveis de construir novas redes de significação que ocorrem ao nível de um espaço de trocas e de permutações que *fazem ecrã*.

É necessário recordar que, ao nível da estrutura do *Atlas Mnemosyne*, isto é algo em grande parte possibilitado pela utilização da reprodução fotográfica. Tal como Alain Michaud pôde observar, a reprodução fotográfica no *Atlas Mnemosyne* não é meramente ilustrativa. Adquire o estatuto de um *médium* verdadeiramente plástico que reproduz e reactiva os fluxos nómadas e intempestivos das imagens da história da arte.²⁴⁴ A fotografia surge, deste

243. G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image Survivante*, 2002.

244. P.-A. MICHAUD, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, p.278.

modo, como uma espécie de unidade expressiva veiculadora das grandes energias configurantes que atravessam o legado artístico. Noutras palavras, a fotografia surge como portadora privilegiada da memória e dos grandes vectores das formas da arte ocidental. Funciona como elemento ressonante e ressurgente, como elemento *reprodutível*, se assim pudermos referir, dado que é infinitamente deslocável e reutilizável numa multiplicidade de arranjos e contextos.

O *Atlas Mnemosyne* aparece-nos, certamente, como uma *cena de escrita*, e é por aqui que, como veremos de seguida, ele pode ser compreendido nos termos de um aparato cinematográfico no interior do qual a fotografia adquire uma dimensão propriamente *fotogramática*. Tratar-se-á também, nesta fase, de pensar quais são as relações estabelecidas entre o *Atlas Mnemosyne* e as formas narrativas do cinema documental contemporâneo baseado no trabalho sobre os arquivos de imagens. Por mais interessante que possa ser o trabalho de análise e de tentativa de desdobramento dos múltiplos níveis de significação que, como temos visto, são permanentemente activados pelas relações combinatórias dos painéis do *Atlas Mnemosyne*, interessar-nos-á, daqui para a frente, compreender o modo como as estratégias e os processos utilizados por Aby Warburg comunicam com obras de importância nevrálgica no actual cinema documental experimental (Jean-Luc Godard, Chris Marker, Hans-Jürgen Syberberg), projectando toda uma nova forma de experienciar e de *fazer a história*.

ATLAS DE IMAGENS: O ECRÃ DE CINEMA E A SUPERFÍCIE REGENERATIVA DO FILME

1. O legado de *mnemosyne*: Warburg e o cinema documental experimental de Chris Marker e J.-L. Godard

A) Aby Warburg com Chris Marker

A imagem não se limita a estabilizar formas nem a coleccionar conteúdos. Ela inscreve todo um substrato histórico e mnésico que não desaparece e que, pelo contrário, se vai intensificando e transformando ao longo do tempo, dado que é susceptível de reactivar e criar conexões entre elementos do passado e do presente. A restituição do passado comporta, por isso, o conjunto de deslocamentos e ciclos de contra-tempos que irrompem por via de formas de apresentação figurais e temporais complexas. Dito de outro modo, a imagem define um complexo de temporalidades: ela cria o acontecimento ao mesmo tempo que se refere factualmente a ele, iluminando significações carregadas de percepções e de sensibilidades que lhe pertencem de início, mas que são também construídas no acto de recepção, no modo como a imagem é integrada, percebida e interiorizada no choque com as outras imagens, insinuando-se num tecido social e colectivo.¹

Foi justamente este tipo de compreensão da imagem e da sua componente *histórica* e *mnésica* que orientou a análise do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Nesse dispositivo visual e cognitivo que é o *Atlas Mnemosyne*, as imagens pertencentes a diferentes tempos, espaços e períodos são combinadas a partir de encadeamentos descontínuos e heterogéneos, encontrando na superfi-

1. Neste sentido, a imagem é um acontecimento, um *evento*, e não meramente a sua representação, convergindo com os critérios isolados por Arlette Farge para a caracterização do conceito de «evento» na história. Cf. A. FARGE, *Penser et définir l'événement en histoire*, 2002.

cie negra dos painéis um autêntico meio de condutividade e de distribuição dinâmica das imagens e das suas significações. As imagens utilizadas são dispostas não numa sucessão do antes e do depois, mas no plano de uma organização de certo modo constelatória, hieroglífica, ou, se quisermos, *paratática*: ao lado, acima e abaixo, mais ou menos afastadas, contrariando assim a ideia de um desenvolvimento lógico e totalizante.

A denominada «iconologia do intervalo», que pudemos assinalar a partir do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, relaciona-se, assim, e como de resto tivemos já oportunidade de analisar em profundidade, com um tipo de iconologia menos dependente do significado das imagens, das regras de periodização historicizante das formas e dos estilos que ela integra, do que da inter-relação das imagens nos seus arranjos, choques e dinâmicas irredutíveis a um discurso histórico especializado. Neste tipo de arranjo, a discordância entre os elementos gera tensões entre os diferentes patamares de realidade espaço-temporal de onde eles procedem, apontando para processos de *montagem* que não procuram reduzir a complexidade da imagem, nem delimitá-la a artifícios narrativos esquematizados. *Mnemosyne* procura, ao invés, afirmar essa complexidade, expondo-a num movimento crescente de tensões, conflitos e articulações inéditas, que obrigam a perspectivar a história de uma outra forma.

Não se trata, por isso, de conceber a montagem como um método convencionalizado, que visaria a continuidade lógica e sequencial das imagens, agenciadas num todo coerente e evolutivo. Em Aby Warburg, o processo de montagem revela-se indissociável da questão do intervalo e da sua iconologia específica. É por ela que o acontecimento adquire formas de *duração* irredutíveis ao tempo específico dos factos, muito embora este seja igualmente levado em consideração. Mas a duração que resulta da coexistência de tempos dispersos aponta para uma estrutura *verticalizada*, fundamentalmente distinta das formas de ordenação lineares e baseadas na lógica da sucessão dos factos. Mais ainda, ela encontra-se directamente ligada à dinâmica de um pensamento veloz, intuitivo, capaz de fluir de modo criativo e profícuo.

Era desta forma que Philippe-Alain Michaud podia afirmar que, embora o *Atlas Mnemosyne* não se relacione directamente com as técnicas de

montagem cinematográficas, ele constitui, todavia, uma forma exemplar de «arranjo cinematográfico», susceptível de activar significações que permaneceriam latentes e irreveladas ao nível de uma apreensão individualizada da imagem.² Isto é algo que é igualmente tido em conta por Georges Didi-Huberman, nomeadamente nos momentos em que este considera inteiramente válida a possibilidade de se conceber a metodologia de Aby Warburg como uma manipulação de fotogramas. *Mnemosyne* constitui um dispositivo de aproximações dissociativas e desconstrutivas, assinalando processos de figuração propriamente cinemáticos baseados nos cortes, nos intervalos e nas conexões dinâmicas que interligam blocos de espaço-tempo díspares e à partida não relacionáveis.

Ambos os autores seguem na esteira de Giorgio Agamben, talvez o primeiro a apontar a possibilidade dessa relação, quando em *Notas Sobre o Gesto* afirmava que:

[...] *Mnemosyne*, o atlas das mil fotografias que [Aby Warburg] veio a deixar incompleto, longe de ser apenas um repertório imóvel de imagens, oferece uma representação em movimento virtual dos gestos que a humanidade ocidental [legou] [sic] desde a Grécia até ao fascismo [...] no interior de cada secção, cada uma das imagens é vista menos como realidade autónoma do que como fotograma (pelo menos no sentido em que Benjamin fez uma vez comparar a imagem dialéctica àqueles pequenos cadernos, percursos do cinematógrafo, nos quais fazemos passar rapidamente as páginas para produzir a impressão de movimento).³

Dentro deste tipo de equação, Georges Didi-Huberman e Philippe-Alain Michaud convergiriam então na identificação de um *paradigma cinematográfico* no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Mas, ao mesmo tempo, ambos os autores insistem na dimensão transversal do conceito de montagem. A montagem não se encontra associada nem a um método específico do meio cinematográfico, nem a um recurso de índole artística ou estética. Tratar-se-ia antes de conceber uma espécie de escrita paratática, uma «actividade figural» que pode receber o nome de montagem, e que, na linha de auto-

2. P.-A. MICHAUD, *Aby Warburg and The Image in Motion*, 2007, p.244.

3. G. AGAMBEN, *Notas sobre o gesto*, 1997.

res como Jacques Rancière, Jacques Aumont, ou D.N. Rodowick, aponta na direcção de uma incessante transacção e distribuição dos signos e das imagens. A consideração deste aspecto comporta, por seu turno, a constatação de um princípio metodológico que concerne à desmontagem da linearidade sequencial e cronológica, a favor de sistemas de relações cénicas e escriturais de uma outra ordem.⁴

É a partir da problematização do conceito de montagem e das especificidades inerentes à estrutura cinematográfica, avaliada nos seus pontos de contacto com as outras formas de expressão e, mais exactamente, com o fenómeno da escrita, que será possível estabelecermos uma relação efectiva entre o atlas e o aparato cinematográfico. O *Atlas Mnemosyne* surge, neste ponto, como uma ferramenta heurística e conceptual, apta a dar conta das potencialidades de reversibilidade entre o atlas e os métodos cinematográficos que procuram integrar a historiografia no filme. Defenderemos, além do mais, que é nesta juntura que se torna possível estabelecer um encontro dialógico entre a estética *pós-moderna* no filme e o sentido *pós-histórico* da historiografia contemporânea. Voltaremos a estes pontos ao longo do presente capítulo. Esta última questão merecerá um tratamento aprofundado nas secções finais, relativas à representação histórica do acontecimento extremo do Holocausto através do filme.

Para já, todavia, interessa-nos começar por observar que a tentativa de fazer corresponder um paradigma cinematográfico a um dispositivo composto exclusivamente por reproduções fotográficas – logo, por imagens *paradas* – não deixaria, no mínimo, de resultar problemática. Consideramos que essa correspondência apenas decorrerá compreensível se a pensarmos ao nível da formulação, talvez mais adequada, de um *paradigma do conhecimento e do pensamento cinematográfico*, ligando-o, por essa via, a um exame que concerne ao projecto mais vasto de reflexão sobre as relações entretecidas entre a imagem cinematográfica contemporânea e as novas configurações do pensamento filosófico e histórico (veremos que estas são áreas do

4. Cf. J. RANCIÈRE, *O Destino das Imagens*, 2011 ; AUMONT, Jacques, *Amnésies: Fictions du Cinéma D'Après Jean-Luc Godard*, 1999 ; D.N. RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time Machine*, 1997.

conhecimento que, embora distintas, são reciprocamente relacionáveis, levantando problemas e traçando orientações comuns).

Tratar-se-á, mais exactamente, no contexto do presente capítulo, de pensar o legado do projecto do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg num espaço de produção eminentemente contemporâneo, que surge da reflexão sobre a mutação da natureza do filme, e da imagem, nas suas relações com a produção do conhecimento histórico por meios audiovisuais. Estes campos encontram-se solidariamente implicados no contexto particular da emergência das novas formas de montagem assíncronas e atonais, que caracterizam o cinema documental experimental, nomeadamente aquele que parte da recontextualização e da utilização criativa dos materiais de arquivo. Esse é um cinema que procura *escrever* a história de uma outra forma, um cinema que recorre a uma escrita figural baseada nas relações combinatórias entre imagens de diferentes suportes e proveniências, assim como na justaposição criativa dos materiais visuais e sonoros de arquivo, intervindo na construção da memória e no modo como acedemos ao passado. Argumentaremos que tais práticas encontram no projecto de Aby Warburg um dos momentos seminais mais significativos, no que respeita ao assinalar de uma metodologia histórica imaginativa, fundada na centralidade das potencialidades expressivas, cognitivas e reflexivas das imagens. *Mnemosyne* surge, assim, como uma ferramenta conceptual imprescindível para compreender e enquadrar genealogicamente as mais significativas práticas historiográficas no cinema contemporâneo.

É isto que, como veremos de seguida, é exemplarmente revelado pelos projectos *históricos* e *mnésicos* de realizadores como Chris Marker e Jean-Luc Godard, autores cujas obras não se limitam a inventariar os acontecimentos e a história, mas a *ficcioná-la*, ou melhor, a produzi-la criativa e poeticamente, colocando em cena a meditação sobre a actividade singular do tempo, da memória e do pensamento que se mostra *em trabalho*, *em acto*. Trata-se, em suma, de uma rejeição do princípio positivista da história, e, sobretudo, de uma tentativa aproximá-la à criação artística e à actividade reflexiva do pensamento atingido pelo cinema (e, por essa via, à própria vida, à sua pluralidade, dinâmica e movimento).

Mais do que a catalogação e a restituição linear dos factos passados por uma consciência, a memória implica uma operação de despossessão e de reapropriação da realidade, e do próprio sujeito, no seu confronto com as formas residuais e fragmentárias do passado. Da mesma forma, no *documentário ficcional* que lida com as imagens de arquivo, nós assistimos não a uma inventariação de documentos submetidos a uma ordenação descritiva e classificatória, mas a uma criação de memórias que segue a pluralidade e a dimensão dispersiva de cada acontecimento: o documentário implica o relacionamento activo de elementos diversos – imagens, discursos, documentos e testemunhos – que são transformados em signos e colocados em movimento no âmago de uma estrutura variável e dinâmica, feita de apreensões e de lacunas, de visibilidades e de invisibilidades, de evidências e de apagamentos, aspectos que, além do mais, constituem características estruturantes do filme.

Era por esta via que Jacques Rancière estabelecia um cruzamento possível da questão do que é uma memória, com as condições do documentário como género experimental, ou de ficção.⁵ O trabalho mnésico que envolve o relacionamento das imagens e dos registos do passado corresponde, no plano da realização artística, ao estabelecimento de uma ficção, ou, mais exactamente, a uma operação de fabulação dependente de um determinado aparato criativamente utilizado (o mnemónico envolve pois uma mnemotécnica que é processual, fabulatória e imaginativa). Para Rancière, um filme documental não é, por isso, o contrário de um filme ficcional, pois aquele emprega meios que procuram estabelecer relações criativas e inesperadas entre elementos extraídos dos arquivos e da realidade quotidiana, implicando a constituição de um sentido elaborado, multidimensional, susceptível de conjugar o aspecto analítico da interpretação dos factos com os pontos de vista subjectivos e parciais, que presidem a qualquer avaliação do acontecimento histórico, assim trabalhado numa rede de afectos e de operações imaginativas do pensamento e da memória.⁶

5. J. RANCIÈRE, *La Fable Cinématographique*, 2001, p.201.

6. *Idem*, p.202.

A influência da memória e do arquivo num realizador como Chris Marker – cujo corpo de trabalho constitui um dos legados mais importantes no género da ficção documental – transparece em vários momentos da sua obra. Na descrição do seu projecto interactivo intitulado *Immemory* (1997), por exemplo, projecto no qual o utilizador tem a possibilidade de *navegar* através de uma panóplia de materiais diversos e articulados a partir de diferentes categorias, ou *zonas* (cinema, fotografia, museus, guerra, poesia, viagem e memória, aludindo a uma convergência dos processos da memória com as novas ferramentas tecnológicas de pesquisa dos arquivos), Chris Marker recorre a uma metodologia que torna possível, como expresso por Uriel Orlow, investigar «sistematicamente as imagens com o intuito de descobrir um mapa escondido e desenhado pelas próprias imagens».⁷

Efectivamente, no texto sobre *Immemory*, Marker observava que nós tendemos a apreender a memória e a própria história como uma «novela épica», como um «romance», ou então, como um livro pedagógico canonizado, narrando os factos ao nível de uma unidade totalizante que opta, invariavelmente, pela tentativa de restituição integral dos factos e pelo romancear das personalidades marcantes. Uma abordagem mais eficaz e profícua seria, argumenta Marker, a de «considerar os fragmentos da memória» nos termos da sua geografia.⁸ Uma geografia susceptível de delinear trajectórias alternativas entre tempos, espaços e materiais que excedem os habituais pressupostos crono-normativos e periodizantes da narração progressiva, numa possibilidade de reinventar e de considerar criticamente os acontecimentos históricos na sua dimensão oculta, problemática e não consensual. Uma geografia igualmente capaz de incorporar a densidade das *longas durações* no presente, ou, mais exactamente, num espaço de formações constelatórias activado pelos batimentos rítmicos das imagens, numa intersecção da história colectiva com a história individual. Parecem ser estas, com efeito, as grandes linhas de força contidas na proposta pouco ortodoxa de Marker sobre a história como geografia, cuja conotação poderá ser, de resto, perfeitamente prolongada à noção de atlas, tal como a temos vindo

7. U. ORLOW, *Chris Marker: The archival power of the image*, 2002, p.438.

8. C. MARKER, *Immemory*, 1997.

a perspectivar no presente trabalho. É o próprio Marker que afirma que as fotografias e os filmes deixados para trás, e posteriormente reutilizados de modo criativo, fornecem contornos para delinear essas geografias, esses mapas colectivos e individuais:

De todos os países que visitei, escreve Marker, eu trouxe de volta postais, recortes de jornais, catálogos, por vezes *posters* arrancados das paredes. A minha ideia era submergir-me nesse redemoinho de imagens de forma a estabelecer a sua Geografia.⁹

É desta forma que, para Marker, cada objecto, imagem e fragmento apropriado, inscreve, em potência, uma geografia composta por múltiplas trajectórias desde o início ramificadas, dando azo a composições caracterizadas pela combinação de elementos distantes e relacionados livremente através de conexões, cortes e passagens transformativas. Marker constrói, a partir da profusão aparentemente inconciliável dos materiais encontrados, uma ordem que incorpora o intervalo, o silêncio e a própria desordem, num reconhecimento de que a história lida necessariamente com a dispersão das fontes, dos documentos e dos testemunhos, como é paradigmaticamente constatável numa obra como *Le fond de l'air est rouge* (1977). Esta vertente da obra de Marker encontra-se igualmente presente em *Sans Soleil* (1983), filme de referência no qual os materiais visuais apropriados, assim como as filmagens efectuadas por um operador de câmara ficcional, são combinados, como descrito pelo próprio Marker, numa composição essencialmente rítmica. Ou melhor,

[...] uma composição musical, com temas recorrentes e fugas em contraponto: as cartas, os comentários, as imagens reunidas, as imagens criadas, juntamente com algumas imagens apropriadas. Desta forma, a partir destas memórias justapostas emerge uma memória ficcional.¹⁰

Sans Soleil aparece, além do mais, como uma obra crucial ao nível da tentativa de compreensão das relações criadas entre as potencialidades fílmicas da edição, exploradas intensamente por Marker, e a noção de *escrita* como pro-

9. C. MARKER, *Immemory*, 1997.

10. C. MARKER, *Letter to Theresa by Chris Marker* – Behind the veils of *Sans Soleil*, s.d.

cesso susceptível de produzir relações criativas entre os elementos. Mais do que um procedimento técnico, a montagem surge, em Marker, como um dispositivo susceptível de produzir circulações entre elementos, originando uma espécie de marulhar infinito que havíamos encontrado já em Jorge Luis Borges, e, mais concretamente, na frase-atlas d'O *Aleph*.

Tal como em Borges, é através da montagem de elementos discordantes que Marker reúne o distante, servindo-se das possibilidades do discurso – o comentário em *off* – que institui uma espécie de reenquadramento permanente das imagens (aquilo que André Bazin, no seu influente artigo sobre o filme de Marker, *Lettre de Sibérie* (1958), designava como um método de montagem *lateralizada*, desfazendo os princípios tradicionais da montagem baseados na disposição sequencial dos planos ao longo do filme). Por outro lado, em Chris Marker é igualmente crucial a exploração das afinidades da imagem com os processos da imaginação e do pensamento.

Onde a frase-atlas de Borges nos aparecia como uma espécie de montagem cinemática da geografia do *infinito*, *Sans Soleil* surge como uma escrita por imagens que entra em permanente tensão com o comentário, numa correspondência entre o plano verbal e o plano da imagem, um e outro envolvendo-se continuamente como que numa fita de Moebius. Por outro lado, a aproximação da montagem aos processos cognitivos e afectivos da memória, que resulta dessa articulação original entre imagem e comentário, possibilita, como observado por Uriel Orlow, a activação de sensibilidades e de percepções ligadas aos aspectos qualitativos das imagens, às suas tonalidades, colorações e intensidades, como acontece na série de imagens desconexas apresentadas por Marker numa das sequências iniciais de *La Jetée* (1962), na qual o critério de associação reside nos aspectos latentes da sua «*matutividade*, serenidade, genuinidade»,¹¹ assim como no seu significado e impacto afectivo para o autor, que procura transmitir essa carga sentimental e sensorial através do *visar*, ou do *endereçar* do outro, do espectador que ocupa um lugar sempre incerto, enigmático e distante.

11. No original, funcionando talvez de forma mais expressiva: «*morningness, peacefulness, realness*». U. ORLOW, *Chris Marker: The archival power of the image*, 2002, p.443.

O mesmo acontece na cena inicial de *Sans Soleil*, exemplificativa no que respeita a mapear as grandes ideias de Marker relativamente à imagem e aos processos de montagem. A voz *off* que se dirige ao espectador, tornando-se audível ainda com o ecrã a negro, apresenta aquela que poderia ser *uma imagem da felicidade*: três crianças num caminho da Islândia em 1965, numa cena registada espontaneamente em filme. A voz acrescenta que quem registou essa cena tentou por várias vezes ligá-la a outras imagens, mas falhou sempre, algo que é simbolicamente ilustrado pela introdução de uma curta cena que mostra as manobras de um porta-aviões, com a sua significação de guerra e opressão. «Um dia vou ter que [usar essa imagem de felicidade] no início de um filme, com uma faixa a negro. Se ninguém vir felicidade nas imagens, pelo menos verão o negro». Esta procura, este *cuidado* sobrevém como deriva relacionada com o próprio acto de ver, com a afecção e a sensibilidade que lhe são próprias, que, como viu Orlow, marca não apenas o projecto de *Sans Soleil*, mas também a própria obra de Marker globalmente perspectivada, entendida como uma procura das imagens que podem ser conectadas entre si de modo verdadeiro.¹²

Se os critérios classificatórios do arquivo privilegiam a hierarquização de elementos individuais, numa estrutura ordenada, fechada, que facilita o armazenamento e a restituição precisa de cada elemento, o princípio da montagem – que é associado por Uriel Orlow à estrutura conceptual do *thesaurus* – cria, ao invés,

[...] uma arquitectura conceptual para o arquivo que sublinha as conexões entre elementos. A ênfase é colocada no tecido de associações e afinidades originais entre documentos, e não na ideia de prova ou de acesso ao passado providenciado por um documento singular. Isto afecta profundamente a forma como os arquivos podem ser relacionados com o conhecimento e o valor histórico.¹³

Passamos, como tal, de uma arquitectura do arquivo para uma topologia que converge com as principais características estruturais, funcionais e cognitivas do atlas. A pergunta lançada de modo provocativo por Chris

12. *Idem*, p.440.

13. *Idem*, p.445.

Marker, «*Podemos nós saber alguma vez de onde é feita a história?*»,¹⁴ dirige-se voluntariamente à questão do perigo (cuja existência e proximidade continuam a ser assinaladas pelos comentadores contemporâneos),¹⁵ inerente às estratégias histórico-políticas que recorrem à amnésia, às distorções da memória e à fixação das imagens do passado para construir significados estabilizados, dados como unívocos e imutáveis, e, por último, destinados a legitimar uma determinada posição ou discurso ideologicamente orientado.

Neste sentido, a reunião de materiais de arquivo a partir de estratégias criativas, ligadas às componentes qualitativa e reflexiva das imagens, pode participar de uma intenção histórico-política conscientemente delineada. É a *montagem* que possibilita às imagens libertarem-se das relações e contrangimentos impostos como valores inquestionáveis e *a priori* definidos. A imagem possui, além do mais, uma dimensão *patológica*, como tivemos oportunidade de defender a partir de Aby Warburg, um «excesso de sentido» directamente relacionado com uma potência *editorial* que lhe pertence de direito, e que, como escreve Orlow, se estende ao nível da conceptualização de uma «montagem histórica ou política».¹⁶

Em suma, a montagem cria intervalos, dinâmicas e relações irreduzíveis às interpretações fechadas e dadas como definitivas, contribuindo para a formação de uma espécie de *locus*, ou *zona* (termo utilizado por Marker em homenagem a Tarkovski). Essa zona inscreve o aspecto virtual da memória e da história como *reserva*, como possibilidade criativa do pensamento e da acção, permitindo atingir relações que evocam «coisas que poderiam ter acontecido ou que são esperadas»,¹⁷ numa componente profética da história marcadamente devedora das práticas históricas de Walter Benjamin e de Aby Warburg.

*

A libertação da imagem dos esquemas de subordinação a uma realidade pré-designada vai pois no sentido de um processo crescente de *opacificação*, que se opõe ao critério de transparência a que é muitas vezes associada.

14. Cit. por *Ibidem*.

15. Cf. Por exemplo, A. FARGE, *Penser et définir l'événement en histoire*, 2002 ; P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, em particular pp.70-97.

16. U. ORLOW, *Chris Marker: The archival power of the image*, 2002, p.445.

17. *Idem*, pp.448-50.

Trata--se de um aspecto crucial ao nível da consideração da imagem na estética pós-moderna, referente à constituição de uma nova forma de *profundidade* que, paradoxalmente, deve ser procurada na superfície de um sistema de contínuas referências cruzadas e permutações entre as imagens. Numa passagem de *Sans Soleil*, Marker escreve o seguinte:

Cheguei a escrever-te que há emas na Ilha de França? Este nome – Ilha de França – soa estranhamente na Ilha do Sal. A minha memória sobre-põe duas torres: aquela nas ruínas do castelo de Montpilloy que serviu de acampamento a Joana d’Arc, e a torre do farol no extremo sul de Sal, provavelmente um dos últimos faróis a usar óleo. Um farol no Sahel parece uma colagem, até que se vê o oceano na extremidade da areia e do sal.¹⁸

A Ilha de França e a Ilha do Sal são relacionadas a partir da referência a duas torres *sobrepostas*. A torre emerge como um símbolo sobredeterminado, dependente menos das coordenadas métricas e espaciais, do que das redes de significações em expansão; estas promovem o encontro de diferentes níveis da realidade histórica, cujo aparecimento se joga permanentemente ao nível da sua mostração e ocultação, da sua destituição e restituição. Não é por acaso que, mais à frente, Marker introduz a referência a uma outra torre, desta vez imaginária, aquela que marca o desenlace trágico de *Vertigo* de Hitchcock, filme cuja narrativa órfica e simulacral seria apropriada por Marker em *La Jetée* (que constitui, segundo o próprio Marker, um *remake* de *Vertigo*). Essa referência acaba por metaforizar a natureza do conhecimento histórico como prática apaixonada e obsessiva, que contacta com uma realidade já desaparecida e que contém a marca do irrecuperável, incitando a um movimento de passagem constante entre o ausente e o presente, entre a vida e a morte.

No caso concreto da conexão entre as torres das duas Ilhas, esta parece ser convocada por Marker com o intuito de estabelecer uma aproximação metafórica entre as derivas legendárias de Joana d’Arc e os destinos igualmente trágicos dos líderes políticos que protagonizaram, como observado pelo realizador, a complicada e recente história de «dois dos mais empobrecidos e esquecidos países de África, Cabo Verde e Guiné Bissau».¹⁹ Numa

18. C. MARKER, *Sans Soleil*, 1983.

19. C. MARKER, *Letter to Theresa by Chris Marker* – Behind the veils of *Sans Soleil*, s.d.

passagem anterior de *Sans Soleil*, é avançada uma referência ao modo como um ancestral do arquipélago de Bijagós descreve «o itinerário das almas e como elas se movem de ilha para ilha, de acordo com um rigoroso protocolo, até chegarem à última praia, onde esperam por um barco que as levará para o outro lado do mundo». O espectador é informado que o arquipélago de Bijagós é uma parte da Guiné Bissau. Estas pistas ganham eco nas imagens de um filme de arquivo, no qual Amílcar Cabral, fundador e líder do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), é visto a acenar num gesto de despedida em direcção à berma, aquando da visita ao arquipélago, num momento que antecedeu o seu assassinato por membros do próprio partido.

Estas passagens mostram, além dessa componente meta-reflexiva da utilização das imagens de arquivo, que a investigação de Chris Marker gira frequentemente em torno dos episódios mais complexos e problemáticos da história: golpes de estado falhados, lutas partidárias, guerrilhas contra governos autoritários, confrontos e traições entre membros da mesma facção. Marker pretende demonstrar que a história, tal como a memória, é constituída por tensões irresolúveis, repetições de lutas e acontecimentos inconclusivos que não conseguimos dominar, formando uma espécie de tessitura irregular e inatingível pelos sistemas racionais, que encaram a história como uma sucessão progressiva e linear de acontecimentos:

É assim que a história avança [ouvimos numa outra passagem do filme], cobrindo a memória como nós tapamos os nossos ouvidos e os nossos olhos. Luís exilado em Cuba, Nino descobrindo por sua vez conspirações contra si, podem ser citados reciprocamente para comparecerem perante o tribunal da história. Ela não quer saber, ela não compreende nada, ela tem apenas um amigo, aquele de que Brando falou em *Apocalypse*: terror. Ele tem um nome e uma face.²⁰

O deslize repentino de passagens estritamente documentais para sequências oníricas e meta-referências aos aparatos de registo e de mediação audiovisual (o cinema popular, a televisão, a publicidade, etc.), procura produzir

20. C. MARKER, *Sans Soleil*, 1983.

formas de apreensão alternativas dos factos, denunciando as repressões, amnésias e censuras delineadas pela história enquanto construção cultural e política.²¹ O uso da montagem como jogo de relações e analogias que ligam elementos díspares contribui para a constituição de uma reflexão crítica que excede os discursos canonizados. De facto, em Marker, aquilo que sobrevive não é nunca o acontecimento em si, tomado como facto objectivo e consumado, mas a memória do acontecimento, ou seja, a forma como ele é reinterpretado e reactualizado no acto da sua recepção.²²

Escrever a história implica, por isso, um trabalho de colagem e de sobreposição, uma *montagem* de diferentes tempos numa só temporalidade complexa, composta por retornos, sobrevivências e repetições, como é demonstrado paradigmaticamente num filme como *Le fond de l'air est rouge* (1977), no qual as lutas revolucionárias dos movimentos de esquerda são mapeadas através da associação combinatória de acontecimentos que intersectam diferentes tempos e pontos geográficos em torno de um núcleo comum, abrindo assim uma perspectiva mais ampla e complexa da problemática abordada. Em Marker, as potencialidades da montagem fílmica funcionam, pois, como uma espécie de escrita que se desenvolve por via das falhas e das lacunas da continuidade temporal. À semelhança do que acontecia no *Atlas Mnemosyne*, o *aparato fílmico* surge, neste sentido, como um dispositivo susceptível de promover passagens, tensões e migrações entre as imagens. Estas adquirem o valor de traços e de resíduos fantomáticos que nos chegam de um passado já desaparecido, um passado que, não obstante, *permanece* e é transformável por via do trabalho da memória. No seu entrelaçamento com o filme, o exercício mnemotécnico convoca uma interpretação imaginativa dos factos e da história, ele forma uma «autêntica poética da escrita histórica», como viu Barbara Laborde, encontrando nos métodos de descontinuidade e de fragmentação o valor de uma epistemologia historiográfica que converge com a fenomenologia da transmissão memorial. Segundo Laborde:

A transmissão memorial não pode pois ter lugar senão através do modo indirecto, imperfeito, e sobretudo subjectivo, por vezes colocando mesmo

21. D. POTTER, *Wounded Time: Ancient, Periodically Dusted Viewing Notes On "Sans Soleil"*, 2008

22. B. LABORDE, *Avatars de L'Histoire*, 2009, p.53.

em cena uma leitura ficcionada dos factos. A realidade escapa em todas as variantes da sua releitura. De repente, a multiplicidade dos suportes e a polifonia dos discursos podem compreender-se como interrogações sobre o real e a sua percepção. Multiplicar as perspectivas não corresponde também a interrogar a própria visão, a perguntar-se *o que eu vejo naquilo que não sou capaz de ver*, assim como *o que é que eu não vejo naquilo que sou capaz de ver*? E se o cinema comporta consigo o *tempo dos fantasmas* é também porque a imagem cinematográfica, que se difunde em larga escala, detém uma grande pluralidade de recepções. Parece que a imagem se imprime sobre o corpo, sobre o gesto, sendo por essa via que o cinema aparece como o portador de uma memória das formas.²³

O trabalho de Marker permite perscrutar, assim, uma das principais características estruturantes do cinema documental, e, poderemos dizê-lo, da imagem reprodutível (numa acepção encontrada já em Aby Warburg). Ela concerne ao facto do suporte fílmico conjugar a historicidade que é própria à imagem (a qual sobrevém da sua apetência natural para registar, reproduzir e preservar traços do passado), com as potencialidades da montagem enquanto prática susceptível de articular elementos discordantes a partir de cortes, encadeamentos e repetições.

*

É justamente este entendimento mais amplo relativo ao *suporte fílmico* que atrai autores aparentemente tão distantes quanto Chris Marker e Aby Warburg para um terreno comum, tornando possível uma aproximação teórica e metodológica entre as respectivas práticas: em ambos é manifesta a opção pelas formas de montagem assíncronas e discordantes, o gosto pelo fragmento e pelo detalhe, a atenção conferida aos gestos, assim como a atracção pelo fenómeno da sobrevivência das imagens e das significações que retornam e migram através das diferentes épocas. Barbara Laborde podia assim afirmar que, quer em Warburg, quer em Marker, está em causa a procura de uma «forma» que permite reler e resignificar as imagens. Em ambos os autores as imagens são trabalhadas no contexto de um projecto historiográfico, que concretiza a substituição da visão cronológica e unívoca

23. B. LABORDE, *Avatars de L'Histoire*, 2009, p.54.

da História por uma espécie de «mosaico mnésico», activando ligações subterrâneas e inesperadas entre os elementos.²⁴ Tratava-se pois de considerar, em ambos, a existência de uma *démarche* historiográfica que só pode ser escrita como um texto descontínuo e fragmentário, capaz de interromper a História como progressão.

Não poderia ser de outra forma, já que a reprodução (no caso das montagens de fotografias de Warburg) e a extracção (no caso dos filmes de compilação de Marker) conferem à imagem o valor de um fragmento, o valor de uma unidade perdida que procede de uma origem quase sempre incerta e reticulada. As imagens-fragmento prestam-se não à adequação da continuidade, não à perfeição do *raccord*, mas à fusão, ao conflito, à descontinuidade e à remontagem do material imagético. Procura afirmar-se o sentido daquilo que circula e se joga entre as imagens, nas suas aberturas e contradições, empurrando o fluxo contínuo das imagens e do comentário para ritmos variáveis de vibração atonal. Esta dimensão fragmentária e intervalar da imagem funda uma forma específica de iconologia – é uma *iconologia do intervalo*, como tivemos oportunidade de defender anteriormente a partir de Aby Warburg.

Tal iconologia parece-nos ser metaforizada, de resto, de modo particularmente eficaz na sequência inaugural de *Le Tombeau d'Alexandre* (1992). Nessa sequência – que pode ser identificada não propriamente como uma chave, como viu Laborde, mas mais como um momento *sintomático* do filme e, talvez até, do próprio conjunto da obra de Marker – o realizador russo Alexandre Medvedkine levanta, no decorrer de uma entrevista recuperada por Marker, a sua mão esquerda, e, através da separação entre indicador e polegar, assinala a existência de um pequeno espaço, de um intervalo.

O significado algo prosaico desse gesto pelo qual Medvedkine refere, com o humor que lhe era habitualmente reconhecido, que sempre se mostrou algo preguiçoso para a escrita – «mas apenas *um pouco*» – é totalmente redimensionado por Marker num trabalho que recai sobre uma operação metonímica. Marker imobiliza a imagem no ponto de retenção desse gesto

24. B. LABORDE, *Avatars de L'Histoire*, 2009, p.49.

(feito de modo quase inadvertido por Medvedkine) e liga-o a um plano que reproduz uma gravura, onde vemos uma mão a segurar delicadamente um instrumento de escrita contra uma folha em branco. No plano seguinte, a imagem de Medvedkine aparece a preto e branco, e um rápido zoom fecha o plano sobre o intervalo agora ampliado dos dedos, convertendo-o numa imagem abstracta, feita *signo*. A leitura do gesto é assim orientada em função de um trabalho que se centra na singularidade da imagem e na sua materialidade, algo que é atingido por via dos tratamentos técnicos possibilitados pelo vídeo: os *zooms*, a manipulação da cor e da saturação, a paragem do movimento e a desaceleração do contínuo.

No intervalo entre polegar e indicador situa-se, portanto, a possibilidade de escrita (ela própria situada numa zona intervalar), isto é, a possibilidade de construção historiográfica, algo que é indicado pela voz *off* que, não sem alguma gravidade, assevera que aquele é o momento de escrever, de confrontar, de exigir respostas, mesmo que aquele a quem Marker se pretende dirigir, Medvedkine, não esteja já presente para escutar. A construção mnésica é simbolicamente encenada nesse intervalo entre indicador e polegar, nesse espaço de ausência, nessa descontinuidade que, não obstante, é também um espaço de inscrição pelo qual a musa da História, Clio, impede o deus alado Cronos de destruir as páginas do livro da história. É a partir desse intervalo produzido entre o rasgão do tempo e a escrita da musa empenhando a sua pena de gume,²⁵ que Marker se pode dirigir ao amigo Medvedkin, cuja obra e história pessoal servem de fundo à construção de uma história colectiva do cinema e do século russo.

Como é indicado pelo próprio Marker, no texto de apresentação do filme, que melhor fio condutor para explorar a tragédia do século do que aquele que teceu a vibrante história e vida de Medvedkine? Nascido em 1900, ele tem 17 anos quando se dá a insurreição russa de Outubro; 30 anos aquando da guerra civil e das batalhas nos Urais e na Sibéria, onde ocupa um lugar na Cavalaria Vermelha; 41 anos, no estalar da Grande Guerra, que ele documenta na frente

25. Apropriamo-nos aqui da descrição feita por Paul Ricoeur na abertura de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, da escultura, presente na biblioteca do Monastério de Wiblingen, que representa as duas figuras mitológicas, Clio e Cronos. Ricoeur reproduz a imagem dessa escultura nas páginas iniciais da sua obra e legenda-a desta forma: «Entre la déchirure par le temps ailé et l'écriture de l'histoire et son stylet». P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p.xii.

de batalha; e em 1989, ano da sua morte, a *Perestroika* encontra-se, para o bem e para o mal, em rápido desenvolvimento.²⁶ À semelhança do que acontece em muitos dos seus documentários ficcionais (destaque-se, por exemplo, *Le Mystère Koumiko*, de 1965), Marker lança um olhar crítico sobre os grandes eventos históricos colectivos, a partir do pano de fundo de uma vida, de uma memória, de um destino individual. Ele mostra que o acontecimento histórico se joga a partir de pelo menos dois pontos distintos, dois espaços compostos por diferentes níveis, ritmos e percepções temporais.

*

A opção pela construção do passado como uma ficção de memória é revelada no modo como, logo a seguir à cena introdutória que finaliza no gesto imobilizado de Medvedkine, duas fotografias aparentemente desconexas são colocadas lado a lado no ecrã: numa banda, o retrato de Medvedkin, do outro, o retrato do Príncipe Yussupov, conhecido por ter participado no assassinato de Raspoutine, uma das mais enigmáticas personalidades do período pré-Revolução de 1917. Como é dito pela voz *off*, são duas personagens contemporâneas e compatriotas; ao mesmo tempo, todavia, os dois pertencem «a dois mundos mais distantes que a Terra de Marte».

Mas isso não impede que as duas imagens contactem por via de ligações subterrâneas, que iluminam novas possibilidades de apreender os acontecimentos. Pelo contrário, é a distância, ou o intervalo gerado entre elas, que possibilita compreender as intrincadas formas de influência do despotismo ideológico russo no destino de um povo e das vidas individuais de que este é composto. A começar pela de Medvedkine, cuja carreira como realizador teve tanto de trágica, com os seus filmes a serem constantemente reprovados pela censura comunista, quanto de ambígua: Medvedkine lutou genuinamente pelos ideais utópicos e revolucionários inspirados pelas mesmas doutrinas políticas que proibiam a exibição dos seus e de tantos outros filmes, de toda uma geração, impugnada pela obsessão burocrática atinente à consolidação do poder e ao controlo da realidade social.

26. C. MARKER, *Le Tombeau d'Alexandre*, 1993.

Se, logo a seguir à revolução de 1917 e no contexto do projecto espontâneo do *cine-comboio*, Medvedkine percorreu toda a União Soviética visando a promoção de debates com os trabalhadores das fábricas, com base em filmes educativos e dirigidos fora da orientação directa do partido, o certo é que mais tarde, fruto do sucesso dos seus projectos de teatro para militares, Medvedkine foi eleito e ocupou a função de director oficial da propaganda do exército vermelho. Função que consideráramos absolutamente incongruente com a criatividade e a liberdade exuberante de filmes como *A Felicidade*, de 1932 – que desenvolve uma crítica retumbante e plena de inventividade dos campos de trabalho comuns, os *kolkhoz* – e que, quase milagrosamente, escapou à censura dos burocratas. Função até incompreensível quando pensamos na sua amizade e colaboração com artistas pioneiros da arte moderna que, na pintura, no teatro, na literatura e no cinema, forneciam uma imagem do homem e do colectivo incompatível com as normativas autocráticas e disciplinadoras do poder e da imagem comunista.

É assim que podemos compreender o sentido de um novo emparelhamento efectuado por Marker num momento posterior do filme, o qual, e novamente por recurso à justaposição de duas fotografias, liga o retrato de Medvedkine a uma imagem de Isaac Babel, escritor de proa do período moderno, cujo destino foi bastante mais sombrio que o de Medvedkine: apesar de defensor do marxismo e do leninismo, Babel viria a ser preso e executado na altura do Grande Expurgo instituído por Staline.

No meio de todas estas articulações que falam de figuras de repressão e de figuras de resistência, de personagens de terror e de personagens de pacificação e utopia, no meio destas montagens que se disseminam a partir do interstício, do intervalo, produzindo a simultânea expansão e contracção das conexões, a figura de Medvedkine pontua as relações e surge, dessa forma, revestida de uma profundidade quase épica, de uma multidimensionalidade extraordinária. Ao concentrar na biografia singular de um realizador o todo do destino de um povo e de uma política, Marker parece querer demonstrar que as condições de fazer cinema reflectem as condições históricas de um século, definido pela complexa negociação de regimes de proibição, insurreição, resistência e utopia. Como viu Jacques Rancière, o cinema contém

esta ideia de século e de história, a qual se adapta particularmente bem ao século soviético, uma vez que a história dos realizadores (Medvedkine, mas também Vertov, Eisentein, ou Dovzhenko, todos eles figuras que atravessam *Le Tombeau d'Alexandre*) é também a história das circunstâncias, das acções e das tomadas de posição que estão por detrás dos filmes que foram feitos, que puderam ser feitos e que não foram feitos.²⁷ É neste contexto que Rancière enquadra o regime pluri-remissivo que se encontra presente no título da obra de Marker, *Le tombeau d'Alexandre*. O nome *Alexandre*, intencionalmente deixado incompleto, desdobra-se numa série de referências que englobam não apenas Medvedkine, mas também Alexandre Pushkin e o czar Alexandre II, símbolos de uma história marcada pela violência dos regimes autocráticos e o monopólio das dinastias, mas também pela dimensão resplandecente associada à obra dos grandes artistas e personalidades da cultura russa.

A construção da memória faz-se, por isso, num entrelaçamento de temporalidades que lidam com regimes heterogêneos de imagens, susceptíveis de fazer encaixar diferentes épocas, séculos e tradições. A História é engendrada a partir de múltiplas histórias que comportam destinos diferentes, séculos diferentes e diferentes formas de contaminação entre épocas e personalidades, encontrando no cinema um método historiográfico irreduzível à estabilização do conhecimento. Trata-se, desta forma, de sublinhar a existência de um modelo de escrita da História que segue uma forma cinematográfica do conhecimento, uma vez que esta lida com a possibilidade de recombinação e permutação das imagens postas em movimento no presente, no instante da ressonância e da permutação entre diferentes signos.

Encontramos aqui, portanto, o desenho de uma linha que simultaneamente separa e lança num território comum os projectos historiográficos de Chris Marker e de Aby Warburg. Ambos controem uma historiografia fundada nos arranjos variáveis de imagens, uma historiografia que gira em torno de uma noção mais ampla de montagem como operação essencial do pensamento e da memória. Assim, a dimensão descontínua e fragmentária da montagem aponta, como temos tentado demonstrar, não propriamente para

27. J. RANCIÈRE, *La Fable Cinématographique*, 2001, p.212.

um recurso técnico específico do cinema, cuja função primeira seria a de estabelecer a continuidade dos planos horizontalmente dispostos numa sucessão do antes e do depois, mas para uma forma de fazer história a partir das imagens e dos discursos que são trabalhados num espaço de elaboração de relações, significados e valores de verdade em permanente abertura e contradição. É um trabalho que, por isso, se desenvolve independentemente das idiossincrasias de um autor, cuja legitimidade e *correção* de pensamento determinaria, hipoteticamente, o modo como apreendemos os dados narrados como asserções definitivas.

B) Aby Warburg com Jean-Luc Godard e Chris Marker

Se, como vimos previamente, o cinema é um «meio portador de uma memória das formas» e das suas sobrevivências, na verdade é também por ele que essas formas – que se corporizam no conjunto dos gestos, das poses e das atitudes dos corpos – «se projectam e se difundem». Como escreve Barbara Laborde,

Conquanto se projectam e se difundem, os filmes devêm talvez os grandes vectores das formas, os retransmissores mais eficazes da sua recorrência, da sua translação no real do evento histórico. A resposta à questão *O que é uma memória?* encontra aqui um ponto de enriquecimento. A história – de uma vida, de um país, de uma ideologia – aparece como que *refigurada* por todas as histórias verídicas ou ficcionais que um sujeito narra sobre si próprio ou que lhe chegam dos outros. E quando se trata de uma questão de História(s), nós pensamos certamente nas do cinema.

A consideração de uma História *visualmente projectada*, construída através das imagens e das relações disjuntivas entre elementos, que intersectam as condições do cinema com as condições do século, relaciona-se, a todos os títulos, com o projecto das *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard. É claramente a elas que Laborde alude; e não por acaso, uma vez que as *Histoire(s)* constituem um projecto que estabelece, a par da obra de Chris Marker, inúmeros pontos de contacto formais e metodológicos com o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Como demonstrado por Michael Witt, a metáfora da *projectão* adquire no projecto de Jean-Luc Godard um lugar de destaque. Em Godard, a projecção

não se refere simplesmente ao sistema de projecção das imagens em movimento no ecrã. Ela refere-se também ao processo de inscrição da realidade num suporte memorial e à sua restituição como imagem, às modalidades de recepção colectivas do filme, à projecção das audiências nas histórias, assim como à integração afectiva e sentimental do filme, por parte do indivíduo que o experiencia como vida e como memória da sua própria existência.²⁸ Mais ainda, a questão da projecção cruza-se com a interrogação sobre a natureza da imagem e das características inerentes ao acto de ver, aspectos que se revestem, à semelhança do que acontecia em Chris Marker, de uma importância decisiva na consideração das novas formas de transmissão da história. Segundo Godard,

Aquilo a que nós chamávamos ver um filme era simplesmente projectar um filme. E então, fazer história do cinema, ou crítica fílmica, consistia em reorganizar as memórias de uma certa forma, e dizer aquilo que se tinha visto... E os filmes, na minha opinião, dificilmente continuam a ser vistos, uma vez que para mim *ver* significa a possibilidade de comparar. Mas comparar duas coisas, não comparar uma imagem e a memória que dela temos. Comparar duas imagens, e no momento em que as vemos traçar certas relações. Mas para isto ser possível, a actual infra-estrutura técnica tem de o tornar praticável [...] Hoje [...] o vídeo existe. Os filmes podem ser transferidos para o vídeo e serem comparados. Poderíamos pensar que esta seria a primeira tarefa das cinematecas ou das escolas de cinema. Afinal, parece que é a última, e que precisamente a única história que poderia ser escrita, a do cinema, não o foi ainda.²⁹

Ver um filme não equivale simplesmente a projectá-lo e a projectarmo-nos nele. De igual modo, fazer a história do cinema ou a crítica de um filme não equivale simplesmente a dizer aquilo que se viu dessa forma, numa constatação das peripécias inerentes ao desenvolvimento lógico da narrativa. «Ver», para Godard, significa comparar pelo menos duas imagens e estabelecer relações entre elas. É necessário projectar uma imagem ao lado da outra de forma a fazer emergir a dimensão crítica, reflexiva e expressiva

28. M. WITT, *Jean-Luc Godard : Cinema historian*, 2013, p.63.

29. J.-L.GODARD, *Les cinémathèques*, p.287. Cit. por *Idem*, p.21.

da imagem, que não é senão esta relação entre dois elementos díspares que se ligam a partir da distância que os separa.

Em inúmeras entrevistas e pequenos textos, Godard serve-se do exemplo da obra do biólogo François Jacob para ilustrar a sua concepção sobre a história e a imagem cinematográfica. Se dissermos que Copérnico, por volta de 1540, desfaz o postulado de que o sol gira à volta da terra, e que alguns anos depois Vésale publicou o tratado anatómico *De Corporis Humanis Fabrica*, nós separamos Copérnico e Vésale em duas áreas, ou dois livros diferentes, argumenta Godard. Mas quando François Jacob escreve: «No mesmo ano em que Copérnico e Vésale...», então, diz Godard, ele não faz biologia, mas cinema. Ao afirmar que a história não é senão «comparação» e «montagem»,³⁰ Godard vai precisamente ao encontro de uma compreensão da história como espaço de *refiguração*, construção e montagem dos elementos em análise, numa lógica muito próxima à actividade imagética do cinema. Pois o que está em causa no cinema, aquilo que faz parte dos seus princípios e metodologias é, para Godard, o princípio da *remontagem* inventiva dos elementos. Trata-se de uma metodologia que encontra na estrutura do filme, e, mais exactamente, nos novos meios tecnológicos, como o caso do vídeo, fórmulas adequadas ao traçar de diferentes percursos e trajectórias entre as imagens, assim percorridas como elementos de um gigantesco mosaico memorial, um *atlas* fundado em modelos de tempo e de pensamento incompatíveis com as perspectivas unívocas da história.

É isso que Godard almeja atingir em *Histoire(s) du cinéma*. Este posicionamento aproxima claramente as práticas cinematográficas de Godard e de Marker, numa orientação que, do ponto de vista genealógico, deve ser mapeada a partir do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, e, mais especificamente, a partir da importância que é concedida pela historiografia de Warburg à imagem (de) arquivo e aos modelos do tempo mnemotécnico que ela inscreve. Esta vizinhança entre Godard e Warburg relaciona-se, à semelhança do que acontecia em Chris Marker, com uma componente fortemente órfica da história e do próprio cinema. A alegoria órfica, presente por exemplo no episódio 3B das *Histoire(s)*, refere-se a um olhar desejan-

30. J.-L.GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 1998, p.402.

que é lançado para trás e que visa uma realidade que nos é inacessível, comportando a sua perda, a impossibilidade da sua possessão, algo que Godard assinala metaforicamente a partir da reutilização de uma já ilustre cena do filme *Vertigo*, de Hitchcock, na qual Scotty impede Madeleine de se afogar.

Este processo metonímico de expressão de grandes ideias e argumentos é transversal a todos os episódio que compõem as *Histoire(s)*, designando um complexo figural ligado aos processos de deslocamento e retransmissão, estreitamente vinculados à noção de montagem e de imagem. Tal como aconteceu no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, a metáfora torna-se, em Godard, uma nova potência do processo histórico. É uma espécie de *metaforologia*, como viu Christopher Johnson no seu estudo sobre o atlas de Warburg, que podíamos encontrar já no livro das *Passagens* de Walter Benjamin, e que consiste nos processos da imediaticidade, da concisão e da ambiguidade, opondo-se à componente descritiva da iconologia e dos seus limites disciplinares e metodológicos.³¹ A memória e o cinema ligam-se aos processos de índole metafórica e metonímica, dado que se referem à imediaticidade das imagens, das imagens que podem ser apropriadas e combinadas pelo intelecto a partir de múltiplas fontes e origens. Mais ainda, a afinidade do cinema com a memória estabelece-se ao nível da designação de um complexo de significações que articulam o manifesto e o latente, numa actividade sensorial e cognitiva que envolve elementos da ordem do irrepresentável e do desejo, relançando a narrativa a partir de determinados vectores relacionais. Assim, Godard faz do trabalho historiográfico uma actividade na qual o sujeito é remetido não para um espaço de interpretação infalível das coisas, mas antes para um processo de *escrita* ligado aos processos de deslocamento e repetição, num tipo de rejeição das determinações disciplinares que, de resto, caracterizava igualmente a postura de Warburg perante a história da arte e das suas imagens.

Algumas destas problemáticas respeitantes ao cruzamento da imagem com os processos da memória e da escrita haviam sido já levantadas a partir da noção de escritura em Jacques Derrida, assim como por via da relação da epistemologia histórica com a fenomenologia da memória, num autor como

31. C. JOHNSON, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, 2012, p x-xi.

Paul Ricoeur. O que podemos adiantar, neste contexto relativo ao equacionamento do filme como meio historiográfico, é que o suporte fílmico simboliza exemplarmente a existência de um lugar disperso que é ocupado pela historiografia como função memorial e psíquica.

A este nível, a forma como Raymond Bellour procurava estabelecer uma aproximação entre o aparelho fílmico e o modelo do aparelho psíquico, ensaiado por Sigmund Freud a partir do *bloco mágico*, pode ser de toda a utilidade. Como já analisado, o bloco mágico é um pequeno e rudimentar dispositivo que permite escrever indefinidamente numa só superfície renovada, ao mesmo tempo que os traços da escrita apagada vão sendo preservados numa subcamada, que grava as sulcagens produzidas pelo instrumento de escrita. Raymond Bellour observa que, tal como no bloco mágico, também no cinema é constatável um fenómeno similar de desdobramento das imagens na superfície do ecrã (correspondente ao filme projectado), e a simultânea preservação das imagens no filme-película.³² É a partir desta relação entre dois níveis estruturais, um respeitante ao que é aprendido à superfície, o outro referente a uma espécie de sub-solo oculto e latente que modifica o que é apresentado, que se torna possível perspectivar de uma outra forma os mecanismos perceptivos ligados à recepção do filme: o pensamento pode apreender, através do filme projectado, um outro filme constituído por um outro espaço, um outro tempo, uma outra lógica interna, cada vez mais próxima à temporalidade diferida e descontínua do filme-película, do qual o filme projectado é estruturalmente indissociável (não por acaso, também em *Mnemosyne* Warburg sugeria a existência de zonas de descontinuidade das imagens: os movimentos da memória colectiva emergem a partir de zonas de intervalo, numa rejeição da construção de um qualquer sentido culminante ou definitivo, apontando para uma componente *fotogramática* da montagem visual warburguiana).

Por outro lado, o filme funciona também como uma espécie de limbo, ou de não-lugar, frequentado pela presença fantomática e energética dos corpos, das faces e dos gestos que se encontram como que em suspenso na emulsão de celulóide. Poderemos mesmo dizer que o suporte fílmico marca o *lugar do*

32. R. BELLOUR, *L'entre Images 1: Photo, Cinéma, Vidéo*, 1990, pp.27-28.

morto, no sentido conferido por Michel De Certeau à expressão. Sobre o *lugar do morto* e a sua relação com a prática historiográfica, Michel De Certeau observaria que, no significado etimológico e quase religioso do termo, a escrita funciona como uma espécie de exorcismo da morte pela sua introdução no discurso. A escrita adquire «o papel de um rito de sepultamento» e simboliza a abertura de um espaço do presente, fornecendo a possibilidade de nos situarmos relativamente ao passado. Como escreve De Certeau,

[...] *marcar* um passado [pela escrita] é dar um lugar à morte, mas é também redistribuir um espaço de possibilidades, determinar negativamente aquilo que está *por* fazer e, conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para o vivos. A arrumação dos ausentes é o inverso de uma normatividade que visa o leitor vivo, e que instaura uma relação didáctica entre o remetente e o destinatário.³³

Em Michel De Certeau, a escrita aparece como uma forma de representar a diferença entre tempos e realidades. Como observado por Paul Ricoeur, para De Certeau existe história porque existe uma paixão específica pelo já passado, mas também porque existe uma ausência nas próprias palavras, indicando uma dupla ausência da coisa que já não está aí e do acontecimento que nunca foi tal como é dito no presente.³⁴ É esta problemática da ausência na sua relação com a memória e a história que se reúne no tema da morte. Por outro lado, a historiografia dá lugar a um futuro pela simbolização de limites que tornam possível a sua ultrapassagem, incorporando, como escrevia De Certeau, um imperativo de escrita articulado com esse tema maior da «perda da voz» e da «ausência do lugar»,³⁵ que, como vimos anteriormente em detalhe, marca precisamente uma componente essencial da historiografia crítica de Michel Foucault.

Ora, esta concepção relativa à escrita como imperativo e como possibilidade de abertura do próprio passado encontra-se também em Godard. Ela é paradigmaticamente ilustrada nas *Histoire(s)* quando Godard se apropria do

33. M. DE CERTEAU, *A escrita da história*, 1982, p.106.

34. P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p.480.

35. *Idem*, p.315-16.

famoso *dictum* de William Faulkner, que refere que *o passado jamais está morto, ele não chega sequer a ser passado*.³⁶ Postular um passado que não chega a ser passado equivale a afirmar que o passado não é algo de fixado e passível de ser restituído num ponto focal exacto pelo historiador. Equivale a dizer que o passado não se refere a algo de desaparecido, ou melhor, algo que *foi uma vez* e que não retorna mais. Equivale a afirmar que o passado habita uma espécie de não-lugar: por isso Michel De Certeau afirmava que «escrever é o que resta, numa marcha *interminável* onde se repete o acontecimento que não tem (teve) lugar»,³⁷ algo que, curiosamente, reflecte a asserção provocadora de Godard de que a história narra aquilo que nunca aconteceu. Mas equivale também a afirmar que a história edificada por Godard demonstra, como viu Jacques Aumont, uma preocupação ética em proteger os mortos e o passado. E será a história da arte, e não a criação artística, que, pelo seu poder crítico e pela atenção dada à questão da preservação, constitui a última hipótese de redenção do passado. Onde a necessidade de ela ser *pessoal*, na medida em que recupera a força das obras do passado através de uma forma de *narrar* que contraria as fórmulas institucionalizadas da cultura mediatizada:

É um empreendimento destinado aos vivos: reunir as forças das grandes obras cintilantes para perfurar as trevas da nossa cultura; julgar sem piedade aquilo que do passado do cinema serviu a opressão e o luto (do *Technicolor* mortuário à beleza funerária); recolher a fé nos poderes – não transcendentais nem celestes como aqueles do belo, mas inteiramente terrestres: políticos – da ficção.³⁸

O passado habita um não-lugar – uma *zona*, como vimos anteriormente a partir de Chris Marker – que pode apenas ser atingido a partir da restituição e da sobrevivência das suas imagens e representações. Das imagens que, como viu Jacques Aumont, não se esgotam naquilo que comunicam ou exprimem, dado conterem uma reserva virtual, da mesma forma que, para Aby Warburg, as energias impressas nas imagens retornavam por via

36. «LE PASSÉ/N'EST/JAMAIS/MORT; IL N'EST/MÊME/PAS/PASSÉ». J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, pp.62-63 (3A).

37. M. DE CERTEAU, *A escrita da história*, 1982, pp.315-16.

38. J. AUMONT, *Amnésies*, 1999, p.172.

de um efeito espectral, algo constatável na forma como ele descrevia o seu *Atlas Mnemosyne* como «uma história de fantasmas para pessoas adultas». ³⁹ A montagem corresponderá à «actualização desse virtual»: uma imagem montável é uma imagem que preserva um traço que a permite montar com uma outra, criando um espaço de pensamento crítico e de reflexão. ⁴⁰

*

Era deste modo que Michael Witt podia identificar uma influência importante da obra histórica de Charles Péguy na construção do projecto das *Histoire(s)*, autor cuja obra *Clio: Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne* (escrito nos anos de 1910-11, mas apenas publicado em 1932), é citada por Godard no episódio 4B. Como observa Michael Witt, a defesa do papel interventivo do leitor na produção criativa da obra e a forma de escrita intuitiva, poética e marcadamente anti-positivista praticada por Péguy, incluindo uma meditação sobre o tempo, a memória e o envelhecimento, são critérios que servem de modelo à investigação godardiana. ⁴¹ O que estava em causa em Péguy era uma história imaginativa capaz de estabelecer ligações com a criação e o pensamento artísticos, numa crítica às metodologias positivistas baseadas na colagem aos factos e na ausência de risco e de envolvimento por parte do historiador. Godard retira de Péguy a importância da componente ficcional na narração dos factos históricos, sendo por ela que se torna possível uma aproximação à verdadeira significação dos acontecimentos e a sua restituição à pluralidade e à dinâmica da própria vida:

É nesta perspectiva que devemos situar a atitude descomprometida [de Godard] relativamente à exactidão factual, assim como a sua abertura à incorporação de factos inventados na composição, se for o caso disso ajudar à criação de estórias ressonantes, capazes de insuflar a vida na história [...] a ficção imaginativa é para Godard uma ferramenta crucial do conjunto de instrumentos ao dispor do historiador, e pode, na sua opinião, constituir o veículo mais efectivo de evocação de certos aspectos do passado ligados ao desejo e à afecção. ⁴²

39. Cf. G. AGAMBEN, *Aby Warburg and the Nameless Science*, 1999, p.95.

40. *Idem*, p.18.

41. M. WITT, *Jean-Luc Godard : Cinema historian*, 2013, p.77.

42. *Idem*, p.78.

É por isso que no episódio 4B Godard afirma que a história, Clio, não tem a ver com um texto, mas com o movimento e com a realidade da vida. Ou então, se quisermos permanecer ao nível do texto escrito, não se trata de o cingir à relação factual que as palavras procuram impor ao acontecimento, sob a forma de um discurso totalizante, mas de o relacionar com as ideias, os movimentos e as intenções que nascem do murmúrio das palavras e das imagens.⁴³

É face a este sentimento de insuficiência do texto histórico, aproximado muitas vezes de modo metafórico à existência de uma Lei, remontando às sagradas escrituras e à Bíblia e subjugando o homem e a cultura a normativas regidas por ideais supremos, que Godard irá lançar-se no projecto de construção de uma história audiovisual, capaz de escrever a história do cinema através das suas próprias imagens. A esse projecto é inerente um desejo de libertação da imagem da submissão ao texto. É aqui que devemos localizar, a par da influência da Segunda Guerra na forma como a imagem cinematográfica é apreendida e pode ter ainda algo de fundamental a expressar, uma das grandes teses que preside à *intriga de Histoire(s) du cinéma* (deixaremos, para já, o tópico da Segunda Guerra em suspenso, dado que ele merecerá a nossa atenção detalhada nas secções seguintes).

Trata-se, em Godard, de ponderar a forma pela qual a força visual das imagens e as potencialidades da montagem, na época do *cinema mudo*, foram inviabilizadas pelo surgimento do sonoro e, mais exactamente, pelos constrangimentos políticos e económicos impostos pela indústria das ilusões de Hollywood.⁴⁴ É pois por via de um desejo de restituição da força e da expressividade da imagem que Godard avança no sentido da construção não de uma história falada, mas «vista».⁴⁵ A aliança entre a utilização dos fundos de arquivo do cinema e a utilização experimental do vídeo, que mistura, justapõe e une os diferentes fragmentos dos filmes apropriados, liga-se a esse desejo de construção de uma imagem liberta das condicionantes da sintaxe linguística.

A imagem possui, para Godard, algo de específico. Ela constitui o registo directo dos corpos e das presenças que se imprimem numa superfície em

43. J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, pp.260-64.

44. Cf. J. RANCIÈRE, *La Fable Cinématographique*, 2001, p.217 ; M. WITT, *Jean-Luc Godard : Cinema historian*, 2013, p.113.

45. J.-L.GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 1998, p.402.

constante diferimento. Encerra potências e transmite energias que a linguagem não é capaz de fazer passar. Projecta-se e projecta o espectador para um novo espaço do olhar e do ser-olhado, funda o visível e o seu apagamento, descobre a ausência do objecto no lugar que ele ocupa, revestindo-se de uma condição paradoxal que parece exceder não apenas a lógica sequencial e ordenada da linguagem, mas também a sintaxe visual instituída pelas fórmulas diegéticas e pelas soluções dramáticas convencionadas dos filmes.⁴⁶

Por via dos fragmentos de imagens que são directamente extraídas, seleccionadas e compiladas a partir de um conjunto exaustivo de filmes da história do cinema e dos seus arquivos, Godard não diz a História, mas mostra-a, *projecta-a* por intermédio de um discurso visual que excede o conjunto de proposições lógicas fixadas num texto, numa forma verbal ou oral: «para mim / a grande história / é a história do cinema / ela é maior / do que as outras / porque ela projecta-se», afirma Godard ironicamente.⁴⁷

Com efeito, uma das principais forças orientadoras do projecto das *Histoire(s)* de Godard relaciona-se com a tentativa em produzir uma história inédita do cinema pelos meios do cinema. Ou seja, uma história do cinema e do século XX feita a partir das imagens e dos filmes que foram feitos. *Só o cinema* (2A) pode dar *a ver* historicamente através da projecção, isto é, através do estabelecimento de conexões entre *todas as histórias* (1A) que foram guardadas e que permanecem como legados do passado.

*

Mas, apesar de tudo isto, Godard escrevia, como vimos acima, que a história do cinema é a única que, podendo ser projectada, permanece ainda por fazer. Mas sê-lo-á alguma vez? E até que ponto *Histoire(s) du cinéma* atinge

46. É neste sentido que podemos compreender que, no capítulo 4A de *Histoire(s) du cinéma*, intitulado *Le Contrôle de L'Univers*, Godard diga que nós esquecemo-nos das intrigas e das acções das personagens nos filmes de Hitchcock, mas continuamos a lembrar-nos de certas imagens que permaneceram na memória individual e colectiva como formas puramente visuais: «Esquecemo-nos porque Joan Fontaine se inclina sobre a borda de uma falésia e aquilo que levou Joel McCrea à Holanda / esquecemo-nos do porquê de Montgomery Clift guardar um silêncio eterno e porque Janet Leigh fica no motel Bates e porque Teresa Wright está ainda apaixonada pelo tio Charlie; esquecemo-nos do quê Henri Fonda não é inteiramente culpado e exactamente porque o governo americano contrata Ingrid Bergman / mas lembramo-nos de uma bolsa de mulher, mas lembramo-nos de um autocarro no deserto mas, lembramo-nos de um copo de leite, das asas de um moinho, de uma escova de cabelo; mas lembramo-nos de uma fileira de garrafas, de um par de óculos, de uma partitura musical, de um chaveiro / porque com eles e através deles Alfred Hitchcock foi bem-sucedido onde falharam Alexandre, Júlio César, Napoleão; assumir o controlo do universo». J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, p.78-85.

47. J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, p.44 (85) (2A).

esse fim? Fazer um filme de todos os outros filmes não poderia deixar de constituir um projecto irrealizável na sua ambição desmesurada. Tal implicaria mapear um conjunto virtualmente infinito composto pela totalidade dos filmes já realizados, incluindo não apenas o cinema, mas também os filmes amadores, os documentos educacionais, os filmes publicitários, etc. (talvez por isso Godard referisse que «é necessário um dia para fazer a história de um segundo, um ano para fazer a história de um minuto, uma vida para fazer a história de uma hora, uma eternidade para fazer a história de um dia; nós podemos fazer tudo, excepto a história do que fazemos»).⁴⁸ Por outro lado, mesmo que nos cingíssemos apenas ao cinema ficcional, fazer um filme de todos os outros filmes implicaria, como viu Jacques Aumont, falar dos filmes que se actualizaram, mas também dos que permaneceram virtuais. Porque aquilo que está subjacente a esse trabalho sem fim, aquilo que preside a esse trabalho que concerne à tentativa insensata de narrar *todas as histórias*, diz respeito, no final, à própria «memória dos filmes».⁴⁹

Com isto, Jacques Aumont pretende referir-se ao facto de o acesso aos filmes do passado não poder ser feito pela mera inventariação das imagens, mas apenas por via dos múltiplos percursos que são construídos *através* das imagens: imagens destituídas dos seus prolongamentos narrativos, transformadas em rastros, em pistas a partir das quais se torna possível construir uma cartografia, um atlas que se substitui ao espaço original das narrativas. Trata-se, se quisermos, de um diagrama que parte dos filmes como traços mnésicos para formar uma memória fílmica, uma memória-mundo provida de planos infinitamente intersectados e irreduzíveis às coordenadas métricas do espaço-tempo, que formam a base do reconhecimento racional do mundo e do conhecimento histórico.

Tal como em Aby Warburg, também em Godard a memória não é uma colecção de factos passados. Ela é feita de traços que permanecem, de energias que são impressas numa matéria e retornam a partir de configurações variáveis, exigindo que se imprima movimento a esses traços que nos chegam do passado. O pensamento depende inteiramente da nossa capacidade em

48. J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, p.276 (4B).

49. J. AUMONT, *Amnésies: Fictions du Cinéma D'Après Jean-Luc Godard*, 1999.

registar e em lembrar factos e informações. Todavia, como refere Aumont, do mesmo modo que é necessário que um mecanismo integrador neuronal combine as imagens fixadas pela percepção retiniana, para produzir a sensação do movimento, também é necessário que um movimento psíquico *apague* e junte algo às parcelas brutas da memória, para que o pensamento como trabalho e criação advenha.⁵⁰ Como na fórmula de Gilles Deleuze, torna-se necessário tornar o passado presente ao *fora* para que algo de novo possa surgir.

Quando Godard diz que o cineasta pensa com as duas mãos, e que *apenas a mão que apaga pode escrever*, ele remete para a existência de uma operação ensaística que exige que uma parte das obras seja efectivamente apagada, isto é, seleccionada, fragmentada, extraída, cortada e montada. Ele remete também para a ideia de que o *esquecimento* não é uma mera disfunção ou anomalia, mas que faz parte integrante da operação mnésica e histórica, aparecendo como trabalho de criação, de construção, fundando uma zona de invisibilidade que é própria à imagem cinematográfica.⁵¹ É aqui que, de resto, devemos localizar a importância de uma cena frequentemente utilizada por Godard, na qual vemos as mãos do editor a percorrem a película, procurando o ponto exacto para proceder ao corte e à colagem dos planos (nas *Histoire(s)*, esta imagem aparece, por exemplo, logo a seguir à referência a Péguy, sendo acompanhada do comentário: «segurando o presente, o futuro e o passado em ambas as mãos»; um outro plano recorrente, que mostra as mãos de duas pessoas a aproximarem-se uma da outra, a partir das extremidades do ecrã, convoca igualmente a ideia de uma avizinhamento de duas realidades estranhas e distantes, reunindo-se através da montagem).⁵² Assim, para Jacques Aumont:

A montagem é esse movimento (e talvez, no pensamento humano, tratar-se-á também de uma espécie de montagem). A montagem é o conjunto do que reúne e conecta, produz virtualidades, mas sob a condição obscura de esquecer outras, de entregar outras ao esquecimento.⁵³

50. *Idem*, p.25.

51. J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, p.147 (3B).

52. *Idem*, p.262 (4B).

53. J. AUMONT, *Amnésies*, 1999, p.26.

Aquilo que fornece ao cinema a sua força de pensamento é esta «estranha conjunção do ver e do mostrar; da simples manifestação da sensação e da memória construída».⁵⁴ Ela é atingida por via de um trabalho persistente de ensaio e de experimentação: uma história projectada por imagens não releva senão desta capacidade ensaística, deste acto decisório que se sabe fragmentário, fatalmente incompleto por se encontrar em permanente construção e actualização (*montage, mon bon souci*).

Esta questão relaciona-se intimamente com o tipo de posicionamento prático e teórico adoptado por Godard relativamente à história e ao arquivo. Como defendido por Michael Witt, Godard aproxima-se, assim, da figura do «meta-historiador» evocada por Hollis Frampton.⁵⁵ O meta-historiador não se limita a inventariar exaustivamente o material já produzido, até porque essa catalogação é impossível face à extensão dos materiais preservados. Ele procura antes inventar uma tradição através da constituição de uma história imaginativa que faz uso da aproximação de materiais dispersos e de métodos criativos de montagem.⁵⁶

É aqui que reside a originalidade da relação da prática visual godardiana com o arquivo. Em Godard, a *conservação* cinematográfica só faz sentido se for acompanhada da criação de enunciados fílmicos que se revestem de uma componente poética e ensaística. Os arquivos do cinema constituem um fundo que deve ser protegido, salvo da perda. Mas esse fundo de memória depositado nas imagens só terá valor se servir de base à constituição de novos filmes, se incentivar a produção do novo que, herdando algo do passado, ao mesmo tempo reflecte uma compreensão específica (ética, estética e política) dessa herança. Desta forma, Aumont podia dizer que, em Godard, «o cinema conserva na medida exacta em que junta algo àquilo que deve ser conservado».⁵⁷ A conservação pressupõe a elaboração de um complexo tecido de tempos remontados, intersectando o presente com um passado que não está morto, e cuja densidade memorial precede e inspira o artista. Isto é algo que é exemplarmente ilustrado por Godard quando ele refere que o

54. *Idem*, p.165-66.

55. M. WITT, *Jean-Luc Godard : Cinema historian*, 2013, p.107.

56. *Idem*, p.110.

57. J. AUMONT, *Amnésies*, 1999, p.163.

mais importante não é conservar um filme inteiro (embora tanto melhor se tal for possível): bastaria, por exemplo, salvar três fotogramas de um filme de Eisentein e três fotogramas de Vertov para saber o que se passou, pois «aquilo que é interessante, diz Godard, é conservar a relação entre uma e outra imagem».⁵⁸ A conservação não se faz, por isso, no sentido de operar uma síntese classificatória e definitiva, apelando antes à constituição do novo e do imprevisível, que nasce de um encontro dialógico entre o artista e as formas do passado.⁵⁹

É assim que a defesa de uma nova arquitetura conceptual para o arquivo, capaz de privilegiar as montagens originais entre os elementos em detrimento das regras classificatórias de ordenação e hierarquização – aspecto que, como vimos acima, era convocado por Uriel Orlow a partir da obra de Chris Marker – se adapta igualmente bem à metodologia visual de Godard. Explorar o arquivo pela montagem equivale, em Godard, a ligar elementos díspares e descontínuos para estabelecer um outro tipo de continuidade e de visibilidade. Uma outra arquitetura, ou topologia, marcada pela multiplicação dos gestos, pelas repetições, variações, batimentos e intermitências permitidas pela novidade da *mixagem* das imagens e dos arquivos que são apropriados, retrabalhados e combinados com registos do presente. Não mais um arquivo, portanto, mas um *atlas de imagens*, uma composição propriamente diagramática e hieroglífica.

*

Em *Histoire(s) du cinéma*, as imagens formam uma infindável tessitura de referências múltiplas recombinaando memórias, fragmentos, obsessões e ideias. Godard conecta sem fim: uma imagem a um elemento sonoro, imagens do cinema e imagens da pintura, planos negros e legendas, frases e comentários que se formam num espaço da imagem que fabrica, ao mesmo tempo, um espaço de releitura da história. Jacques Rancière podia assim,

58. J.-L.GODARD, *Jean-Luc Godard, Documents*, 2006, p.288.

59. Michael Witt podia assim convocar o argumento, desenvolvido por Dominique Païni, de que à semelhança de artistas como Duchamp, Pierre Boulez, John Cage ou Roland Barthes, Godard aparece como um artista «programador» cuja obra se encontra em permanente diálogo com o passado, excedendo os limites epocais e figurativos das obras. Esta denominação faz-nos ainda lembrar da influência decisiva de Henri Langlois na obra de Godard por via do seu trabalho de programação na cinemateca francesa, aparecendo como uma das figuras mais citadas em *Histoire(s) du cinéma*. Neste contexto, a influência de Malraux, igualmente citado nas *Histoire(s)*, deve ser referida. Cf. M. WITT, *Jean-Luc Godard : Cinema historian*, 2013, p.95 (86-88).

a partir da prática visual godardiana desenvolvida em *Histoire(s) du cinéma*, comparar a história a este regime de relações de imagens, a esta possibilidade de reproduzir conexões e de re-jogar todas as histórias a partir de um acto performativo de escrita, que transmite a experiência das coisas através da coexistência de vários mundos e perspectivas.⁶⁰ A imagem converte-se então num «evento-mundo» que coexiste com outros «eventos-mundo», em regime de co-partilha de imagens.⁶¹ A história passa, desta forma, por constituir um regime de co-presença que trabalha a «entre-expressividade das formas e dos signos»:

Pois a história, depois de dois séculos, não é mais o relato do passado, é um modo de co-presença, uma maneira de pensar e testemunhar a co-pertença das experiências e a entre expressividade das formas e dos signos que a figuram [...] A história é este modo de existência comum onde as experiências se equivalem e os signos são capazes de exprimir todos os outros. A idade da história tem a sua poética que resume a célebre fórmula de Novalis: *tudo fala*. Tal quer dizer que toda a forma sensível é um tecido de signos mais ou menos obscuros, uma presença capaz de significar a força da experiência colectiva que a conduz à presença. Tal quer dizer também que cada uma dessas formas significantes é susceptível de entrar em relação com todas as outras para formar novos agenciamentos significantes. E é em função deste regime de sentido onde todas as coisas falam duas vezes – na sua pura presença e na infinidade das suas conexões virtuais – que as experiências comunicam entre si e constituem um mundo em comum.⁶²

Esta passagem, admirável na sua concisão e força retórica, tem a desvantagem, porém, de não assinalar devidamente o *cuidado* inerente ao trabalho de montagem que caracteriza a prática godardiana nas *Histoire(s)*. Não se trata, como poderíamos induzir das palavras de Rancière, de combinar tudo com tudo de forma mais ou menos aleatória, mas de um trabalho de precisão e de rigor que expressa o acontecimento ao nível de uma trajectória diagramática cuidadosamente planeada. Não nos podemos esquecer, por exemplo, que a

60. J. RANCIÈRE, *La Fable Cinématographique*, 2001, pp.225-26.

61. *Idem*, p.222.

62. *Idem*, p.225.

versão final de *Histoire(s) du cinéma* é o resultado de uma aturada pesquisa efectuada por Godard ao longo de pelo menos 30 anos. Mais ainda, a passagem de Rancière está imbuída de um relativismo histórico mal sustentado – o qual, além do mais, nos parece incompatível com o rigor da circunscrição formal e temática do projecto de Godard – colocando em perigo a dimensão testemunhal e os critérios de verdade e de precisão histórica que, como demonstraremos mais à frente, caracterizam o projecto das *Histoire(s)*.

Mas esta passagem de Rancière faz-nos também contactar de modo indelével com o pensamento de Malraux, autor que, como afirmado pelo próprio Godard, lhe mostrou o caminho para a construção das *Histoire(s)* através da obra intitulada *Psicologia da arte*, editada no ano de 1947.⁶³ Como tivemos oportunidade de demonstrar anteriormente, a partir de uma aproximação entre Aby Warburg e André Malraux, para Malraux a história da arte surge, na era da consolidação da reprodutibilidade técnica da imagem, como um gigantesco receptáculo de exemplares artísticos oriundos de diferentes tempos e culturas. A história da arte converte-se numa «sucessão de criações» que suscitam formas de recepção *intelectuais*, conferindo ao objecto de arte um poder de metamorfose que apela à redescoberta e à recomposição do seu passado: a metamorfose constitui assim, para Malraux, a própria vida da obra de arte.⁶⁴

Tivemos oportunidade de defender, nesse contexto, que esta convergência entre o espaço da imagem e o espaço da história e da sua escrita constituía já a grande força e originalidade do projecto historiográfico de Aby Warburg. O *Atlas Mnemosyne* de Warburg aparecia-nos, deste modo, como uma autêntica escrita *por imagens* da história, como um dispositivo de apresentação visual susceptível de desmontar e remontar corpos heterogêneos de imagens. Como viu Didi-Huberman, *Mnemosyne* sublinha configurações imprevisíveis e permite que afinidades e conflitos, que passam habitualmente despercebidos, aflorem à superfície, abrindo novos horizontes ao pensamento da história e da cultura.⁶⁵ Se é verdade que, tal como acontecia em Marker, também em Godard não existe qualquer tipo de referência à

63. M. WITT, *Jean-Luc Godard : Cinema historian*, 2013, p.87.

64. A. MALRAUX, *O museu imaginário*, 2015, pp.159; 243-44.

65. G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas*, 2010, p.176, 182.

influência da prática histórica de Aby Warburg, o facto é que a originalidade das relações inauguradas por Warburg entre a imagem e a historiografia estabelece um ponto de referência genealógico de crucial importância. Ao ponto de podermos afirmar, na linha do que é defendido por Barbara Laborde, que os projectos de Godard e de Marker constituem – na sua compreensão comum das «especificidades do suporte filmico», assim como no reconhecimento das potencialidades da imagem na construção de uma história inventiva e ligada aos modelos temporais da memória – uma realização, ou um *colocar em acção* («mise en acte») do projecto warburguiano por via do cinema.⁶⁶

Tal como acontecia no caso do *Atlas Mnemosyne*, o projecto de Godard não pode, por isso mesmo, ser considerado um arquivo sistemático que operaria por síntese totalizadora. Ele segue, pelo contrário, o modelo do atlas, o qual pode ser associado igualmente ao modelo de uma escrita privilegiadamente ensaística que experimenta relações, estabelece descontinuidades e afirma o carácter sobredeterminado e anacrónico das conexões, numa procura em captar a complexidade das configurações históricas e humanas.

*

Sobre o *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman podia então afirmar que tudo aí nos orienta para as características isoladas por Theodor Adorno para descrever a forma ensaística, a qual, por sua vez, se revela crucial no projecto das *Histoire(s)*: a justaposição dos elementos, por oposição à sua organização hierárquica; o entrelaçamento entre o argumento e a visualidade; a aceitação das descontinuidades e da multiplicidade, situando a exposição numa zona de conflito dialectizada e em aberto; a capacidade de iluminar a totalidade, através da extracção dos fragmentos e das suas combinações variáveis; a forma experimental e a apresentação familiar à obra artística, mas afirmando propósitos que são inteiramente não-artísticos, ou melhor, que não podem ser reduzidos à mera contemplação estética.⁶⁷ A forma ensaística implica também o *literário*, isto é, a subjectividade de quem escreve, a eloquência e a expressividade do texto, a liberdade e a criação de ideias, numa ultrapas-

66. B. LABORDE, *Avatars de L'Histoire*, 2009, p.56.

67. *Idem*, p.181.

sagem da linguagem instrumental que visa a sistematização e a acumulação das ideias. Tudo isto é claramente aplicável às *Histoire(s)* de Godard.

Mas aquilo que parece constituir a grande particularidade das *Histoire(s)* e do *Atlas Mnemosyne* de Warburg (e, se quisermos ir mais atrás, do cinema experimental documental de Chris Marker), refere-se ao facto de, nestes projectos, o ensaio adquirir uma forma privilegiadamente não-verbal, isto é, uma forma que confere especial importância ao uso da imagem e às suas passagens com outras formas de expressão, conferindo à noção de escrita um sentido francamente amplificado. Com efeito, o que está aqui em causa é a consideração de uma noção amplificada de escrita que integra uma outra forma de relação entre a imagem e a linguagem. Apesar de Godard sugerir persistentemente a primazia da imagem em relação à linguagem, como tivemos oportunidade de discutir através da metáfora da projecção evocada nas *Histoire(s)*, seria insustentável defender um uso versátil da sua parte apenas sobre a imagem, mormente face à densidade da presença da escrita, do comentário e dos actos da palavra na obra de Godard.

E isto é algo de constatável não só ao nível da análise específica do projecto das *Histoire(s)* – onde o projecto audiovisual deve ser, de resto, considerado conjuntamente com a edição em livro, similarmente construído com base no peso conferido às imagens e às palavras nas suas diversas relações e modalidades – como também em toda a filmografia do autor⁶⁸ e, em particular, nos projectos das décadas de 70 desenvolvidos com Anne Marie Miéville (*Numéro Deux* (1975), *Ici Et Ailleurs* (1976), *France tour détour deux enfants* e *Scénario de Sauve qui peut la vie*, ambos de 1979, por exemplo), projectos que constituem momentos inaugurais, do ponto de vista formal e teórico, dos métodos que viriam ser mais tarde exponenciados em *Histoire(s) du cinéma*.⁶⁹

68. Como observado por Philippe Dubois, o realizador faz uso recorrente da escrita ao longo da sua obra. Sobejam, nos filmes de Godard, os actos de leitura protagonizados pelos personagens e pelo comentário em *off*, os diálogos extraídos directamente de obras literárias que são apropriadas e recontextualizadas, assim como a exibição de uma panóplia de materiais impressos que valem também pela sua expressividade gráfica: cartas, jornais, manuscritos, pósteres e letreiros, ao ponto de podermos classificar um filme como *La Chinoise* (1967) um verdadeiro *filme-texto*, ou *filme-slogan*. P. DUBOIS, *Cinema, Vidéo, Godard*, 2004, p.260.

69. Michael Witt vai ao ponto de considerar *Ici et Ailleurs*, de 1976, como o primeiro capítulo das *Histoire(s)*, embora, em nosso entender, tal implique falhar a especificidade dos processos de *mixagem* que são introduzidos por Godard de forma sistematizada apenas em *Histoire(s) du cinéma*. Defenderemos a importância desta consideração mais abaixo.

Nesses projectos, a escrita refere-se fundamentalmente às combinações e aos deslocamentos produzidos entre as palavras e as imagens. Trata-se de uma escrita que recorre privilegiadamente à *paranomásia*, isto é, ao jogo sobre o sentido dado pela utilização de diferentes formas da mesma palavra, que se transforma e metamorfoseia através das modificações permitidas pela manipulação electrónica das letras e das sílabas que caem, separam-se e reorganizam-se, sobrepondo-se muitas vezes ao espaço ocupado pelas imagens. É o que acontece no exemplo da queda da primeira e última sílabas da palavra *Histoire(s)*, dando origem à palavra *toi*, repetida por três vezes, assim como no exemplo da palavra *cinéma*, que é transformada em *ciné-moi*, demonstrando que a história edificada por Godard é uma história que parte da sua experiência pessoal sobre o cinema, dirigindo-se e convocando o outro, o espectador que é integrado como parte activa da construção de um sentido indutor de múltiplas trajectórias e mapeamentos subjectivos dos acontecimentos mais fracturantes.

Poder-se-á igualmente evocar a figura do *genotexto*, conceito primeiramente elaborado por Julia Kristeva, referente à estrutura de um texto que contém as várias fases do processo da sua elaboração por via da inscrição das notas, dos rascunhos e das correcções efectuadas. Como observa D.N. Rodowick, o genotexto corresponde ao processo de geração ilimitada de significações, opondo-se ao fenotexto como função comunicativa e manifestação concreta de um texto. O genotexto irá, portanto, remeter o leitor não para uma zona de interpretação infalível e consensual, mas para uma zona de articulação entre o que é manifesto e latente, representável e irrepresentável. Como escreveria D.N. Rodowick:

O que está em causa não é uma linguagem do filme mas uma *escrita* por imagens. E as relações lógicas (conscientes ou inconscientes) que ligam as imagens a um discurso são inteligíveis apenas na medida em que a presença do campo visual é estilizada e o texto do filme é compreendido como escrita figural («*figural script*»). Fazê-lo equivale a compreender as formas de legibilidade pressupostas pelo discurso figural assim como a produzir distintos modos de leitura. Fazer o inverso corresponde a respeitar a imagem na forma da sua remissividade e do signo auto-

-identitário que disfarça a força da estranheza que reside no seu interior como encenação do desejo.⁷⁰

Este excerto parte da tentativa de elaboração de um encontro dialógico entre o filme e a teoria psicanalítica. É nesse contexto que D.N.Rodowick cruzaria alguns dos mais importantes aspectos teóricos do cinema com o campo da análise textual explorado por Marie-Claire Ropars, e, mais especificamente, com a introdução, por parte da autora, do problema da escrita e da crítica linguística no filme, tomando como ponto de partida a filosofia de Jacques Derrida e o seu pensamento sobre a *cena da escritura* freudiana.

Como tivemos já oportunidade de demonstrar no capítulo inicial do presente estudo, a filosofia da linguagem de Jacques Derrida estabelece inúmeros pontos de contacto com um pensamento sobre a imagem que integra uma noção mais amplificada de escrita, contribuindo, como reiterado por D.N.Rodowick, para uma transformação da compreensão desses dois campos e das relações estabelecidas entre eles nas práticas visuais. A aplicabilidade desse arsenal teórico às práticas cinematográficas de autores como Chris Marker e J.-L.Godard revela-se, com efeito, altamente pertinente. De resto, leva-nos também a estabelecer mais um movimento de passagem correspondência importante entre os projectos desses autores e a historiografia de Aby Warburg, dado que entre eles se joga uma concepção comum que concerne à dimensão *sintomática* e *psíquica* da imagem, aspecto cuja influência em Aby Warburg foi já examinado em profundidade.

Esta questão passa igualmente pela identificação da categoria operativa do *constelatório*, por nós anteriormente evocada em vários momentos, e que D.N.Rodowick isolaria a partir do contexto específico da análise de Marie-Claire Ropars ao filme *À bout de souffle* (1960), de J.-L. Godard. D.N.Rodowick afirmaria então que o «constelatório»⁷¹ diz respeito à presença de um determinado elemento no interior de uma estrutura de significação que permanece inacabada e dada como irresolúvel. A imagem é *interrompida*, ela solta-se dos encadeamentos remissivos que a prendiam a um sentido particular e à designação factual do objecto. Em suma, a ima-

70. D.N.RODOWICK, *Reading the Figural*, 2001, p.89.

71. *Idem*, p.86.

gem *opacifica-se*, sendo convertida num *traço* que é reencadeado/reinscrito noutras *imagens-traço* continuamente refiguradas, deslocadas e invertidas. Como observa Rodowick, a imagem passa a integrar uma estrutura na qual os principais vectores narrativos, formais e temáticos são continuamente retomados e transaccionados. Uma estrutura que encontra no *hieróglifo* um modelo da significação cinematográfica na prática godardiana, tal como constituía um modelo para a escrita freudiana e para o dispositivo do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, girando em torno de uma forma de escrita complexa, enigmática e, por vezes, de difícil acesso, capaz de se desdobrar numa enorme profusão de representantes e de combinações possíveis. À dimensão lógica e regularizada da linguagem convencional é contraposta, assim, uma estrutura tendencialmente *sintomática* sustentada na potência disruptiva da imagem e da palavra.

Esta questão ligada à operação de índole sintomática, que é retomada por D.N.Rodowick a partir da importância concedida às noções de «constelação» e de «traço», deverá ser igualmente perspectivada a partir de Jacques Lacan. Segundo Lacan, o sintoma apresenta-se antes de mais como um traço. O sintoma não é mais do que um traço que inscreve a imagem do apagamento do acontecimento. Lacan serve-se, neste ponto, da metáfora cibernética de Wiener: se imaginarmos duas personagens cujas dimensões temporais são o inverso uma da outra, e que uma das personagens envia uma mensagem (seja um quadrado, por exemplo) à outra, esse quadrado será visto a apagar-se antes de ser apreendido de novo. Com isto, Lacan pretende demonstrar que

[...] o retorno do recalcado é o sinal apagado de qualquer coisa que não adquirirá o seu valor senão no futuro pela sua realização simbólica, pela sua integração na história do sujeito. Literalmente, essa não será senão uma coisa que, num momento dado da sua realização, *virá-a-ser* («*aura été*»).⁷²

O acontecimento ocupa, como tal, uma zona de apagamento que não pode ser restituída como origem, pois essa origem está desde o início perdida e é dada a ver como traço, como vestígio. Mas tal não quer dizer que o acon-

72. J. LACAN, *Séminaire I*, 1975, p.282.

tecimento não possa ser *revelado*. A imagem e o acto da palavra repetem o acontecimento através de uma reverberação, de uma modulação que faz contactar diferentes sentidos e significações sobrepostas, que dizem o que não pode ser dito e desvelam o que está ocultado: como via Lacan, a cada símbolo correspondem mil coisas e a cada coisa correspondem mil símbolos. Mas é por uma certa desordem imposta, é por certas «rupturas» e «discordâncias» que, segundo Lacan, essa ausência e esse indizível, que encobrem o acontecimento, podem ser expressos, fornecendo ao discurso uma componente hieroglífica, em suma, uma *organização nova* que expressa um sentido-outro, impossível de ser atingido pela estrutura normal do discurso.⁷³ Imagem e palavra adquirem uma dimensão incerta e flutuante: o movimento é o da sua modalidade de aparecimento e desaparecimento, inscrevendo uma reverberação relacionada com o próprio tempo – imagem e palavra *são o tempo*.

Rodowick podia então afirmar que aquilo que está em causa é a consideração de uma escrita hieroglífica, incompatível com a atribuição de uma *primeidade* ao aspecto supostamente lógico e racional do discurso, por oposição à dimensão puramente irracional, intuitiva e *secundária* da imagem. Essa escrita hieroglífica expõe, ao invés, uma noção de escrita que não deriva directamente da linguagem convencionada, e que deve ser aproximada à ideia de uma «força sintáctica».⁷⁴ Assim, mais do que um elemento de união, a montagem surge então como um processo de fractura e de descontinuidade, próximo a um modelo de edição hieroglífica que liga de modo heterogéneo palavras, imagens e indicações gráficas. Trata-se, também aqui, de considerar a existência de um jogo de rastros, remissões e referências múltiplas, pelas quais as palavras e as imagens são desconectadas. Estas desenvolvem-se a partir de encadeamentos diferenciais que reflectem uma forma de palavra estilhaçada e desestabilizada no seu relacionamento com o figural e a locução:

Este sistema é organizado por blocos de montagens, ou *edição hieroglífica*, que tende a desestabilizar os registos de apresentação figural,

73. *Idem*, p.269-70.

74. D.N.RODOWICK, *Reading the Figural*, 2001, p.89, p.91.

escritural e vocal. Cada registo interpenetra o espaço que é próprio ao outro, atravessando a um tempo a encenação do filme e a ficção encenada.⁷⁵

A noção de escrita passa, portanto, a referir-se a um espaço no qual o figural se cruza com a palavra e com o acto da fala, o qual não é nunca estabilizado como raiz da significação; este envolve antes uma cadeia cada vez mais complexa de significações incluindo as trocas e as oscilações entre a escrita e a imagem ao nível de uma «para-gramática», uma «parataxe» resultante da uma inabilidade em formar discursos gramaticalmente correctos e ordenados.⁷⁶

*

A passagem do texto de D.N.Rodowick anteriormente citada, na qual o autor fala da possibilidade de identificação de uma escrita figural («figural script»), remete para uma outra faceta da obra de Godard que não poderíamos deixar passar, no contexto de um exame à problemática da integração da escrita no filme. Mais concretamente, falamos dos *guiões visuais*, ou *vídeo-roteiros*, iniciados por Godard no final da década de 70 e inícios da década de 80, nos quais é assinalado o traçar da concepção e do nascimento do filme. Como assinalado por Philippe Dubois, o vídeo-roteiro é acompanhado por uma realização específica, quase sempre em vídeo, que funciona não só como meta-linguagem do filme finalizado, mas também como esboço instrumental, para ser disponibilizado aos actores e à equipa técnica do filme.⁷⁷

O vídeo-roteiro implica, como tal, uma integração da escrita na própria imagem. Porém, essa escrita figural, esse guião composto por imagens, não é meramente indicativo e esquemático. Muito mais do que isso, o guião *encena*, verdadeiramente, na prática godardiana, uma possibilidade de pensar através das imagens, de apreender o seu aparecimento e os movimentos ínfimos que são captados na superfície branca do ecrã cinematográfico, espécie de ponto mais alto de um limite figurativo inferior, definido pela latência e pelo marulhar caótico de ideias, pelos movimentos e interacções potenciais entre os corpos e as imagens. Isto é visível em *Scénario du film*

75. *Idem*, p.97.

76. *Idem*, p.98.

77. P. DUBOIS, *Cinema, Vídeo, Godard*, 2004, p.278

Passion (1982) – talvez o único guião que goza de real notoriedade, como viu Dubois – no qual vemos Godard em frente à tela branca, cercado pelos aparatos técnicos de edição e montagem, gesticulando em silhueta, comentando e manipulando as imagens que emergem e se misturam no ecrã, numa integração da reflexão do autor sobre a sua própria obra, o cinema e o acto de criação visual.

Como observado por Philippe Dubois, o vídeo-roteiro converte-se numa forma de pensar o cinema naquilo que ele cria num outro lugar (pois o cinema não diz tudo), abrindo a imagem e a palavra a outras formas de apresentação, ou melhor, a um exercício de potenciação da *escrita* amplificada, algo que parece ser atingido exemplarmente em *Histoire(s) du cinéma*. A escrita pela imagem designa esta capacidade de combinar, sobrepor, misturar e deslocar os elementos que são constituídos por via de um «pensamento em acção», um pensamento que, segundo Dubois, se joga no lance do *directo*, do *in vivo*: é neste sentido que Dubois afirma que, em Godard, só no vídeo *ver é pensar* e *pensar é ver* («ver o guião, ver o processo», como diz Godard em *Scénario*),⁷⁸ sendo esta implicação recíproca que desloca, verdadeiramente, a ideia e o lugar quer da escrita, quer da imagem cinematográfica.⁷⁹ Dubois podia então concluir que a rejeição da escrita por Godard é feita através de uma espécie de desvio que afirma o desejo paradoxal da escrita, uma escrita que une o acto do pensamento e o acto de ver.

Porque o acto de *ver*, como verificámos logo de início, equivale, em Godard, a *comparar*. Ele inscreve possibilidades de criar a partir do traçar de relações entre imagens, gestos, corpos, percepções e afectos que, encontrando-se como que fundidos num espaço de invisibilidade e de incerteza, contêm a possibilidade da estória que não é dominada ainda pela dramaturgia:

Não ver tudo da história. Não compreender tudo. Ver o movimento para lá dele. Ver uma, duas ou três coisas e descrever a ambiguidade, o paradoxo e o incompreensível. Isto é mergulhar na imagem e no cenário (*script*).⁸⁰

78. J.-L.GODARD, *Scénario du film Passion*, 1982.

79. P. DUBOIS, *Cinema, Vidéo, Godard*, 2004, p.279.

80. J.-L.GODARD, *Scénario du film Passion*, 1982.

A imagem possui uma expressividade própria; porém, como observava Raymond Bellour a partir da obra de Chris Marker, ela vive também «no interior das palavras» que a podem suportar; ela depende das formas de endereçar o espectador, feitas objecto pelo discurso.⁸¹ A imagem afirma sempre este mecanismo relacional entre duas partes, quase sempre construído no cerne de uma implicação recíproca entre um plano conceptual, ou verbal, e o plano da imagem.

Esta é uma componente que Raymond Bellour identificaria igualmente na obra de Godard. Bellour fala de um «poder material das palavras» que devêem «um equivalente da imagem, uma parte, uma camada, um nível do que compõe uma imagem», numa espécie de consubstanciação entre a palavra e a imagem que o autor explora a partir da filosofia de Maurice Blanchot.⁸² Godard transforma as palavras e os fragmentos discursivos, extraídos dos livros citados, e faz entrar a palavra no circuito do filme, cujo material visual, em *Histoire(s) du cinéma*, é igualmente submetido a um processo de extracção, citação e recontextualização dos fragmentos. Assim, segundo Raymond Bellour,

Tal implica igualmente a possibilidade de tratar a escrita como imagem [e] o ecrã como uma página. E assim de subtrair a escrita à sua legibilidade própria para fazer dela o objecto de um visível-legível que garante a sua plasticidade *in vivo* no tempo da inscrição e do desdobramento (é isto que, entre outras coisas, se atinge plenamente em *Histoire(s) du cinéma*).⁸³

Tal como acontecia em Philippe Dubois, também Raymond Bellour evoca o *in vivo* como critério que acolhe a possibilidade de articulação entre o plano conceptual e o plano da imagem. Esse tipo de articulação orienta-nos para mais uma faceta comum a Godard e a Chris Marker que gostaríamos de sublinhar, até porque ela nos aparece como uma das relações mais importantes que é possível mapear a partir da obra de ambos os realizadores. Os seus projectos são, como viu Jacques Rancière, frequentemente orientados por uma preocupação pedagógica e meta-reflexiva. Eles alertam o especta-

81. *Idem*, p.361.

82. R. BELLOUR, *L'Entre Images 2. Mots, Images*, 1999, p.126.

83. *Ibidem*.

dor para o facto de que é preciso não esquecer a imagem, que certa imagem deve ser vista mais de perto, analisada nos seus detalhes e pormenores ocultos, que tal imagem deve ser encadeada com uma outra imagem que a ela se ajusta, produzindo um compósito preciso, ou uma *imagem justa*.⁸⁴ As imagens valem por aquilo que mostram como emanção da vida, mas, ao mesmo tempo, elas parecem exigir, no seu mutismo e impassibilidade, a sobreposição do comentário. Não o comentário que explica a imagem e a delimita a um conjunto de significados fixados, mas um acto de palavra que ilumina os pontos problemáticos da imagem, questionando a sua natureza e avançando operações de conexão que a tornam *legível* e *pensável*. É um acto que ocorre no âmago de uma estrutura hieroglífica e paratática que exige formas de apreensão activas, remetendo para um nível que, segundo Rancière, define a grande via estruturante do cinema documental de ficção.

Em *O Destino das Imagens*, Rancière avançaria assim no sentido da identificação, a partir das *Histoire(s)*, de uma «potência frásica», relacionada com uma espécie de grande parataxe que desfaz o esquema de causalidades ideais e as normas habitualmente reguladoras da produção do inteligível e do sensível.⁸⁵ No caso de Godard, os signos apresentados são, segundo Rancière, «elementos visuais agenciados na forma do discurso», envolvendo uma «sintaxe paratática» que pode receber o nome de montagem, desde que, como temos visto, se alargue a noção para lá do seu significado mais restrito e especializado.⁸⁶

No interior desta forma de montagem diferencial, que afirma o distúrbio e a descontinuidade – de que Marker, podemos dizê-lo, é igualmente um exímio precursor – a remissão linear das imagens a um referente externo é suspensão e dá frequentemente lugar às operações metonímicas, às analogias e às metáforas, conferindo à imagem uma «potência de contacto», e já não de tradução ou explicação.⁸⁷ Potência essa que, de resto, deve ser relacionada, em Chris Marker e em J.-L. Godard, com as novas possibilidades conferidas pelo dispositivo videográfico.

84. J. RANCIÈRE, *La Fable Cinématographique*, 2001, p.212-14.

85. J. RANCIÈRE, *O Destino das Imagens*, 2011, p.67.

86. *Idem*, p.59, 67.

87. J. RANCIÈRE, *La Fable Cinématographique*, 2001, p.76.

Será o caso, nesta situação, da necessidade de se considerar o irromper de uma nova forma de escrita audiovisual, que nasce das potencialidades dos novos aparatos técnicos e da consequente emergência de uma nova relação entre a imagem sonora e visual? Certamente que sim. Mas é também aqui que ressalta uma das mais importantes diferenças entre as metodologias dos dois realizadores, Marker e Godard, que até aqui temos vindo a avaliar nas suas aproximações e afinidades. Se é possível dizer que, em Chris Marker, os princípios da montagem são de alguma forma ainda preservados, em Godard assistimos a uma implosão sem precedentes desses mesmos princípios.

As imagens imbricam-se electronicamente umas nas outras, são alteradas por efeitos de batimentos, intermitências e sobreposições dadas por transições circulares que avançam e recuam, abrindo a imagem inicial sobre uma ou mais imagens que formam uma espécie de fundo infinitamente estratificado; por outro lado, as legendas e os sons sobrepõem-se às imagens, jogam e reactivam-se entre si, alterando irremediavelmente o sentido e a legibilidade de um todo em proliferação incessante. A imagem adquire, consequentemente, um novo tipo de espessura, um novo relevo e uma nova profundidade, que não podem ser já equiparados aos princípios tradicionais da montagem, sendo assim substituída pelo processo do *mixing*. Desta forma, o vídeo aparecerá, em Godard, como uma espécie de gigantesca caixa de vibração, como meio transmissor de energias que se adensam e se constituem no âmago de uma extraordinária junção de manifestações, que, como viu Philippe Dubois, convergem na possibilidade de pensar as várias histórias do cinema e da imagem.⁸⁸ Em virtude disso, Dubois vai mesmo ao ponto de defender que Godard integra plenamente a ideia de um *ser-imagem*, pelo qual o instrumento videográfico se consubstancia com o corpo, o gesto e a escrita: Godard pensa, vê e actua através da imagem-vídeo, ele produz imagens e inventa significações para elas, e é pelas imagens que Godard existe, tem um sentido e uma história. Philippe Dubois podia então escrever que

[...] o que há nele [em Godard] é antes uma grande consciência receptiva, uma terra que acolhe todas as impressões, uma caixa-de-ressonância de

88. P. DUBOIS, *Cinema, Vídeo, Godard*, 2004, p.287.

todas as imagens do mundo. Já não se trata tanto de escrever e inventar quanto de inscrever e repercutir.⁸⁹

Esta descrição de Dubois orienta-nos inevitavelmente para a concepção warburgiana do historiador-sismógrafo que, como vimos mais atrás, é susceptível de receber e de transmitir as grandes energias e os abalos produzidos pelos acontecimentos fracturantes da história da humanidade. A notável afinidade que podemos encontrar entre os projectos de Godard e de Aby Warburg (afinidade cuja intimidade dificilmente identificaríamos noutros autores, mesmo se aí incluirmos, apesar de tudo, Chris Marker), relaciona-se directamente com esta consciência apurada do sentido histórico da imagem, com o facto de o destino das imagens reflectir o destino e a tragédia da cultura Ocidental (permanentemente cindida entre o terror e o belo, a violência e o apaziguamento, a vida e a morte). Esta consciência está também em Marker, mas o facto é que em Godard se manifesta, essencialmente, através do reivindicar de uma tradição, de uma herança pictural e cultural da imagem que havia sido talvez inaugurada por Aby Warburg em *Mnemosyne*.

Trata-se, na prática godardiana, de abraçar essa herança como possibilidade de pensar e de reinventar a imagem enquanto instância ainda susceptível de fornecer uma nova experiência do olhar. Trata-se de apontar uma modalidade de experiência que encontra no cinema, nas suas metamorfoses, contaminações e passagens entre diferentes meios de expressão visual e sonora, um *atlas* das grandes forças e energias que, tal como em Warburg, se projectam como gestos e imagens. Como notou Aumont, torna-se impossível separar os fragmentos dos filmes cuidadosamente reunidos por Godard, de uma carga dramática e patética ligada à intensidade dos gestos, à expressividade das formas, à emotividade dos rostos e das expressões corporais,⁹⁰ encontrando nas imagens da pintura uma espécie de paralelismo e regime de co-partilha decisivo.

Isto implicará também um trabalho de remontagem do tempo através da relação de elementos históricos geograficamente distanciados e conectados

89. *Idem*, p.288.

90. J. AUMONT, *Amnésies*, 1999, p.98.

ao nível de uma nova dimensão espaço-temporal altamente moldável. Tal como o atlas de Warburg, *Histoire(s) du cinéma* pode ser visto, com efeito, como uma leitura dos movimentos do tempo por via da *mixagem* do conjunto de gestos expressivos, que chegam até nós por via dos ciclos de repetição e de sobrevivência das imagens, numa possibilidade em aberto de produção de novas configurações e sentidos. Aumont podia por isso observar, nas *Histoire(s)*, a materialização de uma nova fórmula de *pathos*, uma nova *Pathosformel* associada à irrupção de uma energética pura das imagens, que assomam e acompanham o «apogeu de uma montagem patética».⁹¹

Aquilo que é obtido nas *Histoire(s)* é, assim, o estabelecimento de uma corrente entre as imagens, é o adensar de uma superfície rugosa e texturada, atravessada pela circulação de tensões e de polaridades que se geram no confronto e intersecção das obras. Trata-se, segundo Aumont, de uma espécie de «electricidade psíquica»⁹² vinculada às formas extáticas, aos ritmos sincopados e ao violento descarregar das imagens através de movimentos incrustados:

Toda a invenção formal das *Histoires* se resume a isto: inventar formas que possibilitam inscrever e que, numa cinematografia que conheceu a revolução do zapping, do morphing e do mixing, deve inscrever um sistema de ligações fundadas na passagem eléctrica das emoções, e o ritmo de uma nova espécie (e de uma substância nova) que ela cria.⁹³

Com isto, é toda uma nova forma de inventar relações entre as imagens que irrompe, apontando para uma estrutura paratática que, de modo exuberante, excede a lógica simplista da representação. A invenção de uma nova sintaxe relaciona-se pois com essa necessidade de «inventar novos meios para ligar as coisas».⁹⁴ Mais do que uma referência ao real designado exteriormente, a superfície cinematográfica converte-se, a partir do dispositivo videográfico, num estado, num *evento*, caracterização que importará analisar na sua estreita adequação ao novo estatuto da imagem e do ecrã cinematográfico instaurado por Godard.

91. *Idem*, p.98.

92. *Idem*, p.134.

93. *Idem*, p.135.

94. *Ibidem*.

2. O ecrã cinematográfico como evento: Gilles Deleuze e Jean-Luc Godard

Um dos principais problemas que havíamos colocado, a propósito da identificação de um paradigma cinematográfico no *Atlas Mnemosyne*, prendia-se com o facto do projecto de Aby Warburg ser constituído exclusivamente por imagens paradas. Todavia, a análise comparativa dos projectos videográficos de Chris Marker e de J.-L. Godard permitiu-nos concluir que *Mnemosyne* compete para a consideração de uma superfície propriamente *cinemática*, já que increve um conjunto de relações, conflitos e transformações entre os elementos: estes são *postos em movimento*, integrando uma estrutura fundamentalmente móvel e dinâmica. Trata-se, em *Mnemosyne*, da consideração de uma superfície combinatória, uma superfície de escrita susceptível de entrelaçar o acto de pensamento e o acto de ver.

Analisaremos, no decorrer desta secção, a importância desempenhada pelo conceito de *estrutura/diagrama* ao nível de uma nova possibilidade de equationamento da imagem e do ecrã cinematográfico. Iremos servir-nos de um relacionamento entre a prática visual godardiana nas *Histoire(s)* e aquilo que podemos designar como constituindo a teoria das superfícies e dos planos de Gilles Deleuze. Pretendemos que a teoria de Deleuze abra perspectivas originais sobre a análise do projecto de J.-L. Godard, e que este, por seu turno, surja como uma ferramenta apta a proporcionar o acesso aos mais complexos aspectos da filosofia de Gilles Deleuze, crucial no que toca a perspectivar a mutação dos habituais regimes da narrativa cinematográfica e as suas relações com os processos do tempo, do pensamento e da memória. A presente secção e a seguinte serão, como tal, de índole eminentemente teórica. Afastar-nos-emos das problemáticas relacionadas mais directamente com o arquivo, de modo a aprofundarmos a noção de *memória-evento* no seu entrelaçamento com o cinema, considerado como aparato técnico e imaginativo propício a uma reinvenção dos habituais esquemas de compreensão e de narração do passado. No final, o conjunto de conceitos e de teorias, que nos propomos explorar de seguida, servirá como substrato de uma mais efectiva forma de compreensão da importância do cinema no seu cruzamento com a operação historiográfica, tal como teremos oportunidade de desenvolver nas duas últimas secções deste capítulo, onde continuaremos a perseguir questões prementes sobre o

exercício da memória, o seu estatuto ético e ontológico e, finalmente, a sua influência na reformulação da utilização do arquivo de imagens.

*

À ideia de que o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, constitui uma superfície combinatória, pode corresponder a metáfora associada à descrição dos mecanismos regenerativos da «pele», termo que gostaríamos de apropriar a partir de Gilles Deleuze, nomeadamente quando, em *Lógica do Sentido*, este afirma que:

[...] é preciso compreender que *o mais profundo é a pele*. A pele dispõe de uma energia potencial vital propriamente superficial. E, da mesma forma como os acontecimentos não ocupam a superfície, mas a frequentam, a energia superficial não está *localizada* na superfície, mas ligada às suas formações e reformulações.⁹⁵

Esta frase, que ecoa de modo retumbante as concepções acabadas de analisar sobre as *Histoire(s)* de Godard – mas que poderia ser, igualmente, aplicada à descrição do *Atlas Mnemosyne* e às diferentes trajetórias estabelecidas pelas imagens distribuídas na superfície dos painéis – deve ser situada ao nível da concepção deleuziana do *sentido-acontecimento*, ou *evento*. Ela reveste-se, por isso mesmo, de um interesse redobrado, já que, como vimos, a categoria do evento é recorrentemente aplicada por vários autores às novas formas cinematográficas e estruturas de relacionamento heterogéneo das imagens, de que o projecto *Histoire(s) du cinéma* e o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg constituem, respectivamente, dois valiosíssimos exemplos.

O evento e o sentido-acontecimento são dois conceitos trabalhados por Gilles Deleuze de forma inaugural em *Lógica do Sentido*, sendo posteriormente desenvolvidos no contexto da colaboração do autor com Félix Guattari, nomeadamente em obras como *O que é a Filosofia?* e *Mil Platôs*. É nestas obras que Deleuze complexifica de modo ímpar a sua teoria sobre os planos e as superfícies. Mais ainda, pretendemos demonstrar que essa teoria estabelece linhas vibrantes de contacto com aquilo que é desenvolvido pelo autor nos tomos dedicados ao cinema. Consideramos, como tal, que estas são obras

95. G. DELEUZE, *Lógica of Sense*, 1990, p. 103-104.

particularmente importantes no que toca à tentativa de aprofundamento das problemáticas que, no final do ponto anterior, procurávamos já adensar, encontrando-se em grande medida relacionadas com a tentativa de redefinição do estatuto da imagem em movimento e do ecrã cinematográfico.

Imagem e ecrã cinematográfico parecem tender, no contexto das formas cinematográficas contemporâneas, para a constituição de um novo tipo de profundidade, relacionada menos com a dimensão privilegiadamente espacial de um contínuo homogéneo, do que com a afirmação de um espaço-tempo móvel e flutuante, que confere à imagem uma dimensão multi-referencial, *vertical*, ligada a uma estreita conexão entre o trabalho das imagens (no qual intervêm os processos de combinação e de montagem diferencial), por um lado, e o trabalho da memória e do pensamento na sua dimensão transformadora e inventiva, por outro. Voltaremos, necessariamente, a este ponto, até porque ele fundamenta a caracterização, a todos os níveis crucial, do regime da imagem-tempo deleuziana.

*

Importa assinalar, a título preambular, que, para Gilles Deleuze, o evento caracteriza-se por introduzir uma alteração no interior de qualquer tipo de configuração estável e fixada, transportando-a para uma zona de fronteira que promove o contacto com elementos de séries heterogéneas e descontínuas. O evento envolve redes de conflitos e passagens entre níveis, assim como dimensões, naturezas e géneros antagónicos, conferindo a possibilidade de variação do sistema em causa. O evento corre ao longo das séries, alterando as relações de sentido entre os elementos. A sua organização é pois eminentemente serial, e não sequencial, dado que promove a constituição de conexões variáveis e a permutação entre elementos de campos distintos, em vez de afirmar uma sucessão causal e ordenada que tende à unificação do sistema.

É interessante notar, a este respeito, que em *Lógica do Sentido* – livro no qual Deleuze procura caracterizar a noção de evento, através da articulação com um vasto conjunto de outros conceitos, como série, paradoxo, devir, Aiôn, etc. – tudo nos remete para os princípios de uma obra serial. O livro é constituído por séries de capítulos fragmentários cujos conteúdos são muitas

vezes descontínuos e justapostos. Este tipo de organização adequa-se a uma escolha aleatória pelo leitor, que tende a estabelecer percursos cujo traçado é independente do modo como as várias secções foram originalmente ordenadas. Desta forma, *Lógica do Sentido* é, como viu James Williams, um livro desenhado para produzir múltiplas ordens e leituras, variando em função do tipo de conexões estabelecidas pelo leitor entre as diferentes séries do livro. O leitor percorre o texto através de saltos, cortes e associações variáveis.⁹⁶ O mais importante parece ser aquilo que se joga no percurso, no trajecto, e não propriamente a descoberta de uma saída ou de uma solução final.

Observa-se, como tal, uma dimensão eminentemente lúdica e de experimentação criativa, implicada no texto como *evento*, isto é, como passagem, montagem e reverberação singular de relações que excedem a *lógica* dos sistemas unitários. O espaço entre as séries, os intervalos e as discontinuidades que afloram todo o livro constituem a própria condição da formação do texto. Isto afirma a impossibilidade de se atingir uma unidade acabada que supostamente seria alcançada pelo *livro-obra*. O sentido do texto passa então a residir no efeito quase mallarmeano de um jogo disruptivo entre as palavras, jogo que é também o de uma força desreguladora que abre a linguagem a uma dispersão de sentidos, escapando ao total controlo do próprio autor.

O interesse demonstrado por Deleuze, em *Lógica do Sentido*, pela escrita de autores como Jorge Luis Borges e Lewis Carroll relaciona-se, justamente, com a necessidade de se sublinhar a existência de uma forma de linguagem que «sub-vém» à ordem habitual das coisas, indicando um deslize do fluxo das palavras e da sintaxe sobre as regras impostas pelo discurso convencionalizado.⁹⁷ As inversões operadas por Lewis Carroll em *Alice e Do Outro Lado do Espelho* (inversões do mais e do menos, da causa e do efeito, do activo e do passivo), assim como a dimensão enigmática e inconclusiva da escrita borgesiana, fundada nas bifurcações, repetições e disparidades, desfaz a concepção da linguagem como sistema baseado na permanência das relações nominativas e predicativas. A ancoragem lógica e factual for-

96. J. WILLIAMS, *Gille Deleuze's Logic of Sense*, 2008, p.15-16.

97. G. DELEUZE, *Lógica do Sentido*, 1974, p.1.

necida pela constância da relação entre substantivos e adjectivos dá lugar a uma linguagem enviesada, a uma sintaxe desconjuntada que produz o acontecimento como irrealidade e efeito incorporal, susceptível de destruir «o bom senso como sentido único [e] designação de identidades fixas» e totalizáveis.⁹⁸

Deleuze poderia então afirmar que a categoria do evento «mantém uma relação essencial com a linguagem». A linguagem apreende o evento como devir, ela é o próprio evento, desde que considerada ao nível de um poder de produção e de reprodução que ultrapassa a designação do estado de coisas factual. Segundo Deleuze:

Inseparavelmente o *sentido* é o *exprimível* ou o *expresso* da *proposição* e o *atributo do estado de coisas*. Ele volta uma face para as coisas, uma face para as proposições. Mas não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. É, exactamente, a fronteira entre as proposições e as coisas. É este *aliquid*, ao mesmo tempo extra-ser e insistência, este mínimo de ser que convém às insistências. É neste sentido que é um *acontecimento*: o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, ele mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas.⁹⁹

Esta concepção antecipa, de certa forma, o posicionamento de Deleuze relativamente ao cinema. Contra os mecanismos que, ao nível da forma cinematográfica, definem o encadeamento gramatical dos planos e a consequente afirmação de uma extensão da realidade, que pré-existe à imagem como um todo, Deleuze irá defender a emergência de uma imagem relacionada com a experiência de um real não vinculado a um condicionamento extrínseco ou intrínseco, um real entendido como múltiplo conjunto de forças irreduzível quer aos princípios da *boa montagem* – que procura adequar a narrativa à linearidade do contínuo, obtido pela união aditiva dos planos – quer à factualidade das formas, das *formas-facto* submetidas a uma determinação espaço-temporal concreta.

98. *Idem*, p.3.

99. *Idem*, p.23.

A imagem cinematográfica intersecta pois, de um lado, um princípio de literalidade e de impassibilidade das coisas, que são registadas e se encontram vinculadas materialmente ao plano da representação, e, do outro, um princípio de elaboração e de inteligibilidade ligado aos processos de produção do sentido. O critério de remissividade directa é inflectido ao nível de um processo que fala do apagamento e reconstituição do objecto no plano da imagem. Dito de outro modo, o presente e o actual da imagem inscreve sempre uma parte relativa às conjunções virtuais que fazem recair a realidade representada numa contínua duplicação.

*

Esta passagem entre as condições estruturantes da linguagem e do cinema deve ser compreendida, mais exactamente, à luz da teoria deleuziana sobre o estruturalismo e a noção de estrutura. No ensaio *Como Reconhecemos o Estruturalismo?* (2002), Deleuze afirma que a linguagem é a única coisa que pode ser associada a uma estrutura. A linguagem é até a única coisa que possui uma estrutura. É possível, no entanto, reconhecer uma linguagem e algo que fala, especificamente noutros domínios. O primeiro critério do estruturalismo contribui decisivamente para esse reconhecimento; ele relaciona-se, segundo Deleuze, com a possibilidade de identificação, para além do regime do real e do imaginário, de uma «terceira ordem», ou «regime», que é aquele do «simbólico».¹⁰⁰

De um lado, o imaginário é associado às duplicações, jogos de espelhos, fantasias e desdobramentos especulares; do outro, o real refere-se às condicionantes empíricas dos objectos sensíveis no espaço. Mas o simbólico constitui um «terceiro», um *meio* a ser constantemente procurado e descoberto. Trata-se, como refere Deleuze, de um terceiro «real» mas que não é atingível como relação de facto, «irreal» e, no entanto, não imaginável.¹⁰¹ O interesse de Deleuze pela forma cinematográfica passará assim por uma condição eminentemente estrutural, e até genética, que inscreve esta dimensão do simbólico. É que em virtude da sua dimensão óptica e analógica,¹⁰² a imagem cinematográfica marca o lugar de um permanente distúrbio

100. G. DELEUZE, *How do we recognize structuralism?*, 2004, p.171.

101. *Idem*, p.172.

102. Como indicado por Deleuze no texto sobre o real e o virtual que aparece em *Diálogos*, «Objecto

entre o real e o imaginário. Real e imaginário entram numa relação de troca recíproca que desfaz a unidade e o limite de cada um, consubstanciando um espaço de indiscerníveis. No cinema, o real é o imaginário e o contrário, sem que, todavia, nenhuma das instâncias se transforme completamente na outra, originando-se antes uma linha de fuga que passa entre os dois e promove a circulação entre as séries heterogêneas.

É este *terceiro* que, excedendo quer a forma sensível, quer a figura da imaginação e da fantasia, acaba por reunir, segundo Deleuze, todo o sentido. Mas um sentido que é «unicamente posicional» (aqui, o segundo critério do estruturalismo, e do qual derivam, poderemos dizê-lo, os restantes quatro critérios identificados por Deleuze ao longo do texto). Um sentido que deve ser associado não à definição de uma extensão espacial, nem a um local da imaginação, mas, pelo contrário, «a um espaço propriamente estrutural, isto é, um espaço topológico». ¹⁰³ Trata-se, mais exactamente, de um espaço pré-extensivo, um «*puro spatium*» constituído por ordens de relação e proximidades entre os elementos, que se inter-relacionam e modificam reciprocamente, e no qual «os lugares prevalecem sobre aquilo que os ocupa», remetendo assim o elemento para um espaço enigmático de pura reserva e virtualidade. ¹⁰⁴

Este critério topológico poderá igualmente ser compreendido a partir do modo como, em *Lógica do Sentido*, Deleuze associa a produção do sentido ao paradoxo. O sentido é por definição paradoxal: nós nunca dizemos o sentido daquilo que dizemos ou queremos dizer, uma vez que as proposições de que nos servimos através da linguagem nunca preenchem inteiramente o que queríamos significar. De cada vez que pretendemos atingir o sentido por via

real e imagem virtual, objecto que deveio virtual e imagem que deveio real, são as figuras que aparecem já na óptica elementar», acrescentando, em nota, que «a óptica mostra em que caso o objecto devem virtual, e a imagem real, e depois como o objecto e a imagem devem ambos reais, ou ambos virtuais». Numa primeira análise, o próprio objecto, dito real, é tornado virtual. Mas o real não deixa de o ser para se transformar exclusivamente em virtual, assim como o virtual não troca definitivamente de natureza com o real. Trata-se antes de uma relação de «simultaneidade», de uma «dupla captura» que deixa a entidade do objecto perfeitamente indefinida. Neste sentido, a realidade da imagem é *indecidível*, uma vez que a relação de causalidade com o real se desdobra até atingir o plano disjuntivo do que não é o real, *nem* a representação. Daí que, em Deleuze, se revele determinante o uso de noções ligadas à «indescernibilidade» e à «coalescência», sublinhando o facto, absolutamente decisivo, da relação entre imagem e realidade, entre actual e virtual, entre reflexo e reflectido, não ser nunca uma relação de substituição, mas uma relação de *troca* que inscreve a constituição de um terceiro plano deslizante e hesitante, mas também *preciso*, como num mecanismo de relojoaria bem afinado. Cf. G. DELEUZE, *O Real e o Virtual*, 2004, p.184.

103. G. DELEUZE, *How do we recognize structuralism?*, 2004, p.174.

104. *Ibidem*.

de uma proposição, nós somos levados a gerar uma outra, até ao infinito.¹⁰⁵ Isto introduz o paradoxo da regressão ou proliferação indefinida, que nos diz que há um sentido que está sempre em falta, e que as coisas inscrevem um (não) sentido que excede a delimitação dos significados, imposta pelas proposições lógicas e pela designação factual do estado de coisas (os corpos na sua física e nos atributos definidores). O que se revela aqui é, assim, a impotência daquele que fala, mas também o poder da linguagem para falar sobre as próprias palavras, questionando-se a sua dependência das regras instituídas pela sintaxe e libertando-as em direcção a uma dimensão sensual e lúdica associada ao uso criativo da linguagem.

O virtual designa então a modalidade fundamental da estrutura. Ele relaciona-se igualmente com o tempo, já que a posição do estruturalismo é a de que o tempo concerne à actualização do virtual, transportando para o plano de produção de sentido conjunções virtuais que se processam de acordo com diferentes ritmos e formas de montagem dos elementos. Como escreve Deleuze, «O tempo vai do virtual ao actual, isto é, da estrutura à sua actualização, e não de um actual ao outro».¹⁰⁶

Deleuze podia assim identificar, como vimos acima, a existência de um espaço «pré-extensivo», um «puro *spatium*» no qual os objectos são constituídos ao nível de ordens de relação e de proximidade ocupando espaços estruturais.¹⁰⁷ Deleuze retira então três consequências da consideração de um «critério local ou posicional». Primeiro, o sentido resulta sempre de uma combinação de elementos que são produzidos como efeitos e como excesso, dado que cada elemento é sempre um elemento sobredeterminado e inscrito numa ordem serial; segundo, o estruturalismo tende à associação com os processos do *jogo*, da acção e da construção de espaços teatrais, implicando sistemas combinatórios infinitamente mais profundos do que as coordenadas reais do espaço e do tempo; terceiro, estabelece um novo materialismo e um novo anti-humanismo, dado que é inseparável de uma crítica a um sentido subjectivo unívoco e estabilizado do acontecimento.¹⁰⁸

105. J. WILLIAMS, *Gille Deleuze's Logic of Sense*, 2008. p.54.

106. *Idem*, p.180.

107. *Idem*, p.174.

108. *Idem*, p.175.

Aquilo que, no contexto desta investigação, nos parece ser mais importante destacar, relaciona-se com o facto de Deleuze apontar para a ideia de que, no interior da estrutura, cada elemento atrai e reflecte os outros, arriscando a perda da origem como fonte, ou génese unificada, e afirmando um sentido do falso, do diferimento e do *encenatório* na constituição do objecto. Este encontra-se constantemente deslocado no interior de séries divergentes e heterogéneas, agindo como um significante flutuante que ocupa uma espécie de «casa vazia», noção que designa um ponto perpetuamente móvel, em relação ao qual a produção experimental e criativa de sentido se torna possível. Em cada ordem estrutural, este ponto móvel, também designado como «objecto = x», evoca um plano que fala do desposicionamento de todos os planos, um plano que é atravessado por movimentos migratórios que ocorrem num espaço topológico, orientado pelas leis da dispersão e do não-sentido.¹⁰⁹

Já nas obras com Félix Guattari, nomeadamente em *O que é a Filosofia* e *Mil Platôs*, Deleuze referiria que o evento é formado num plano de tensões e de movimentos intrincados uns nos outros, de modo que cada elemento é como que redistribuído em função dos novos arranjos que o agenciam ao nível de uma ordem renovada.¹¹⁰ Assim, a importância de um texto, frase, ou imagem não se deve tanto a uma capacidade em veicular sentidos unívocos e entendimentos correctos das coisas. Essas instâncias valem, sim, pela maneira como são capazes de potenciar movimentos e ligações dinâmicas entre os objectos de um determinado sistema. Elas implicam sistemas combinatórios infinitamente mais profundos do que as coordenadas factuais do espaço-tempo e as suas extensões imaginárias. Esta dimensão topológica/diagramática, definida pela ordem de proximidades e relações entre as coisas, deve ser equacionada com as condições estruturais do próprio plano cinematográfico. A essa circunstância corresponde um regime de crescente opacificação da imagem, tendente à afirmação de uma nova forma de profundidade que, paradoxalmente, deve ser procurada à superfície de um tecido composto por referências multiplicadas e ligações disseminatórias entre as imagens.

109. G. DELEUZE, *How do we recognize structuralism?*, 2004, pp.186-87.

110. Cf. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Mil Platôs*, 1987, pp.236-38; *O que é a Filosofia?*, 1994, pp. 36-38, 156, por exemplo.

Aplicada ao cinema, esta noção de estrutura desenvolvida por Deleuze pode, efectivamente, contribuir para que a imagem cinematográfica se converta no signo de um processo de pensamento, caracterizado pelo fluxo descontínuo das imagens que se abrem aos processos de multiplicação e de temporização. É no espaço de determinações recíprocas e de relacionamento de múltiplas séries, no interior das quais os elementos sofrem deslocamentos e deslizes, que o sentido do acontecimento é criado. O sentido emerge então da rotação de planos disjuntivos e da combinação de elementos que se encontram em circulação, velocidade, multiplicação e coexistência, sendo produzido como *efeito* no interior de complexas redes de sobre-determinação.

*

É esta condição estrutural que marca o regime cristalino da imagem cinematográfica, elaborado por Gilles Deleuze no segundo tomo da sua obra sobre o cinema, *A Imagem-Tempo*. A *imagem-cristal* tende a formar-se quando a superfície representativa é destituída da sua hipotética transparência e se torna opaca. A imagem passa a constituir uma espécie de membrana, ou de *pele*, reflectindo e refractando o conjunto de imagens actuais e virtuais que são produzidas numa estrutura constelatória e de conexões hieroglíficas. Em Jean-Luc Godard, este regime cristalino é decisivamente exponenciado, como vimos mais acima, pela utilização do vídeo.

A montagem como processo imperceptível, servindo a colagem orgânica dos planos e a continuidade narrativa fundada nos valores diegéticos é, em *Histoire(s) du cinéma*, radicalmente substituída pela dimensão hieroglífica das imagens que se reflectem umas nas outras. As ligações orgânicas cedem assim lugar à mescla de elementos de diferentes ritmos e escalas, fornecendo à imagem uma nova forma de relevo e de espessura. Em Godard, a expressividade das imagens encontra-se fundada nos processos de reversibilidade e nas relações metafóricas e metonímicas, no interior das quais o sentido gerado adquire múltiplas trajectórias e actualizações. A actualização dessa componente virtual das imagens e dos filmes que são reutilizados depende das combinações e dos lugares que os diversos elementos ocupam, sobrevivendo de constantes deslocamentos e deslizamentos.

Por isso Jacques Aumont referia o facto de, em *Histoire(s) du cinéma*, cada imagem e palavra aparecer de cada vez num local diferente. Imagens e palavras reencadeiam-se a partir de uma falha provisoriamente preenchida e num momento posterior da composição, comportando um efeito de «retorno incessante» que desmantela a linearidade narrativa. Esse efeito de retorno fornece ao elemento de significação um sentido sempre renovado, de cada vez amplificado, mas sempre provisório e dado fundamentalmente como «enigma».¹¹¹ O sentido produzido não pode pois ser delimitado a um bloco de organização espaço-temporal fixado. O sentido não se joga senão pelas redes de determinações recíprocas e pelas passagens e ressonâncias de elementos pertencentes a diferentes tempos e espaços sobrepostos, considerados nos seus efeitos, desdobramentos e distribuições singulares.

Este tipo de relação combinatória entre as imagens pode ser constatado de modo exemplar no final do episódio 1A das *Histoire(s)*. Intitulado *Toutes les histoires*, esse episódio revela igualmente a importância dos acontecimentos da Segunda Guerra e do Holocausto no modo como, em Godard, a história do cinema é perspectivada como uma História das estórias do século e do cinema. Godard combina séries heterogêneas de imagens que começam por mostrar uma cidade a ser bombardeada; de seguida, vemos um grande plano do Nosferatu, de Murnau, a debruçar-se sobre a vítima, com a sua expressão assustadora e os dedos terrivelmente afilados, estabelecendo uma aproximação por analogia com os aviões e as bombas que caem a pique sobre a cidade destruída. Estes dois fragmentos, um de cariz documental, o outro de índole ficcional, são sobrepostos a um pormenor do *Guernica* de Picasso, no qual vemos uma vítima da guerra a erguer os braços, em jeito de súplica e de desespero. A seguir, somos confrontados com uma fotografia perturbadora de um grupo de jovens a serem enforcados pelas tropas Nazis: é uma imagem que havia sido utilizada por Mikhail Romm no seu filme *O Fascismo Ordinário* (1965), e que regista a execução de três membros da resistência lituana pelos Nazis em 1941, Masha Bruskina, Volodia Scherbatsevich e Kiril Trus.¹¹² A fotografia ecoa, por sua vez, imagens das séries de gravuras dos *Desastres* e dos *Caprichos* de Goya: um prisioneiro

111. J. AUMONT, *Amnésies: Fictions du Cinéma d'après Jean-Luc Godard*, 1999, p.68.

112. M. WITT, *Jean-Luc Godard : Cinema historian*, 2013, p.100.

acorrentado pelo pescoço numa das imagens; na outra, um anjo maléfico a levantar voo, à noite, transportando consigo um conjunto de cabeças decepadas (uma alegoria ao mal político onde ninguém vê e, por isso, ninguém impede de agir, como fez notar Didi-Huberman).¹¹³ Depois, existe uma filmagem de 16mm em película Kodachrome, realizada por George Stevens nos campos de morte. Godard selecciona dois fotogramas: num deles, os corpos empilhados num contentor; no outro, o pormenor de um rosto cadavérico pendido, com a boca escancarada e os olhos esgazeados, numa aproximação brutal a um dos rostos decepados, representados na gravura de Goya. Essas imagens são ligadas, finalmente, e de modo absolutamente surpreendente, a uma cena onde reconhecemos Elisabeth Taylor em fato de banho, segurando sobre si o amante, Montgomery Clift – a inclinação do seu rosto contacta, numa analogia brutal, com o rosto cadavérico filmado por Stevens.

Qual o sentido destes nexos? Como compreender formas de ligação que parecem inserir as imagens num fluxo indiferenciado, alheio à sua dimensão histórica e às condições específicas da sua realização? Ora, o que acontece é justamente o contrário. Como viu Didi-Huberman, o nexo entre as imagens é, primeiramente, o da forma, o da escolha livre das imagens de arquivo. Estas não são fechadas numa apreensão sacralizada, mas antes compreendidas como material visual de elaboração e de interpretação susceptível de activar polarizações e conflitos, expondo as grandes tragédias e paixões da humanidade. As imagens adquirem, como em Aby Warburg, uma função polarizadora, ligada a um batimento de síncope e de diástole que marca o intervalo de reunião e separação dos pólos em conflito, das realidades heterogéneas.¹¹⁴

Neste caso, as imagens colocam em tensão configurações antitéticas que relacionam a felicidade privada e a tragédia colectiva, a paixão de um ser pelo outro e o fundo de horror e de ódio que marca o destino das civilizações. Mas, como viu Didi-Huberman, a ligação não é apenas filosófica. Ela é igualmente histórica: a voz *off* fundamenta a ligação destas imagens pela referência a George Stevens, realizador que filmou ambos os fragmentos apresentados (o de Elisabeth Taylor e o dos campos de morte), realizador

113. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.184.

114. G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas*, 2010, p.179.

que só pôde voltar a Hollywood e filmar a cena de felicidade radiante e de pacificação, porque entrou nos campos com os Aliados e porque decidiu, em 1945, utilizar o primeiro filme a cores em 16mm no registo e testemunho das atrocidades cometidas.¹¹⁵

A cena protagonizada por Elisabeth Taylor e Montgomery Cliff é posteriormente ligada, por via de uma sobreposição de imagens, a uma figura mitológica de um quadro de Giotto. Esta é identificada, por Jacques Rancière, como sendo Maria Madalena, descrita como a pecadora arrependida nos evangelhos, e que, através da incrustação das imagens, envolve Elisabeth Taylor num halo de luz redentor, funcionando quase como um anjo da salvação.¹¹⁶ A figura é virada a 90°, como que para fazer descer dos céus a redenção do próprio cinema. Esta inversão pode ser até emparelhada com a sequência invertida do suicídio do menino, em *Alemanha, Ano Zero* (1948), de Rossellini, pela qual Godard metaforiza o renascimento do cinema que esfrega os olhos para ver de novo, de modo mais límpido; Godard parece remeter ainda para a defesa de um espírito documental, que se poupa à tentação de querer fazer arte com a violência e o terror, resistindo, dessa forma, ao alheamento do entretenimento hollywoodiano, aí simbolizado pelas coreografias coloridas de *Um Americano em Paris* (1951).¹¹⁷ Finalmente, uma inscrição textual sobre as imagens fragmenta a palavra *End-lo-sung*, remetendo para uma relação entre texto e imagem que excede a mera ilustração: *Endlösung* significa, no alemão, *solução final*, e *Endlos* refere-se a *interminável*, *sem fim*, mostrando que a destruição do homem pelo homem é interminável e que a felicidade convive inelutavelmente com o drama da guerra e do desespero.¹¹⁸

Aquilo que une Godard a autores como Benjamin e Warburg é a aceção, que podemos designar de *catastrófica*, de que a história das imagens é a

115. Sobre esta relação Godard dizia o seguinte : «Há uma coisa que sempre me tocou muito num cineasta de quem gosto mais ou menos, George Stevens. Em *Um Lugar ao Sol*, encontrei um sentimento profundo de felicidade que raramente encontrei noutros filmes, mesmo em filmes melhores. Um sentimento de felicidade laico, simples, perceptível, momentâneo, em Elisabeth Taylor. E quando soube que Stevens tinha filmado os campos de concentração e que, então, a Kodak lhe tinha confiado os primeiros filmes a cores de dezasseis milímetros, não encontrei outra explicação para que em seguida ele pudesse ter feito este grande plano de Elisabeth Taylor irradiando esta espécie de felicidade sombria». J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 1998, p.172.

116. J. RANCIÈRE, *La Fable Cinématographique*, 2001, p.231.

117. *Ibidem*.

118. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.190.

história das tragédias da humanidade, dos sofrimentos, das paixões e dos deslocamentos produzidos no mundo. A montagem inventiva das imagens herdadas do passado torna possível criar formas de pensamento crítico que almejam projectar o futuro e lidar com o presente de modo mais equilibrado e efectivo. É por isso que, para Godard, fazer *História(s)* é «a obra das obras». Fazer e escrever a História corresponde a «todo o conjunto» de práticas e conhecimentos que, como referia Didi-Huberman, o Godard-historiador combina na «mesa crítica», composta por anotações, documentos, livros abertos, reproduções e fotografias que se acumulam ao lado da mesa de montagem cinematográfica.¹¹⁹ É possível afirmar, assim, que o ecrã cinematográfico emerge, nas *Histoire(s)*, como um reservatório infindável do grande caos das imagens e das histórias do cinema e do século, das imagens que frequentam o suporte memorial do filme, incorporando uma virtualidade que, como havíamos observado anteriormente a partir de Jacques Aumont, constitui uma forma de reserva: é por ela que a imagem não se esgota naquilo que faz passar, naquilo que enuncia.

É que existe algo que apenas se mostra pela montagem, nos efeitos de relações mnemotécnicas entre as imagens. É a montagem que *faz ver* a imagem, ou melhor, é ela que «faz de toda a imagem a terceira de duas imagens já montadas uma com a outra».¹²⁰ E é esse terceiro, que não é alvo de assimilação, nem de síntese conclusiva, que permite exercer uma actividade de pensamento, de reflexão e de criação. Actividade que almeja uma forma do visível vedada aos habituais esquemas perceptivos e aos padrões de inteligibilidade consensualizados: por isso Godard afirmaria, nas *Histoire(s)*, que o cinema «produz uma saturação de signos magníficos submergidos no interior da luz da sua ausência de explicação».¹²¹

*

É aqui que devemos retomar a concepção de Gilles Deleuze sobre o virtual. Para Deleuze, ao nível do evento, o virtual deixa de ser o virtual caótico, no sentido de algo desordenado e provido de combinações exclusivamente alea-

119. J.-L.GODARD (com Y. Ishagpur), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, p.21, 24-25. Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.178.

120. *Idem* p.176.

121. J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998 (4B, p.225).

tórias, para referir-se a um plano de consistência funcionando como uma espécie de corte no caos. Este é um aspecto para o qual Didi-Huberman já apontava, quando nos dizia que o *Atlas Mnemosyne* poderia ser visto como uma ferramenta apta a produzir, através das combinações e das interposições prolíficas das imagens, secções que funcionavam como cortes no grande caos da história das imagens, tornando inteligível e sensível, por recurso à prática de um «conhecimento-montagem», as suas relações, conflitos, migrações e passagens, num reflexo das próprias aporias e complexidades da cultura Ocidental.¹²² O mesmo pode ser aplicado às *Histoire(s)* de Godard, concebidas como um corte no caos das imagens e dos arquivos do cinema, convocando uma composição diagramática que lida com os movimentos e as energias inscritas no suporte fílmico.

O visível emerge então como acto que irrompe de um fundo caótico. Mas ele deve remeter-nos, como afirmava Deleuze, não para uma ausência de determinação, mas para a velocidade infinita dos movimentos e das relações que se formam, desaparecem e retornam, ultrapassando a concepção de uma unidade narrativa fixada e formada por conjuntos mensuráveis, tendentes a submeter o movimento das imagens, os seus fluxos e energias às regras de um desenvolvimento linear, que vai de ponto determinado a ponto determinado.

Esta é, com efeito, uma característica crucial do evento. Em Deleuze, o evento refere-se justamente àquilo que escapa à actualização como ponto de determinação. Refere-se a um *real* que é formado ao nível da intersecção das formas e da conjugação de relações que não abarcam termos fixos, mas que fala daquilo que devém entre dois ou mais elementos, excedendo a noção de identidade como unidade. Refere-se a uma variação dos elementos de acordo com as suas conexões, entrando em diferentes «arranjos individuais» providos de mil vicissitudes dificilmente identificáveis e determináveis.¹²³ Assim, para Deleuze,

O evento não é um estado de coisas. Ele é actualizado num estado de coisas, num corpo, numa vida, mas possui uma parte secreta e sombria

122. G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas*, 2010, p.118.

123. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 1987, p.256.

que é continuamente subtraída ou adicionada à sua actualização: em contraste com o estado de coisas, nunca começa nem acaba mas ganhou ou manteve o infinito movimento ao qual dá consistência. É o virtual que é distinto do actual, mas um virtual que não é mais caótico, que se tornou consistente ou real no plano de imanência que o arranca do caos – é um virtual que é real sem ser actual, ideal sem ser abstracto.¹²⁴

Como se vê, a tentativa de caracterização do evento por Deleuze revela-se inseparável de uma simultânea consideração do plano de imanência, ou de consistência, o qual influenciará decisivamente a concepção deleuziana do plano cinematográfico. O plano de imanência, ou de consistência, implica a consideração de um virtual que não é mais caótico. Não obstante, ele retira as suas (in)determinações do caos, ou melhor, dos movimentos infinitos de avanço e de recuo dos elementos, das relações infinitamente variáveis de velocidade e de abrandamento, das configurações permanentemente renovadas que emergem do rearranjo dos elementos da estrutura, para assim constituir uma forma de organização diagramática, ou, simplesmente, para fazer um «caosmos».¹²⁵ Trata-se também, como vimos anteriormente, de conceber uma linha de coextensividade que prolonga o fora no dentro, avançando em direcção a uma *topologia* original que parece ser efectivamente alcançada por Godard nas *Histoire(s)*, e que, como temos vindo a argumentar, era possível encontrar já no dispositivo warburgiano do *Atlas Mnemosyne*.

É no curso desta abordagem que Deleuze chega à necessidade da consideração de dois planos distintos, mas que se relacionam reciprocamente. Um deles, o plano de *organização*, encontra o seu fundamento na ordenação das formas, temas e sujeitos. Na literatura, por exemplo, é o plano ou a armadura que organiza as formas em função de géneros, temas e motivos, assim como os enredos e as personagens. O outro plano, de *consistência*, fala das relações de movimentos e de velocidades que se materializam através dessas formas, mas que, ao mesmo tempo, remetem para a relação de elementos não formados, para afectos e forças não subjectivadas. Não deixa

124. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *What is Philosophy?*, 1994, p.156.

125. G. DELEUZE, *The Logic of Sense*, 1990, p.61.

de ser sintomático que Deleuze se sirva, em *Mil Platôs*, dos exemplos do silêncio como repouso do sonoro em Cage, da página branca mallarmiana, mas também, notavelmente, do plano fixo em Godard (ao qual deveremos, naturalmente, associar a proliferação das combinações e das relações que ele potencia), comportando a libertação dos movimentos infra-narrativos e das micro-percepções do filme.¹²⁶

O plano de consistência funcionará até como uma espécie de corpo-sem-órgãos (conceito igualmente caro à teorização deleuziana), dado que dissolve a ideia de uma unidade fixa e pressupõe a libertação dos elementos que, ao invés de serem delimitados a uma função e a uma determinação no todo orgânico, são libertos rumo à constituição de formas de individuação alternativas e metamorfoseadas. No plano de imanência, o imperceptível aparece como perceptível no acto da sua constituição como movimento absoluto, confrontando a percepção com o seu próprio limite: esta gera-se no meio das coisas, no interstício e no trajecto, na «apreensão de um [elemento] pelo outro ou [na] passagem de um para o outro».¹²⁷ Assim, as velocidades e os movimentos relacionados com o imperceptível dos afectos e das sensações apenas podem existir em função de um plano de consistência que possibilita o arranjo diagramático das formas, expandindo-se e contraindo-se nos intervalos desse plano, para, finalmente, dar origem à proliferação de pequenos motivos, acumulação de pequenas notas e temas que se desenvolvem cinética e afectivamente. Por exemplo, sobre a música de Pierre Boulez, Deleuze e Guattari consideram que tudo funciona:

[...] como se um imenso plano de consistência de velocidades variáveis estivesse constantemente a expandir formas e fracções, formas e motivos, extraíndo a partir deles partículas e efeitos. Um relógio que mantém toda uma variedade de tempos.¹²⁸

Existe uma composição prévia, uma *partitura*, mas de cada vez que é tocada e interpretada, ela ganha novas tonalidades, cores, variações e qualidades organizadas numa cronometria múltipla. Se substituirmos a noção de par-

126. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 1987, p.267.

127. *Idem*, p.282.

128. *Idem*, p.271.

titura pela de fundo arquivístico e mnésico das imagens, verificamos que esta descrição se adequa particularmente bem ao projecto das *Histoire(s)* de Godard. Além do mais, é unanimemente reconhecida a dimensão eminentemente rítmica e musical que Godard empresta ao seu projecto, através da combinação tumultuosa das imagens que são sobrepostas, mescladas e misturadas a partir de diferentes ritmos. Esta forma de trabalho e de apresentação experimental das imagens procura tornar visível aquilo que nelas é da ordem do invisível e do imperceptível. A proliferação errante das imagens, relacionadas por Godard ao nível de uma escrita que lida com formas cósmicas e hieroglíficas, parece assim convergir plenamente com o «devir-imperceptível» de Deleuze e Guattari: cada elemento [ou imagem] desaparece a favor das relações infinitas dos movimentos e das percepções que emergem a partir de diferentes formas de individuação; o *um* do elemento converte-se numa multiplicidade de linhas abstractas, que se prolongam e se conjugam com outras linhas abstractas, linhas de fuga variáveis, produzindo a manifestação directa de *um mundo*, um «evento-mundo» infinitamente fraseado, como tínhamos visto acima com Rancière – ou então, se quisermos, um corpo *sem órgãos* infinitamente metamorfoseado e provido de múltiplas entradas.

É possível afirmar, como tal, que *Histoire(s) du cinéma* faz de cada fragmento fílmico extraído a nota e a modulação de uma extensa *partitura* formada pelo conjunto desmesurado da memória e dos arquivos cinematográficos. Faz de cada *corte* do filme, de cada imagem-fragmento, uma espécie de órgão liberto das determinações fixadas pela necessidade do contínuo diegético, passando assim a integrar o corpo de um filme infinitamente variável e mutante, cuja musculatura é composta pelas velocidades, movimentos e trajetórias que se geram no espaço entre as imagens, nos intervalos das cenas e dos fragmentos visuais e sonoros mesclados, acelerados, parados e incrustados na mesa de montagem, mas que retornam e se repetem continuamente através das remissões puramente diferenciais entre os elementos da estrutura.

É assim que a *forma* erigida por Godard nas *Histoire(s)* vai ao encontro de um princípio de inexaustibilidade, que podemos reencontrar na organização rizomática proposta por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*. Ao contrário do

que acontece na composição arborescente tradicional, na forma rizomática pode dar-se a destruição de uma determinada composição, ou unidade prévia (um filme, neste caso), cada uma das suas partes pode ser dividida, cindida, arrancada, mas cada fragmento irá, mesmo assim, regenerar-se e constituir um outro corpo, múltiplos corpos e mundos providos de múltiplas entradas conectáveis em todas as suas dimensões.¹²⁹ O mesmo se aplica ao *plano*. O plano é infinito, ele pode ser começado de mil maneiras diferentes, mas seremos sempre confrontados com «algo que chega demasiado tarde ou demasiado cedo», forçando a uma recomposição global dos efeitos, das relações de velocidade e lentidão, pressupondo «um empreendimento infinito»,¹³⁰ um infinito *cuidado* que, como vimos anteriormente, define a prática godardiana em *Histoire(s) du cinéma*.

*

Nesta situação, dificilmente a noção de tempo poderia permanecer a mesma. As constantes variações dos elementos, que integram uma estrutura constituída por coordenadas díspares, revela-se incompatível com a concepção de uma unidade espaço-temporal fixada e baseada na identificação de instantes espaciais, definidos ao longo de uma trajectória linear. O tempo do evento constitui-se, agora, num outro plano temporal, aquilo que Deleuze define, a partir dos Estóicos, como o plano do Aiôn,

[...] linha flutuante que apenas conhece velocidades e continuamente divide aquilo que transpõe num já-dado que é ao mesmo tempo um ainda-por-acontecer, um simultâneo demasiado tarde e demasiado cedo, algo que ao mesmo tempo vai acontecer e é um já-acontecido.¹³¹

É de forma a libertar o evento de uma modalidade temporal mensurável e horizontal, situando as coisas e os sujeitos em relações espaciais geometricamente determinadas e fixadas numa organização cronológica, que Deleuze avança em direcção ao conceito de Aiôn. Conceito que, opondo-se ao Chronos, permite, como viu James Williams, subtrair a relação entre as séries que compõem o evento de um mapeamento fixo e baseado no desenho de linhas

129. *Idem*, p.11-12.

130. *Idem*, p.259.

131. *Idem*, p.262.

de tempo homogéneas.¹³² No evento, o elemento não está nunca localizado num instante geometricamente determinado e assinalável, chamado presente. Integra, pelo contrário, múltiplas trajectórias, movimentos e direcções que têm lugar num plano infinitamente estratificado. Como tal, o instante furta-se, a todo o momento, a um presente assinalável – ele é concebido, por Deleuze, como um ponto móvel que, ao nível do plano do Aiôn, não cessa de se reposicionar, falhando persistentemente o seu lugar e fazendo desmornar a sequência contínua dos instantes espacialmente identificáveis.¹³³

O instante determina, assim, uma mudança de orientação e uma conquista da superfície. Ele percorre toda a linha do Aiôn, articulando as diferentes séries e temporalidades, numa contante circulação entre o mostrar e o ocultar, entre o presente e o traço dessa presença, entre aquilo que foi actualizado e permanece virtual, numa troca entre pólos tornados indiscerníveis. É por isso que Deleuze diz que, nestas condições, a linguagem não cessa de nascer, de vir à superfície numa rede de sentidos que se constituem e desconstituem ao longo da linha projectada pelo ponto, pelo instante que interrompe um contínuo e aspira a uma comunicação simultânea dos acontecimentos, permanentemente subdivididos em passado e em futuro.

É precisamente aqui que devemos situar o conceito deleuziano de «puro evento», no qual um dado elemento «comunica com todos os outros e regressa a si através de todos os outros».¹³⁴ O elemento incorpora componentes e séries heterogéneas que contactam através de múltiplos pontos e universos. Estes formam um espaço cósmico e constelatório, sendo a partir desse espaçamento, desse espaço-entre, que marca também um entre-tempo, que os elementos comunicam e o evento é produzido a partir de zonas de «indiscernibilidade», de «indecidibilidade», apontando para «variações, modulações, *intermezzi*, singularidades de uma nova ordem infinita». Uma nova ordem constituída no instante de coexistência de múltiplos planos e blocos de espaço-tempo:

Em cada evento existem vários componentes heterogéneos, sempre simultâneos, dado que cada um deles é um entre-tempo, todos no in-

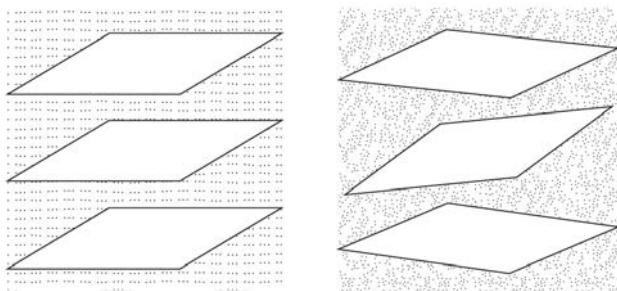
132. J. WILLIAMS, *Gille Deleuze's Logic of Sense*, 2008, p.3.

133. G. DELEUZE, *Logique du Sens*, 1969, p.193,195.

134. G. DELEUZE, *The Logic of Sense*, 1990, p.179.

terior de um entre-tempo que faz comunicá-los através de zonas de indiscernibilidade, de indecidibilidade: eles são variações, modulações, intermezzi, singularidades de uma nova ordem infinita. Cada componente do evento é *actualizada* ou *efectuada* num instante, e o evento no tempo que passa entre esses instantes; mas nada acontece no interior da *virtualidade* que tem apenas entretempos como componentes e o evento como devir composto. Nada se passa, mas tudo devém, de forma que o evento tem o privilégio de recomeçar quando o tempo passou. Nada se passa e, no entanto, tudo se transforma, porque o devir continua a re-passar os seus componentes para restaurar o evento que é actualizado noutra lugar, num momento diferente.¹³⁵

James Williams dar-nos-ia, a este respeito, uma imagem extremamente útil do processo. Tudo se passa como se um conjunto de finos planos fossem imersos e dispostos paralelamente num recipiente, contendo um líquido viscoso que os separa. Quando é introduzido um pequeno movimento num dos planos, todos os outros planos irão movimentar-se e oscilar entre si. Não por força de um contacto físico, ou *actual*, mas por via do movimento vibratório do líquido, funcionando, neste caso, como uma espécie de meio *virtual* que opera a ressonância dos planos, *de uma só vez*.



Esq.3 Esboço esquemático do funcionamento dos planos temporais em G. Deleuze.

Cada um desses planos representa um mundo distinto. O plano comunica com os outros planos, ou *mundos*, através de um movimento de reverberação que interliga e faz coexistir acontecimentos descontínuos. Cada ponto do plano é pois actualizado num dado instante: o evento forma-se no tempo

135. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *What is Philosophy?*, 1994, p.158.

que passa, no tempo que circula entre eles. Nesse tempo «nada se passa», como dizia Deleuze, porque «tudo devém», obedecendo a variações e a modulações entre os elementos, pertencentes a planos distantes no tempo e no espaço. O evento é assim, de cada vez, restaurado por via de diferentes actualizações, noutro momento e sob novas configurações.¹³⁶ O evento não pode, por isso, ser compreendido ao nível de uma única direcção, de um único movimento ou alteração, mas como a coexistência de diferentes níveis e intensidades que reactivam figuras, identidades e sentidos. Por outro lado, se imaginarmos cada um dos planos como um plano reflector, então veremos que cada acontecimento se forma ao nível de um sistema de reflexão cristalina e monádica, que conjuga múltiplas dimensões num arranjo *singular*: o singular referindo-se a um sistema de individuação dependente da coexistência de séries heterogéneas e afastadas entre si, produzindo-se num instante de interrupção do contínuo linear.

O conceito de individuação é crucial. Refere-se à potência do sujeito, ou individualidade, em se conectar e até se metamorfosear noutras individualidades, pertencentes a ordens espaciais e temporais afastadas entre si. Este tipo de coexistência é tornado possível ao nível de uma suspensão do presente e de um desdobramento de trajectórias multiplicadas, repetindo o acontecimento em *instantes* e coordenadas distintas. O instante diz respeito, aqui, a um compósito de tempos e de caminhos que se bifurcam e repetem. Era o que acontecia, como vimos no capítulo anterior, em Jorge Luis Borges, que falava da capacidade de um só e mesmo sujeito entrar num processo de individuação, pelo qual os seres habitam um espaço enormemente povoado, saturado, existindo «[...] ocupadíssimos e multiformes noutras dimensões do tempo».¹³⁷

Mas esta questão coloca-se também, embora de uma outra forma, em Aby Warburg e em Jean-Luc Godard. No primeiro, por via da figura da Ninfa, inscrita na própria história da representação. Ela existe sob configurações dispersas que se repetem desde a Antiguidade, até, pelo menos, ao Renascimento, numa convocação de tipologias de conflito caracterizadoras das grandes emoções humanas. Em Jean-Luc Godard, por via da presença

136. *Idem*, p.158.

137. J.L.BORGES, *Ficções*, 1998, p.91.

espectral e fantasmática das personagens dos filmes da história do cinema, cujos gestos e expressões dramáticas se desdobram nas figuras que persistem e chegam até nós através da pintura, num tipo de individuação propriamente *gestual* e *patológica*, em nada estranha, como já percebido, ao conceito de *Pathosformel* warburguiano, relacionado com os movimentos da memória histórica e com as forças antagónicas *impressas* nas imagens. Num e noutro caso, o processo de individuação depende estreitamente das séries de tempo que abrangem múltiplas individualidades, remetendo para um acontecimento que só pode ter lugar como *ficção*, ou melhor, como criação e expressão poética, a qual, não obstante, é provida de um valor ético e histórico. Existirá sempre um trair e ser traído, um amar e ser amado, um odiar e ser odiado, isto é, acções, formas de afectação e de sensibilidade expressas no infinitivo e na modalidade impessoal do *se*, que não é inteiramente sujeito, manifestando-se e fazendo cruzar diversos tempos e possibilidades. É uma individuação que não é (apenas) individualidade, dado que se joga fora dos limites do individual, incorporando a externalização das categorias do *ser* que se joga no tempo, numa mnemotécnica tornada *imediatamente* visível por via da relação diagramática, ou topológica, entre os elementos.

O tempo filosófico refere-se pois, em Deleuze, a este tempo fundado na coexistência entre planos, conferindo a possibilidade do evento recomeçar de novo após o tempo passar, até porque o plano de imanência é composto, na realidade, por uma multiplicidade de planos intercalados e distribuídos diferencialmente.¹³⁸ Deleuze evocaria, como tal, a existência de um tempo «estratigráfico».¹³⁹ Um tempo que não exclui o antes e o depois, mas que os sobrepõe, relacionando os diferentes caminhos gerados nessa nova ordem como desvios, cortes e atalhos uns dos outros.

Veremos que é este tempo filosófico e estratigráfico que influencia decisivamente a concepção do tempo cinematográfico, elaborada por Deleuze a partir do regime da imagem-tempo no cinema. E não é por acaso que o estatuto do ecrã de cinema passará a referir-se a esse meio virtual de reverberação e circulação de energias, que coloca em movimento simultâneos

138. *Idem*, pp.49-50.

139. *Idem*, p.58.

planos, adquirindo o estatuto de uma membrana, de uma *pele*, como vimos logo de início, ligada às formações e reformulações metafóricas de tecidos, em suma, às circulações e às passagens entre elementos que frequentam as redes de conexões virtuais. O ecrã é, ele próprio, o espaço privilegiado do evento, ligando-se aos processos fundamentais do tempo, da memória e do pensamento.

3. Memória, percepção e pensamento: o regime cristalino da narração cinematográfica: Deleuze e Bergson

Nos dois tomos dedicados ao cinema, Gilles Deleuze faria recair a diferença entre a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo* ao nível de uma distinção mais ampla que concerne ao modo como as imagens são ligadas, ou *montadas*. A imagem-tempo aparece, no contexto da reflexão alargada sobre aquilo que *significa pensar* e experienciar o mundo através do cinema, como uma categoria relacionada com os novos métodos de ligação das imagens. Ou seja, com os novos métodos diferenciais de montagem que sublinham o valor do intervalo e a constituição de séries heterogéneas, passíveis de fazerem circular um *sentido* dado como inacabado e inconclusivo. A montagem entre planos propicia agora a ligação de imagens visuais e sonoras díspares, e o critério temporal liberta-se da linha cronológica do tempo que fazia alinhar o passado, o presente e o futuro num todo harmonioso e homogéneo.

Como viu D.N.Rodowick, nas formas de ligação assíncronas e heterogéneas do regime da imagem-tempo, o tempo é estilhaçado, ele forma-se em constelações fragmentárias que tendem a dispor os elementos por via já não de sequências, mas de *séries* não-lineares, relacionadas com a organização das imagens visuais e sonoras ao nível de uma estrutura «não-orgânica» e «cristalina».¹⁴⁰ O cristalino forma-se no momento em que a superfície da imagem é destituída da sua hipotética transparência objectiva. Dá lugar a uma superfície móvel, a uma espécie de membrana reflectora e refractora do conjunto das imagens actuais e virtuais que se geram no conflito e combinação dos heterogéneos – é a *imagem-cristal* que articula o díspar e o incomensurável num espaço de indiscernibilidade entre o real e a represen-

140. D.N.RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time-Machine*, 1997, p.13.

tação, o verdadeiro e o falso, o actual e o virtual. A imagem-cristal marca, assim, uma dimensão opaca e meta-referencial, que cruza o acontecimento narrado pelo filme com os processos de construção e de ficção que lhe são inerentes.

Dentro deste regime cristalino, as secções narrativas do filme ligam elementos e espaços desconectados, encontrando-se agora associados ao nível de organizações probabilísticas e assentes num tipo de divisão *irracional*. Como na matemática, o intervalo irracional adquire autonomia, liberta-se dos mecanismos de sucessão do antes e do depois, e, consequentemente, o espaço não é já totalizável num *todo*. Como escreve Gilles Deleuze:

[...] os cortes ou as rupturas no cinema, formaram sempre a potência do contínuo. Mas o que acontece com o cinema acontece com a matemática: ora o corte, dito *racional*, faz parte de um dos dois conjuntos que o corte separa (fim de um ou princípio do outro), e é o caso do *cinema clássico*. Ora, como no cinema moderno, o corte tornou-se o interstício, *este* [sic] é irracional e não faz parte nem de um nem do outro conjunto, de que um já não tem mais fim do que o outro tem de princípio: o falso *raccord* é um tal corte irracional. Deste modo, em Godard, a interacção de duas imagens engendra ou traça uma fronteira que não pertence nem a um nem a outro.¹⁴¹

Esta frase deve ser situada, como se percebe, ao nível da análise de Deleuze às novas formas de montagem e encadeamento das imagens introduzidas por Godard. Embora de forma não exclusiva (é necessário juntar Resnais e Duras, por exemplo), Deleuze encontraria na prática godardiana um dos exemplos máximos respeitante à emergência de uma nova metodologia no cinema. Um novo *método* que lança as prerrogativas de uma verdadeira mutação cinematográfica, ligada às formas seriais de montagem e às combinações atonais que afirmam os acordos dissonantes e as relações assíncronas entre as imagens. Dito de outro modo, o intervalo entre as imagens não é mais preenchido pela situação sensório-motora que definia, no contexto da imagem-movimento, uma trajectória lógica entre uma acção e

141. G. DELEUZE, *A Imagem-Tempo*, 2006, p.234.

uma reacção, entre um plano anterior e um plano posterior, entre um antes e um depois. O intervalo torna-se irracional, uma vez que a organização lógico-sequencial das imagens cede lugar à constituição de um *interstício*, de um espaçamento que se gera entre as imagens e é tornado visível.

A imagem entra num regime cristalino de troca recíproca e de coexistência de indiscerníveis, evocando redes de relações cada vez mais amplas e complexas; estas permanecem virtuais por escaparem à estabilização numa forma ou num conteúdo unívoco. Em suma, ao invés de serem organizadas através de associações orgânicas, as imagens são combinadas e *re-ligadas* através de séries dissociativas e assíncronas. São séries atonais que têm lugar num plano que é tanto material quanto virtual, trabalhando o sentido do acontecimento como algo a ser constantemente reproduzido, descoberto e criado no interior de uma estrutura instável e aberta à releitura das imagens e das suas ligações subterrâneas.

Mary Ann Doane podia afirmar, assim, que na filosofia do cinema de Gilles Deleuze a montagem, ou o corte de planos (planos visuais, sonoros, musicais e gestuais, organizando-se num só plano estratigráfico e infinitamente seccionado), surge como o grande imperativo semiótico do filme, constituindo uma dimensão crucial da sua experiência e experimentação.¹⁴² Aquilo que se revela essencial ao nível da significação fílmica, ao nível do sentido do «cinemático», refere-se pois à existência de um corte, de uma interrupção do movimento linear submetido às exigências dos esquemas diegéticos, assim como à consequente possibilidade de rearticulação e de ressignificação dos momentos do filme. A montagem envolve um método serial que relaciona cadeias díspares e heterogêneas de elementos. Como escreve Doane:

Deleuze acredita que a essência do cinemático não é visível até que o tempo possa ser separado do movimento dos corpos no interior do desenvolvimento diegético e *articulado* através da montagem. No fundo, é a edição, a possibilidade do *corte* na continuidade temporal e espacial do plano, que é fetichizado como o imperativo semiótico do cinema [...] Donde a falha ou a descontinuidade ser percebida (ao nível da prática mas também da

142. Cf. M. DOANE, *The Emergence of Cinematic Time*, 2002.

teoria do cinema) como crucial para a significação cinematográfica. Esta falha não está localizada, como poderia acontecer, naquilo que é perdido nas margens do fotograma, ou na ausência de uma terceira dimensão ou da cor, mas na possibilidade de uma interrupção do movimento linear e sequencial da película e na sua *rearticulação* através da edição.¹⁴³

O filme reinscreve no *filme-projectado* o intervalo que ocupa o espaço entre os fotogramas do *filme-película*. Forma de dizer que o filme integra como elemento estruturante a falha que pontua o intervalo dos fotogramas inscritos na película. Daqui resulta uma noção de fora de campo que não é mais redutível à identificação de uma extensão real ou imaginária do espaço para lá dos limites do enquadramento. O fora de campo refere-se antes aos movimentos absolutos, às velocidades e às variações, às acelerações e desacelerações que têm lugar no espaço *entre as* imagens, nas suas combinações e tensões. Isso permite ao espectador pensar e reflectir a realidade narrada ao nível de um intervalo, de uma interrupção do contínuo: é fundado todo um novo sistema de apreensão da duração e do fluxo temporal das imagens. Compreende-se, assim, que a «força» do método de Godard, como dizia Deleuze, diga respeito à invenção de uma prática e de uma reflexão sobre o cinema que problematiza e recai sobre «o *interstício* entre imagens», e já não na sua atracção, ou associação simples. Assim, para Deleuze:

É o método do ENTRE, *entre duas imagens*, que esconjura todo o cinema do UM. É o método do E, *isto e depois aquilo*, que esconjura todo o cinema do SER = é. Entre duas acções, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, isto é, a fronteira [...]. O todo sofre uma mutação, porque deixou de ser o Um-Ser, para se tornar o *e* constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens. O todo confunde-se então com o que Blanchot chama a força e a *dispersão do Fora*, ou a *vertigem do espaçamento*: este vazio que já não é uma parte motriz da imagem e que ela ultrapassaria para continuar, mas que é o questionamento radical da imagem (exactamente como há um silêncio que já não é a parte motriz ou a respiração do discurso, mas o seu ques-

143. *Idem*, p.184.

tionamento radical). O falso *raccord*, então, toma um novo sentido, ao mesmo tempo que se torna lei.¹⁴⁴

Perante um cinema de constantes desconexões, atrasos e diferimentos – o qual pode ser encontrado não apenas em Godard, mas, igualmente, e sob outras formas, em Duras, Resnais, os Straub, ou Antonioni – a questão para o espectador já não é a de saber aquilo que se vai passar na imagem seguinte; ao invés, «o questionamento radical da imagem», de que falava Deleuze, concerne agora à questão sobre *o que há a ver na imagem?* A imagem converte-se, efectivamente, num espaço de procura, de espera, de indagação e de leitura. Ela constitui, assim, um «lectosigno», termo utilizado por Deleuze para caracterizar uma imagem *legível* que exige novos processos de deciframento e de interpretação, uma imagem que, de certo modo, se separa do objecto real para implicar relações internas que convocam a atenção e a procura por parte do espectador. Os elementos da imagem e as suas significações são agora construídos no interior de uma estrutura dispersiva e irreduzível ao aspecto globalizante e mais ou menos previsível das narrativas, absorvidas pelos encadeamentos motrizes e psicologizantes que compunham os esquemas dramáticos tradicionais.

No regime da imagem-tempo, o olhar aponta então para um acto do ver, ou melhor, um acto de *vidência* que abarca a imagem como enigma, exigindo uma leitura activa e criativa por parte do espectador, obrigado a *relegar* e a reencadear as imagens de uma outra forma, no interior de uma *estrutura* em aberto e propensa à reesignificação dos elementos apresentados. Laura Mulvey podia pois declarar que o sujeito se converte num vidente. Ele segue os movimentos transitórios e as acções desligadas das personagens que povoam o ecrã, como que fantasmas e figuras erráticas, conferindo à situação narrativa um aspecto vago e incerto. Todavia, essa irresolução *dá tempo* ao observador para pensar e experienciar o fluxo material da realidade criada no plano cinematográfico.¹⁴⁵

Assim, a imagem irá abrir-se de modo cada vez mais significativo aos métodos de desenvolvimento serial baseados na ligação de imagens inde-

144. G. DELEUZE, *A Imagem-Tempo*, 2006, pp.232-33.

145. L. MULVEY, *Death 24x a Second*, 2006, pp.128-30.

pendentes, exigindo que o espectador pense as relações que continuamente escapam a uma apreensão ou a um juízo conclusivo – trata-se de questionar e de pensar aquilo que está na imagem, ao seu redor, acima e abaixo de uma organização eminentemente fissurada e lacunar. Aqui reside uma das marcas mais evidentes do «opsigno» e do «sonsigno» da imagem-tempo, isto é, imagens «puramente ópticas e sonoras», fundadas nos encadeamentos ilógicos e nas situações desconectadas e cuja especificidade consiste no facto de tornarem o tempo e o pensamento directamente visíveis e acústicos. Ao contrário da imagem-movimento, caracterizada ao nível de uma extensão da realidade que pré-existe à imagem, o opsigno da imagem tempo presume uma quebra dos elos mecânicos e sensório-motores. O critério de representabilidade e semelhança referencial é inflectido ao nível de formas de descrição *cristalinas*, que incluem o contínuo apagamento e reconstituição do objecto. As imagens puramente ópticas e sonoras pressupõem, assim, a existência de uma complexa «operação do real» para a qual o cinema da imagem-tempo insistentemente nos remete, e que Gilles Deleuze construiria a partir da ampla influência do pensamento de Henri Bergson, nomeadamente nos momentos em que este se centra nas relações estabelecidas entre a percepção, a memória e o movimento.

Tratar-se-á, neste ponto, de seguir a questão convenientemente formulada por D.N. Rodowick na sua obra sobre a *máquina do tempo* deleuziana: o que acontece quando as acções não mais determinam o tempo das imagens, quando a duração não é mais traduzida pela transformação dos movimentos em acções? O que é que se torna o movimento e que tipo de imagens são produzidas a partir daí?¹⁴⁶

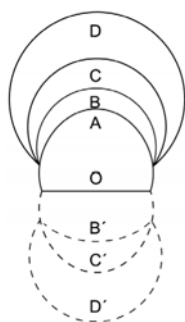
*

Ao nível da sua análise eminentemente *bergsoniana* da imagem-tempo no cinema, Deleuze referiria que a imagem puramente óptica e sonora é constituída no momento em que a extensão espacial dos mecanismos sensório-motores – que prolongam o movimento no espaço como reacção – é suspensa. Isto leva a que a imagem forme não um prolongamento motoriz, mas, ao invés, um circuito expansivo com uma lembrança-pura. Esta

146. D.N. RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time Machine*, 1997, p.79.

caracterização de Deleuze encontra-se directamente ligada à teorização dos processos da percepção e da memória, tal como perspectivados por Henri Bergson em *Matéria e Memória* (1896), em especial no segundo e terceiro capítulos dessa obra incontornável.

A caracterização deleuziana concerne, muito particularmente, ao primeiro esquema esboçado por Henri Bergson em *Matéria e Memória*, relativo aos fluxos da percepção e da memória. É através desse esquema que Bergson representa os circuitos da memória formados no fenómeno da «percepção atenta». Este tipo de reconhecimento implica uma solidariedade entre o objecto percebido e as memórias complementares que contribuem para o seu enriquecimento, num trabalho de constante remissão, construção e criação.¹⁴⁷



Esq.4 Primeiro esquema de H. Bergson. In *Matière et Mémoire*, 1919.

O circuito de memória mais estreito A é o mais próximo da percepção imediata. Trata-se, segundo Bergson, da imagem consecutiva que recobre imediatamente o objecto percebido. Os circuitos B, C e D, cada vez mais largos, dizem respeito aos «esforços crescentes de expansão intelectual»,¹⁴⁸ pressupondo um processo substancialmente distinto daquele que daria conta de uma linearidade pela qual saltaríamos sucessivamente de objecto percebido para objecto percebido.

Estes circuitos de memória B, C e D são elásticos e reflectem, sobre o objecto, um número crescente de detalhes e de informações não só do próprio

147. H. BERGSON, *Matière et Mémoire*, 1919, p.107.

148. *Idem*, p.108.

objecto, como também das realidades concomitantes que o podem clarificar. Assim, o objecto inicialmente apreendido como um todo independente é reconstituído através de elementos longínquos que com ele formam um «sistema», um «circuito» que envolve a percepção e a memória, ou, se quisermos, uma imagem-percepção e uma imagem-lembrança relacionadas de modo recíproco. Neste sentido, B', C' e D' correspondem aos elementos *virtuais* dados juntamente com o objecto; este é, poderemos dizê-lo, continuamente *actualizado*, criado e renovado. Nas palavras de Bergson,

[...] o progresso da atenção tem como efeito criar de novo (*créer à nouveau*) não somente o objecto apreendido, mas os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele se pode religar; de modo que à medida que os circuitos B, C, D representam uma mais alta expansão da memória, a sua reflexão atinge em B', C', D' camadas mais profundas da realidade (*des couches plus profondes de la réalité*).¹⁴⁹

Deste modo, como observado por Bergson, um estado psicológico é repetido um número indefinido de vezes a partir de diferentes níveis de actualização da memória. Como tal, o mesmo acto do espírito pode jogar-se, também ele, em níveis diferentes, simplificando-se ou complexificando-se em função dos níveis ocupados, sendo que os circuitos mais vastos são aqueles que, por princípio, se relacionam com as memórias mais distantes e de mais difícil acesso. O primeiro esquema de Bergson mostra-nos precisamente, como assinalado por D.N.Rodowick, que para cada descrição actual do objecto corresponde uma imagem-lembrança virtual, recolhida a partir das cadeias de associações das experiências do passado. Assim:

De cada vez que uma imagem virtual é evocada em relação a uma descrição actual, o objecto descrito é de-formado e criado de novo, ampliando e aprofundando a imagem mental que inspira.¹⁵⁰

Ora, este conjunto de referências revela-se, neste ponto, de crucial importância por destapar o verdadeiro estatuto e natureza da noção de virtualidade proposta por Bergson – a qual viria, mais tarde, a ser recuperada por Gilles

149. *Ibidem*.

150. D.N.RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time Machine*, 1997, p.90.

Deleuze no contexto da sua conceptualização da imagem-tempo, que pode ser igualmente designada, como veremos mais abaixo, como uma *imagem da memória*. Isto é algo que, por seu turno, nos obrigará, antes de mais, a distinguir os dois processos de reconhecimento identificados por Henri Bergson ao nível do acto de percepção, aos quais o autor fará corresponder ainda a existência de dois diferentes tipos de memória.

Comecemos então pelo problema ligado aos processos de reconhecimento. Segundo Bergson, o reconhecimento encontra-se associado, na sua forma mais simples, ao conhecimento que o indivíduo possui sobre como utilizar determinados objectos, tendo em vista o desenvolvimento e a conclusão de uma acção. É esse saber de natureza prática e operativa, resultante principalmente do hábito, que une o movimento e a percepção. Como diz Bergson: «Não existe percepção que não se prolongue em movimento».¹⁵¹ Sob este aspecto, ele advoga que o sistema nervoso está construído de forma a prolongar as nossas percepções em movimentos motores, adoptando as imagens do passado como meros facilitadores do processo utilitário. Situado entre a matéria que ele influencia e pela qual é influenciado, o corpo constitui um centro de acção: ou seja, constitui o lugar no qual as impressões recebidas seguem esta ou aquela via, que por sua vez irá produzir este ou aquele movimento, definindo o conjunto de sensações e de movimentos que ocorrem para cada lugar determinado no espaço.

Noutros termos, o presente consistirá na consciência que o sujeito tem do seu corpo que ocupa um espaço, que experiencia sensações e que, ao mesmo tempo, executa movimentos reactivos em função de pontos espaço-temporais bem determinados. O presente vivido é assim irreduzível a um mero instante fixado – ele é sempre apreendido como comportando uma determinada duração. Aquilo que normalmente designamos como o «*meu presente*» envolve o passado, pois aquilo que fazemos ou dizemos está já longe de nós, tal como envolve o porvir, uma vez que a nossa acção é dirigida para a frente, para as consequências que daí decorrem em termos práticos. Assim, de um ponto de vista psicológico, o *meu presente* constitui quer uma

151. H. BERGSON, *Matière et Mémoire*, 1919, p.94.

«percepção do passado imediato», quer uma «determinação do porvir imediato». ¹⁵² Como escreve Bergson:

O meu presente é de cada vez sensação e movimento; e dado que o meu presente forma um todo indivisível, esse movimento deve assumir essa sensação, prolongá-la em acção. Daí eu concluo que o meu presente consiste num sistema combinado de sensações e movimentos. O meu presente é, por essência, sensório-motor. ¹⁵³

Continuamos, recorde-se, a acompanhar Henri Bergson ao nível da sua teorização do regime do *reconhecimento automático*. Mas o que se passa quando ocorre um distúrbio dos mecanismos sensório-motores fundados na operatividade e sequencialidade da articulação do par percepção-movimento? O que acontece quando o corpo se vê confrontado com uma súbita interrupção dos mecanismos que garantiam a estabilidade da sua posição e da sua acção no espaço? Neste caso, a tendência motora, pela qual a percepção era prolongada naturalmente em movimento, é substituída por aquilo que Gilles Deleuze descreveria, na sua análise ao *bergsonismo*, como um «segundo tipo de movimento-percepção que define as condições de um reconhecimento atento». ¹⁵⁴

Hávamos já indicado, a propósito do primeiro esquema de *Matéria e Memória*, que, em Bergson, o processo da «atenção» implica um retorno ao objecto percebido. Esse retorno, percebemo-lo agora, actua em função de uma renúncia ao prolongamento da percepção habitual num movimento automático, convocando um distúrbio, ou inibição, do esquema motor. Trata-se, como referido pelo próprio Bergson, de uma «acção de paragem», mas que é composta ainda por movimentos, só que mais subtis e tendo como função o reexaminar dos contornos do objecto percebido. Encontramo-nos, desta forma, no interior do regime do «reconhecimento atento», cujos movimentos asseguram o trabalho propriamente positivo da atenção e do pensamento: este não se limita a organizar as coisas de forma linear e mecânica, por meras adições sucessivas e numa desobrigação da transformação de todo o sistema. ¹⁵⁵

152. *Idem*, p.149.

153. *Ibidem*.

154. G. DELEUZE, *Bergsonism*, 1991, pp.67-68.

155. H. BERGSON, *Matière et Mémoire*, 1919, p.100, 103.

Se no reconhecimento automático ou habitual, o objecto ou uma sequência de objectos são relacionados num único nível de experiência, no caso do reconhecimento atento, ao invés, um dado objecto passa por diferentes níveis de experiência relacionados com diferentes níveis do passado. Ora, a estes dois tipos de reconhecimento, Bergson fará corresponder duas formas de memória igualmente distintas: uma, ao serviço dos hábitos motrizes que se servem das lembranças em função da adequação ao presente operativo e a uma adaptação eficiente ao meio circundante; a outra, composta por «imagens-lembrança» puras que existem por elas próprias, desenhando a forma e o contorno dos acontecimentos no tempo. Trata-se de uma memória essencialmente fugidia, instável e de manifestação indeterminada, repetindo-se através de circuitos cada vez mais estreitos que criam, de novo, a percepção presente, duplicando-a indefinidamente num apelo às regiões cada vez mais profundas da memória – e isto ao ponto de não sabermos certo, no interior deste sistema de contracções e expansões indefinidas, onde acaba a percepção e começa a memória. Reside aqui o motivo do seu carácter indiscernível,¹⁵⁶ conceito que, como temos vindo a ver, é particularmente caro ao nível da concepção deleuziana da imagem-tempo e do regime cristalino que lhe está associado.

*

Já em *A Energia Espiritual* (1919), Bergson observava, de modo aparentemente contraditório, que a memória e a percepção constituem processos independentes e subordinados a mecanismos inteiramente distintos. Essa aparente contradição é desfeita no momento em que Bergson esclarece que é justamente por serem de natureza diferente que a memória e a percepção constituem processos simultâneos e mutuamente implicados. Bergson afirma, deste modo, que «[...] a formação da memória não é nunca posterior à formação da percepção; ela é contemporânea a ela».¹⁵⁷ A hipótese de que a memória se formaria a partir do momento em que a percepção de um objecto é dada como finalizada fracassa redondamente quando pensamos, por exemplo, que o curso da nossa consciência é contínuo, embora composto por múltiplos níveis e trocas constantes. As nossas percepções estão

156. *Idem*, p.104.

157. *Idem*, p.157.

impregnadas de recordações, do mesmo modo que as recordações terão de se reportar a um corpo activado pela percepção. Percepção e recordação interpenetram-se sempre. São, neste sentido, impuras, inseparáveis e irreduzíveis a estados fixos.

Dito de outro modo, a recordação não pode ser reduzida a uma percepção fraca, fugaz, ou atenuada do objecto, o que faria da percepção uma recordação mais intensa (é por aqui que passa uma parte significativa da crítica bergsoniana quer ao realismo, quer ao idealismo).¹⁵⁸ Bergson podia então retirar daqui a conclusão de que a memória envolve um contínuo ir e vir entre a dimensão do consciente e do inconsciente, entre o actual e o puramente virtual. Nós tendemos a pensar que a memória aparece como registo no inconsciente apenas quando passamos do estado de vigília para o estado do sono, momento em que se observa o enfraquecimento da percepção e da atenção. Mas, na realidade, o inconsciente – isto é, aquilo que, segundo Bergson, cai no passado e é normalmente desconsiderado pela sua pouca ou nenhuma importância prática e operativa – subsiste ao nível do plano mais vasto da «existência», participando da complexificação e do enriquecimento da nossa vida mental e espiritual. Para Bergson, é pois ao nível do tempo, e não da dimensão lógica e operativa respeitante às relações espaciais, propensas à circunscrição do corpo à eficácia da acção, que deve ser pensada a complexidade da experiência da realidade pelo sujeito.

*

Gilles Deleuze podia assim, e com base nos critérios respeitantes à pura virtualidade e ao inconsciente, operar à distinção entre uma «memória-recoleção» e uma «memória-contracção».¹⁵⁹ A primeira relaciona-se com uma ocorrência que é restituída a partir do passado como ponto determinável, concorrendo para a eficácia da acção no presente. Trata-se, neste caso, de um passado constituído «*depois de ter sido presente*»,¹⁶⁰ orientando encadeamentos lineares de acção-reacção, do antes e do depois. A segunda, ao contrário, pressupõe a «sobrevivência» do passado em si, independentemente de ser preservada no nosso organismo ou no nosso cérebro. Esta

158. H. BERGSON, *Matière et Mémoire*, 1919, pp.55-64 e seguintes.

159. G. DELEUZE, *Desert Islands and Other Texts*, 2004, p.29.

160. *Ibidem*.

memória já não define, por isso, o tempo do *meu presente*: tempo em que só existe presente, no fundo, dado que o passado é visto como o que passou e não retorna, e o futuro não implica nunca verdadeiramente o porvir como constituição do novo, fixando-se como um novo presente marcado, determinado, e pelo qual deveremos aguardar. No caso da memória-contracção, pelo contrário, o passado sobrevive como «inconsciente», como puro «*virtual*» que faz coexistir o passado numa zona de indiscernibilidade com um presente tornado impessoal.

Esta é, em síntese, a memória da lembrança-pura. Ela remete para a dimensão paradoxal de uma «memória do presente», que Bergson conceberia, em *A Energia Espiritual*, a partir dos casos do falso reconhecimento, isto é, das situações também conhecidas como *déjà-vu*, nas quais o encadeamento motoriz operativo é interrompido, envolvendo, uma vez mais, uma imobilização inesperada, uma «paragem» próxima à experiência do sonho, que atira o indivíduo para uma sensação de estranheza, impotência e falsidade. Nestes casos de falso reconhecimento – mais ou menos raros, mas que estão longe de poderem ser considerados como manifestações patológicas – nós vemos, ao mesmo tempo, a constituição da nossa existência real e a sua imagem virtual, sem que, contudo, uma se substitua à outra.

O falso reconhecimento implica um recomeço do passado, um desdobramento que é «percepção de um lado, memória do outro».¹⁶¹ Este irromper de uma memória presente que foi realmente vivida pelo sujeito, atingindo-o de forma inesperada e deixando-o da mesma forma repentina com que o infligiu, não se refere, porém, a um passado perfeitamente localizável e datável, um passado que envolveria uma função utilitária da memória como simples reactivação de uma recordação. A perda de referências e o abalo sentido pelo indivíduo mostram que se trata, ao invés, de um passado que não tem data, um «*passado em geral*»,¹⁶² que não é redutível sequer a uma emoção ou sensação passadas.¹⁶³

161. H. BERGSON, *Mind Energy*, 1920, p.139.

162. *Idem*, p.166.

163. Bergson concebe, inclusivamente, um processo de clivagem do indivíduo através de um desdobramento que é simultaneamente activo e passivo. Como numa peça de teatro na qual o sujeito é desdobrado em actor e espectador, no *déjà-vu* um dos *eus* erige-se no espectador independente de uma cena no qual o outro parece actuar de forma mecânica. Trata-se de uma oscilação entre dois pontos distintos, «um ir e vir da mente entre a percepção que é somente percepção e a percepção duplicada

Este *passado em geral* envolve uma forma de memória que, em *Matéria e Memória*, Bergson designava ainda de memória «pura». Trata-se de uma memória que perdeu ou viu atenuados os prolongamentos sensoriomotores, garantes da correcta adequação do corpo aos mecanismos da inteligência e da acção-reacção.¹⁶⁴ A lembrança-pura possui esta característica do que se conserva no seu estado latente, obedecendo não a estados sucessivos dos objectos numa linha de espaço-tempo uniforme, mas a uma ordem imprevisível, contingente e não necessária, sem o rigor de um encadeamento espacialmente determinado.¹⁶⁵

*

Todavia, a noção de memória-contracção isolada por Gilles Deleuze parece-nos ser, a todos os títulos, a mais acertada. Desde logo por fazer ressaltar um conceito cuja importância raramente é sublinhada pelos estudos que recaem sobre o pensamento de Bergson e do próprio Deleuze, mas que nos parece adquirir, neste contexto, toda a acutilância. Trata-se do conceito de «sobrevivência», sendo por aqui que se torna possível identificar um tema essencial do bergsonismo. Esse tema é respeitante, como fez notar Deleuze, à coexistência do passado com o presente, ou, se quisermos, a um processo de preservação do passado *em si* que retorna e se prolonga no presente.¹⁶⁶ É necessário acrescentar que este prolongamento do passado no presente pressupõe um processo de actualização, ou de repetição, como diferença. Remete-nos para a concepção de um presente instável, um presente que funciona como uma espécie de ponto móvel, incluindo a constituição do novo e a formação do futuro como porvir indeterminado.

É neste ponto que se torna possível identificar a passagem, efectuada por Bergson, do capítulo segundo de *Matéria e Memória*, que versa sobre «o reconhecimento das imagens», para o terceiro capítulo da obra, paradigmaticamente intitulado «Da sobrevivência das imagens». Isto é algo que

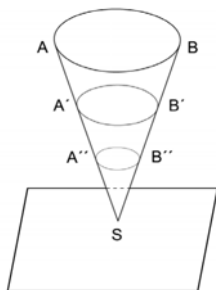
com a memória». Num dos pontos o sujeito insere-se no mundo real, no outro ele sente que se encontra a repetir um papel que aprendeu anteriormente, convertendo-se numa espécie de autómato que habita um «mundo encenado», um «mundo de sonho». O sujeito age e é agido, desdobra-se em afectante e afectado, numa compenetração incompatível com o raciocínio lógico, e que requer, por isso, a necessidade de representar essa duplicação através de diferentes personagens. *Idem*, p.169-70

164. H. BERGSON, *Matière et Mémoire*, 1919, pp.164 ;148.

165. *Idem*, pp.152-158.

166. *Idem*, p.45.

reflecte, igualmente, a transição do primeiro para o segundo esquema aí esboçados por Henri Bergson.



Esq.5 Segundo esquema de H. Bergson. In *Matière et Mémoire*, 1919.

Nesse segundo esquema, referente à conhecida metáfora do cone invertido, Bergson representa o presente como ponto S que varia constantemente entre os circuitos puramente virtuais da memória e a sua reconstituição no plano. Mas é necessário assinalar que os circuitos expansivos representados por AB, A'B', A''B'' não se referem a um passado particular e susceptível de produzir um estado psicológico conscientemente delimitado e orientado para a acção motriz. Ao invés, esses circuitos dizem respeito ao processo de sobrevivência do passado em si, à permanência de um passado «em geral» que deixou de ser útil e se limita, agora, na sua impassibilidade e inutilidade operativa, a *ser*.

Como refere Deleuze, este passado «é; ele sobrevive em si».¹⁶⁷ Para lá de qualquer tipo de existência psicológica, este passado revela-se ontologicamente. Ele implica uma dimensão puramente virtual e inconsciente porque habitando um espaço impessoal e exterior ao próprio indivíduo. Como viu Deleuze, uma das consequências mais importantes é a de Bergson apontar, através deste esquema, para o facto de ser o indivíduo a habitar o próprio tempo, movendo-se numa espécie de memória-mundo, e não o contrário (o tempo como sendo interior ao indivíduo e constituindo uma realidade simplesmente psicológica). No limite, segundo Deleuze, as determinações habituais do tempo são revertidas: «[...] do presente, nós devemos dizer a todo o instante que ele 'foi', e do passado, que ele 'é', que é eterno, para todo o tempo».¹⁶⁸

167. *Idem*, p.29.

168. G. DELEUZE, *Bergsonism*, 1991, p.55.

Deleuze identifica assim uma dimensão propriamente ontológica deste passado em geral. Para Deleuze, «o passado é pura ontologia; a pura-lembrança tem unicamente significação ontológica».¹⁶⁹ A grande consequência, nem sempre explicitada por Deleuze da forma mais clara, é a de que o passado como pura virtualidade não pode ser atingido directa nem objectivamente, subsistindo numa zona de *pura reserva* e de permanente ocultação, mas incluindo, por isso mesmo, um trabalho de constante procura e de *revelação* daquilo que continuamente escapa como falha e ausência. O passado em geral contém a marca do irrecuperável, se quisermos colocar dessa forma. Ele subsiste, pois, como o inacessível, como o inconsciente que se desprendeu dos prolongamentos motores e psicológicos do indivíduo, habitando a memória como esquecimento e amnésia.

Por conseguinte, a memória deixa de constituir uma mera representação do passado. Ela adquire, pelo que foi dito, uma «função do futuro»,¹⁷⁰ sendo aqui que Deleuze identifica uma possibilidade de aproximação entre Bergson e Freud. Com efeito, embora de formas distintas, em ambos os autores o passado é concebido como aquilo que permanece de forma ocultada, inapreensível, *inconsciente*, ressurgindo ao nível de múltiplas trajectórias e formas de actualização ligadas ao novo e à repetição do diferente. Em ambos, a consciência não é equivalente à percepção, sendo apenas constituída nos diferentes trajectos e passagens entre a percepção e a memória, os dois processos obedecendo a distintos graus de expansão e de contracção entre o passado e o presente.¹⁷¹ Se, em Freud, o tempo deve ser entendido, como vimos no anterior capítulo, como uma modalidade não-cronológica que faz contactar blocos de espaço-tempo díspares e heterogéneos, em Bergson é possível falar também, como o faz Deleuze, de um tempo fundado numa forma específica de «repetição *psíquica*», referente a um ponto móvel de actualização S que varia constantemente entre os circuitos puramente virtuais da memória e a sua repetição no plano, através da multiplicação em S', S'', S''', e por aí em diante. Também Paul Ricoeur defenderia a existência de uma ligação entre Freud e Bergson. Para Ricoeur, a psicanálise fornece

169. *Idem*, p.56.

170. G. DELEUZE, *Desert Islands and Other Texts*, 2004, p.45.

171. Cf. *Idem*, 29-30.

ao filósofo a tese mais fiável no que diz respeito à concepção da permanência do passado e do *inesquecível*. Ricoeur afirma que uma das convicções mais fortes de Freud era o facto do passado experienciado ser indestrutível. Esta questão relaciona-se com a intemporalidade (*zeitlos*) do inconsciente, mas cuja aceção deve ser tomada, como vimos mais atrás, como uma subtracção à dimensão lógica e evolutiva do tempo, «tempo intermédio da consciência, com o seu antes e depois, as suas sucessões e coincidências». ¹⁷² Conclui-se então que o inconsciente por recalçamento da psicanálise e a lembrança-pura do inconsciente bergsoniano, embora providos de cambiantes e de características específicas, não se encontram separados (bem pelo contrário) por um abismo inultrapassável. ¹⁷³

Muito embora a validade de uma aproximação entre Freud e Bergson, cujas teorias são as mais das vezes consideradas como absolutamente opostas, possa efectivamente ser mapeada e estudada, não pretendemos torná-la mais visível do que isto, dado que implicaria um desvio considerável no caminho que estamos a seguir. Preferimos remeter, neste ponto, para o facto de as ideias até aqui desenvolvidas contribuírem para o redimensionamento, a todos os títulos decisivo, da noção de duração bergsoniana. Podemos compreender, pelo que foi dito, que Deleuze afirme que a verdadeira significação da duração reside, em Bergson, no jogo de coexistências entre o passado e o presente, instâncias que se encontram mutuamente implicadas através de diferentes estados de expansão e de contracção. ¹⁷⁴ A metáfora do cone remete, justamente, para essa coexistência entre o *todo* do passado – isto é, o passado como aquilo que é inacessível e não-dado, o passado como fluxo que emerge de uma impotência e de um bloqueio dos mecanismos lógico-motores – e o presente que se actualiza através de uma projecção do passado no futuro, considerado como variação e diferença do eternamente novo. ¹⁷⁵ Consequentemente, o presente que daqui resulta não será outra

172. P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p.576.

173. *Idem*, p.577.

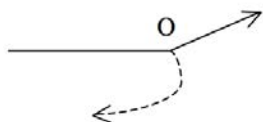
174. Cf. G. DELEUZE, *Bergsonism*, 1991, p.59; *Desert Islands and Other Texts*, 2004, p.29.

175. G. DELEUZE, *Desert Islands and Other Texts*, 2004, p.30. É de notar, neste contexto, que esta ideia constitui o essencial da tese de Deleuze sobre o tema do eterno retorno em Nietzsche. O devir é «o que não pôde começar e aquilo que não pode acabar de devir». Assim, o *ser* (dimensão ontológica) tem sempre a ver com o devir, e o devir é, ele próprio, um ser que não começa nem acaba de devir, que «retorna» incessantemente. O eterno retorno nietzschiano constitui, desta forma, a resposta ao problema da passagem do tempo, devendo ser interpretado não como o retorno do mesmo e do uno, orientado pelo princípio de unidade e universalidade, mas como uma síntese da dupla afirmação, uma

coisa senão o nível mais contraído dos circuitos coexistentes e móveis do passado. De acordo com Deleuze,

[...] o passado e o presente devem ser pensados como dois níveis extremos que coexistem na duração, um distinguindo-se pelo seu estado de relaxamento, o outro pelo seu estado de contracção. Uma famosa metáfora indica-nos que a cada nível do cone existe a totalidade do nosso passado, mas em diferentes níveis: o presente é apenas o nível mais contraído do passado.¹⁷⁶

O presente refere-se, assim, a um ponto móvel de actualização que não está nunca fixado nem estabilizado, avançando e recuando entre os circuitos da memória e o futuro indeterminado da sua reconstituição e repetição como *devir*. O presente como devir-activo, como ponto móvel S, indica, como no tempo do Aíon, uma bifurcação simultânea da linha do tempo em presente e passado. O presente duplica-se, ou cinde-se a cada momento, «a sua arremetida consistindo em dois jactos simétricos, um dos quais cai para o passado enquanto o outro se projecta para o futuro», conforme se atesta no esquema abaixo.¹⁷⁷



Esq.6 Terceiro esquema de H. Bergson, esboçado por G. Deleuze. In *A Imagem-Tempo*, 2006.

Assim, à questão sobre «*O que é então uma memória?*»,¹⁷⁸ elaborada por Henri Bergson em *A Energia Espiritual*, este não poderia responder senão metaforicamente. Bergson recorre, tal como em *Matéria e Memória*, à metáfora óptica da imagem que é reflectida num espelho. Embora o objecto pertença, por um lado, ao presente virtual – no qual pode ser visto, tocado e

síntese do devir e do ser que se afirma como múltiplo e plural. Foi já tornada clássica a passagem na qual Deleuze sustenta que: «Não é o ser que retorna, mas o próprio retornar constitui o ser enquanto se afirma do devir e do que passa. Não é o uno que retorna, mas o próprio retornar é o uno que se afirma do diverso ou do múltiplo. Noutros termos, a identidade do eterno retorno não designa a natureza daquilo que retorna, mas pelo contrário o facto de retornar para o que difere». Cf. G. DELEUZE, *Nietzsche e as Filosofias*, s.d, pp.74-75.

176. *Idem*, p.29.

177. *Idem*, p.160.

178. *Idem*, p.165.

incluir possibilidades de acção sobre ele – por outro, a imagem que aparece como reflexo no espelho é *virtual*: assemelha-se ao objecto, mas pertence a um plano distinto da experiência e do próprio tempo, articulando-se com o actual numa zona de coexistência e de indiscernibilidade que faz trocar, de modo recíproco, o presente-actual e o passado-virtual como desvio e retardamento. Como escreve Henri Bergson,

A nossa experiência actual, então, apesar de desenrolar-se no tempo, duplica-se a si própria ao longo de uma existência virtual, uma imagem-espelho. Todos os momentos da nossa vida apresentam dois aspectos, um actual o outro virtual, percepção de um lado e memória do outro. Cada momento da vida é dividido como quando é postulado. Ou antes, consiste nesta própria cisão, dado que o momento presente, sempre dirigindo-se para a frente, limite fugidio entre o passado imediato que não é agora mais do que o futuro imediato que não é ainda, seria uma mera abstracção não fosse o espelho móvel que continuamente reflecte a percepção como uma memória.¹⁷⁹

Sublinha-se, portanto, o paradoxo de um tempo não-cronológico que se desdobra continuamente entre o passado e o futuro, apontando para fluxos e durações que se desenvolvem a partir da coexistência de múltiplos planos. Onde Deleuze constatar que, em Bergson, «[...] a realidade do tempo é finalmente a afirmação de uma virtualidade que é actualizada, uma vez que ser actualizado é inventar».¹⁸⁰

Desta forma, Deleuze vai plenamente ao encontro do paroxismo bergsoniano de que «*O Tempo é invenção ou não é nada*».¹⁸¹ Ou seja, o tempo é «uma realidade que se cria progressivamente»; relaciona-se com uma forma de duração qualitativa pela qual o movimento escorrega continuamente para o intervalo.¹⁸²

*

179. H. BERGSON, *Mind Energy*, 1920, p.165.

180. *Idem*, p.30.

181. *Idem*, p.376.

182. *Idem*, p.333.

Compreende-se assim o porquê de Deleuze caracterizar o «puro evento» como um entre-tempo: o evento joga-se ao nível de uma permanente tensão entre o passado que se mantém e o futuro indeterminado da sua actualização, apontando para a coexistência de múltiplos circuitos e redes de conjunções virtuais. Cada componente é actualizado num dado *instante* e o evento forma-se no tempo que passa entre esses instantes, relacionados por via de uma espécie de frequência, ou reverberação, que coloca em movimento planos afastados no espaço e no tempo. Foi isso que vimos no esquema dos planos verticalmente dispostos, anteriormente analisado. Isto significa que o tempo não é mais definido nos termos de uma sucessão de instantes, identificados espacialmente numa trajectória, algo que subordinaria o tempo ao movimento mensurável de um corpo no espaço. Deleuze baseia-se claramente em Bergson, mas, ao mesmo tempo, procura ir mais longe ao afirmar que não é mais o tempo que existe entre dois instantes, como o colocava Bergson, mas é o evento que é, ele próprio, um entre-tempo («*un entre-temps*») que não pertence ao tempo, mas ao *devenir*:

O entre-tempo, o evento, é sempre um tempo morto; está lá onde nada tem lugar, uma infinita espera que é já infinitamente passado, adiamento e reserva. Este tempo morto não chega depois do que aconteceu; ele coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidão do tempo vazio no qual nós vemo-lo como ainda por vir e como já acontecido, na estranha indiferença de uma intuição intelectual. Todos os entre-tempos são sobrepostos uns nos outros, enquanto os tempos se sucedem uns aos outros.¹⁸³

Como vimos acima, neste presente dado em suspenso *nada se passa*, pois tudo *devém* como variação, modulação e passagem. Isso permite ao acontecimento retornar, recomeçar de novo após o tempo passar. Assinala-se pois um processo de actualização que ocorre num *outro lugar*, passível de fazer contactar os elementos num espaço-entre, que reúne e articula a diferença. O tempo adquire então uma «ordem estratigráfica»,¹⁸⁴ na qual o antes e o depois não são mutuamente excluídos, mas sobrepostos e articulados de modo diferencial.

183. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *What is Philosophy?*, 1994, p.158.

184. *Idem*, p.58.

É esta, para Deleuze, a única forma – ou, pelo menos, a correcta – de colocar o problema do tempo, dado que apenas nos é possível conceber a passagem do tempo ao nível da coexistência entre um presente que passa e um passado que se mantém: se o passado tivesse que esperar por um novo presente para ser constituído, então o presente não passaria e o passado nunca se tornaria o que é.¹⁸⁵ Por outro lado, é esta concepção que permite a Deleuze identificar uma conexão importante entre *Matéria e Memória* e *A Evolução Criadora*, obra na qual Bergson convoca já o conceito de *mudança* como uma implicação ou um prolongamento do passado no presente.

Da sobrevivência do passado resulta, como escreve Bergson, a impossibilidade de uma consciência passar duas vezes pelo mesmo estado. Isto não significa que a repetição não exista, mas, sim, que ela se inscreve no plano de uma «duração irreversível», implicando o retorno do mesmo como variação, diferença e formação do novo.¹⁸⁶ O tempo como criação pressupõe, com efeito, um porvir não determinado, emprestando ao tempo a condição de um processo vital relacionado com a constituição do evento e do pensamento. Deleuze concluía assim que, entre *Matéria e Memória* e *A Evolução Criadora*, aquilo que nós perspectivamos como a duração é a coexistência de diferentes níveis ou circuitos temporais, de um lado, e, do outro, o processo de actualização que ocorre a todo o instante. Um instante onde, de cada vez, são delineados múltiplos planos e linhas de diferenciação que produzem a simultaneidade virtual de séries afastadas no tempo.¹⁸⁷ Como faz notar Deleuze, o sentido bergsoniano da *duração* só pode ser definido como uma sucessão real se considerada como uma «*coexistência virtual*».¹⁸⁸

Ora, a grande aposta de Deleuze – e que aparece, simultaneamente, como motivo da profunda originalidade da sua leitura bergsoniana do cinema – consiste em adequar esta noção de duração como coexistência às imagens directas do tempo que acompanham a emergência do cinema moderno. Na imagem-tempo, já o vimos, o intervalo entre as imagens não traduz uma simples continuidade no espaço. Como afirmava D.N.Rodowick, o intervalo

185. G. DELEUZE, *Bergsonism*, 1991, pp.58-59; *Desert Islands and Other Texts*, 2004, p.29.

186. H. BERGSON, *A Evolução Criadora*, 1907, p.6.

187. G. DELEUZE, *Desert Islands and Other Texts*, 2004, p.30.

188. *Idem*, p.30.

diz respeito a «séries de deslocações no tempo».¹⁸⁹ Estas activam conexões entre elementos pertencentes a múltiplos planos e circuitos estratigraficamente dispostos, apresentando o tempo como a grande força de variação, constituição e transformação. Podemos então considerar que, ao contrário da imagem-movimento, sustentada na resposta sensório-motora e na representação indirecta do tempo (dado que aí a montagem obedece ainda a uma lógica de ligação racional entre os planos), as imagens directas do tempo apresentam-se como uma complexa cartografia do processo da memória e do pensamento. A imagem-tempo é, como viu Rodowick, uma imagem da memória; ou melhor, é uma mnemotécnica do pensamento, envolvendo uma operação na qual a percepção é continuamente redobrada e afirmada ao nível de uma coexistência entre presente e passado. O que a imagem-directa do tempo apresenta é, justamente, o movimento da própria memória e do pensamento, e não o movimento mecânico dos corpos no espaço:

Estas imagens, escreve Rodowick, desdobram-se através de deslocamentos na memória mais do que em ligações cronológicas; o espaço é organizado através de uma lógica de falsa continuidade, apresentando o tempo como movimento aberrante.¹⁹⁰

Isto vai equivaler à emergência da situação óptica e sonora pura: ao invés de se ligar a acções operativas no espaço, a imagem constitui um circuito expansivo pela conexão a uma imagem virtual. O acontecimento narrado é assim situado no interior de uma troca recíproca entre o presente e o passado, envolvendo igualmente circuitos entre o verdadeiro e o falso, o actual e o virtual, o real e o imaginário. Perante este critério de coexistência e de indiscernibilidade, não bastava já, para Deleuze, evocar o *flash-back*: demasiado dependente ainda de uma consciência individual capaz de restituir o acontecimento com base em imagens-lembrança datáveis e perfeitamente determinadas, o *flash-back* limita-se a intimar um passado simplificado como presente antigo, num esquema diegético tendente a explicar a sucessão dos factos, e remetendo para um regime orgânico pelo qual os elementos

189. D.N. RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time Machine*, 1997, p.88.

190. *Idem*, p.113.

de significação são dispostos num espaço de distinção, mais ou menos claro, entre o presente e o passado, o factual e a imaginação.

É que, em Deleuze, o aspecto da indiscernibilidade não é atribuível à produção subjectiva da mente. Trata-se, pelo contrário, de uma característica inerente às próprias imagens cristalinas, que fundam uma representação incomensurável das coordenadas do espaço-tempo. Como refere Deleuze, aquilo que nós vemos no cristal não é a progressão empírica do tempo, mas a sua apresentação directa, o desdobramento constitutivo que emerge da interrupção dos prolongamentos racionais e motrizes, confrontando a percepção actual com uma repentina e perturbadora incapacidade de evocação das imagens do passado. É justamente aqui que devemos localizar a constituição do *cronosigno* da imagem-tempo, relacionando-se com um passado que não pode ser mostrado, ou melhor, um passado que não pode ser identificado e designado em função de estados de coisas fixados, nem de proposições verdadeiras e totalizadoras.

Trata-se de um passado incerto, sem ponto fixo, apontando para séries de desdobramentos e bifurcações nunca completas. Trata-se, por isso mesmo, de um passado perspectivado como facto da memória, como facto *psíquico*, e não como facto objectivo, dando lugar a um ponto móvel de actualização que trabalha o acontecimento em função de descrições ambíguas e contraditórias. Assim se desconstituem e reúnem diferentes níveis de presente e de passado, num plano cada vez mais complexo de coexistência de diferentes desenvolvimentos para o acontecimento.

*

Tal como acontece em Godard, em Resnais e em Duras, por exemplo, o que está em causa é a procura em conferir um sentido a um passado dado como inconcebível e inevocável, suscitando narrações e posições contraditórias que parecem inviabilizar qualquer tipo de asserção definitiva da verdade. É a procura em conferir um sentido aos acontecimentos extremos que suscita o aparecimento de narrações contraditórias que se desenvolvem a partir de diferentes ritmos, velocidades e referências, remetendo para um contínuo circuito de incertezas e de falsificações.¹⁹¹

191. D.N. RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time Machine*, 1997, p.104.

Por exemplo em *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais, o diálogo que pontua o prelúdio do filme marca esse carácter de incerteza: «Ele: *Tu não viste nada em Hiroshima. Nada.* Ela: *Eu vi tudo. Tudo*». Os planos aproximados dos corpos dos amantes são então intercalados com imagens de arquivo da tragédia de Hiroshima. É imposta uma espécie de irrupção de imagens do inconsciente histórico, envolvendo os afectos e as sensibilidades de uma memória que, todavia, não pode ser reduzida a uma produção subjectiva. Dado que não existe um ponto fixo do passado que estabilizaria a narração do presente, as personagens movem-se num presente indeterminado que é continuamente fragmentado e metamorfoseado por um passado incerto, continuamente reconduzido e reelaborado ao nível das relações entre as personagens: é o que acontece noutros momentos igualmente incontornáveis da obra de Resnais, como o sejam *L'Année Dernière à Marienbad* (1961), *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963), ou *Je t'aime je t'aime* (1968).

Por isso Deleuze defendia que, em Resnais, a memória aparece não como mero exterior, mas como *fora*, espaço de pura virtualidade que introduz uma transformação no pensamento e nos tipos de mapeamentos mentais produzidos. Ele leva-nos a equacionar uma dobra do fora no dentro, algo que, como vimos no capítulo anterior, era convocado por Deleuze a partir da concepção de uma linha de coextensividade, equiparável, no contexto do pensamento deleuziano, à caracterização da memória como uma membrana que faz corresponder os circuitos do passado e o presente contraído (ponto S em constante renovação e mobilidade). Esta interpretação está, por exemplo, presente em *Imagem-Tempo* no momento em que Deleuze atenta sobre o cinema de Alain Resnais para dizer que:

Esta membrana que torna o fora e o dentro presentes um ao outro chama-se Memória [...] Porque a memória já não é certamente a faculdade de ter lembranças: é a membrana que, sob os modos mais diversos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento, etc.), faz corresponder as toalhas de passado e as camadas de realidade, uma emanando de um dentro desde sempre lá, as outras advindo de um fora sempre por vir, ambas roendo o presente que já não é senão o seu encontro.¹⁹²

192. G. DELEUZE, *A Imagem-Tempo*, 2006, p.265.

O final desta passagem ecoa de modo retumbante o entendimento expresso por Henri Bergson, em *A Evolução Criadora*, de que «a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha ao avançar», pressupondo uma conservação indefinida do passado e uma transformação do pensamento e do próprio tempo como criação, dado que o pensamento muda e toma corpo no confronto com o porvir indeterminado.¹⁹³ O pensamento não é representado pelos mecanismos subjectivos e psicologizantes da memória, do sonho e da fantasia, mas pelo movimento de relações que constituem o todo como *fora*, como espaço de pura virtualidade e potência pertencente ao tempo, operando o recuo – ou, mais exacramente, a *dobra* – do pensamento para uma zona de interioridade cuja profundidade não é mais alcançada pelo sujeito. O *fora* como pura virtualidade estabelece, como designa Rodowick, um horizonte absoluto por relação com o pensamento, dado que aquele aponta para algo permanentemente em devir, prestes a ser formado, inscrevendo conjuntos de relações por actualizar e articulações que não foram ainda pensadas: *o tempo é criação ou não é nada*.¹⁹⁴

A imagem-tempo confronta o espectador e o seu pensamento com esse horizonte, afirma Rodowick, essa região fronteira que indica um espaço não-humano, acentrado, desprovido da estabilidade da perspectiva geométrica. Trata-se pois de um espaço topológico que faz contactar realidades heterogéneas, um espaço de reserva e de *historicidade* que lida com o passado como conjunto de movimentos, circulações e emissões em perpétuo devir, inscrevendo os poderes irrealizados do pensamento e da imagem. É este o *destino* da imagem, tal como teorizado por exemplo por Godard. Isto não corresponde, todavia, a um sublime, uma vez que a sua lógica não é a da contemplação de um infinito pré-existente que permaneceria inalterado e estabilizado, numa espécie de céu metafísico. Remete antes para a concepção de um *fora* que tem por característica exceder as capacidades do pensamento, confrontando-o com aquilo que não foi ainda pensado. A imagem-tempo coloca-nos pois, como descrito por D.N.Rodowick, face àquilo que é, ao mesmo tempo, mais próximo e mais distante do sujeito e do pensamento.¹⁹⁵

193. H. BERGSON, *A Evolução Criadora*, 1907, p.5 (368).

194. D.N. RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time Machine*, 1997, p.180.

195. *Idem*, p.188.

A sobrevivência do cinema dependerá, como tal, do modo como irá relacionar-se e diferenciar-se dos autómatos produzidos pelas tecnologias da informação, baseadas na reificação e na esteticização do pensamento na esfera social, económica e política. Também aqui assistimos a uma convergência com a teoria godardiana posta em prática nas *Histoire(s)*, onde a perspectiva catastrófica do *fin do cinema* tem como pano de fundo um desejo de reinvenção do cinema e uma componente de resistência, baseada na afirmação da relação de amor e de crença que o meio cinematográfico é ainda capaz de suscitar, mesmo num contexto definido pela industrialização da cultura audiovisual. Por outro lado, a possibilidade da emergência de novas formas de subjectividade e de pensamento encontra-se igualmente relacionada com a possibilidade de construção da imagem histórica. A questão será saber como pode o presente comunicar com o passado nas situações em que esse passado é atravessado pela sua dimensão inconcebível e impen-sável, como acontece numa situação extrema como a do Holocausto. Porque a crença renovada no cinema implica a capacidade de redenção dessa parte da história que o cinema não foi capaz de dar a ver, de *projectar*. Mas ele pode, todavia, encontrar nas novas formas de narração cinematográficas um espaço privilegiado de reflexão e de pensamento. É isso que analisaremos nas próximas páginas.

4. O (ir)representável da história: o cinema e os arquivos do Holocausto

A) Imagem e palavra, história e arquivo: o caso Lanzmann

O *virtual* deleuziano caracteriza-se por diferir de qualquer imagem mental ou factual que possa actualizá-lo numa forma estabilizada do presente. Não existe mais um ponto fixo do passado passível de ser evocado como explicação unívoca no presente. O acontecimento narrado entra assim numa rede de relações e de descrições contraditórias, inviabilizando a asserção de uma verdade definitiva e absoluta. A narrativa cai numa zona de falsificação fundada na indiscernibilidade entre o verdadeiro e o falso, o factual e o subjectivo, o presente e o passado, o actual e o virtual. É uma imagem cristalina dependente de movimentos de rotação, de translação e de variação expansiva dos circuitos de tempo. A imagem-lembança terá, por si só, pouco interesse, enquanto ela não supuser regiões virtuais do passado que

subsistem num constante esforço de evocação, envolvendo a contracção do presente como parcela mais vasta de uma procura redobrada e retomada. Várias possibilidades do passado coexistem ao nível de uma arquitectura da memória sem centro fixo. O ponto procurado é, deste modo, inacessível e o passado é mantido na sua virtualidade, não chegando por isso a actualizar-se totalmente numa lembrança.¹⁹⁶

Em Alain Resnais, por exemplo, é o inconcebível da morte e da violência do acontecimento que produz o apagamento de um centro, ou ponto fixo, a partir do qual aquele poderia ser atingido como instância unitária e conclusiva: «*Tu não viste nada em Hiroshima. Nada. Eu vi tudo. Tudo*». O mesmo no documentário sobre os campos de concentração e de extermínio Nazi, *Nuit et Brouillard*: «*9 milhões de mortos obcecaram esta paisagem*». Como refere Deleuze, a morte não pode fixar-se no presente como centro determinável, enquanto o impensável obscurecer a memória e os níveis do passado.¹⁹⁷ Estes envolvem não a lembrança, mas, sobretudo, «o esquecimento, a falsa lembrança, a imaginação, o projecto, o julgamento...», impedindo que o passado se degrade numa lembrança *datável*, balizada pelo modelo do verdadeiro e pelos esquemas classificativos da história positivista. É a própria narrativa que, desta forma, se vai transformando a partir de várias versões de tempos coexistentes, tempos bifurcados e entrecortados, dando azo ao irromper de múltiplas saídas que não são nunca inteiramente concretizadas. Perante o impensável da morte e da destruição, o evento perde a sua invariabilidade e não pára de se transformar, de se recriar como acto de fabulação, como acto de pensamento irredutível à conformação a um modelo de verdade e de universalidade. A verdade não tem de ser alcançada. Ela terá de ser criada e fabulada, de forma a retirar do inconcebível e do inominável do acontecimento um acto de fábula, dado a ver sob a forma de lenda e de *legendagem*.

Isto não significa, porém, que a história não possa ser conhecida. Simplesmente, ela não será apreendida como facto já dado, cingido a um único tempo e a um único espaço, que aprisionaria a compreensão do acontecimento numa espécie de verdade eterna e universal. A história emergirá

196. G. DELEUZE, *A Imagem-Tempo*, 2006, p.162.

197. *Idem*, pp.152-53.

como facto da memória, que faz existir aquilo que não pode ser mostrado e que subsiste como pura virtualidade. Esta questão revela-se determinante para perspectivar a possibilidade de construção da imagem histórica, no momento em que o presente procura contactar com um passado que é atravessado pela dimensão do impensável e do inimaginável.

É o que acontece quando consideramos um acontecimento limite como o extermínio na II Grande Guerra, cujo tratamento pelo filme implicará a necessidade de equacionar uma transformação da habitual estrutura e forma cinematográficas. Trata-se também, neste ponto, de pensar os limites representativos do cinema, não só no confronto com o inenarrável e o monstruoso da violência (que o cinema tem o dever de documentar e de transmitir, através das imagens que contactam directamente com o real), mas também ao nível dos problemas que se levantam quando o próprio cinema tem de lidar com a escassez e, até mesmo, com a ausência de formas de documentação e de registo, algo que contribui para que o acontecimento possa ser intencionalmente envolvido num espaço de amnésia e de encobrimento. O *inimaginável* do acontecimento é também aí evocado, mas desta feita funciona ao nível de um apagamento intencional e ideologicamente orientado da memória.

*

É por este motivo que a evocação da categoria do *inimaginável*, no contexto do tratamento dos acontecimentos limite da história, é fortemente questionada por alguns autores. Em *Imagens Apesar de Tudo*, Georges Didi-Huberman propõe, por exemplo, que o inimaginável não deve sequer ser convocado perante os testemunhos das experiências dos campos de concentração e de morte.¹⁹⁸ O que está em causa, na tentativa de se imaginar aquilo que julgávamos impossível, e de que não há representação factual nem total, é uma dívida para com aqueles que se dispõem a relatar essa experiência. Equivale a disponibilizarmo-nos a ver e a ouvir os testemunhos que procuram dar uma forma ao inimaginável, de modo a retirar algo, nesse gesto de humanidade, da vivência de um inferno mecanizado, industrializado e erigido sob a racionalização do horror.

198. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p15.

Não é a dimensão hedionda do assassinio em massa que constitui a exclusividade do Holocausto, mas sim o programa industrializado da morte e a utilização de todos os recursos por parte de um Estado-nação tendo em vista a eliminação de um povo (os judeus), de uma classe política (os comunistas), e dos mais frágeis da sociedade (os doentes, os portadores de deficiência mental, os inválidos). O que é exclusivo do Holocausto relaciona-se também com o facto dessa acção criminosa ser acompanhada do programa de supressão das provas de um acto que adquire, por isso mesmo, uma dimensão duplamente monstruosa. Aqueles capazes de testemunhar eram liquidados, e se alguma informação ou alguém escapasse para o exterior, os relatos seriam demasiado dispersos e inconcebíveis para serem inteiramente críveis: *ainda que um de vós fique para testemunhar, ninguém o acreditará*.¹⁹⁹ É este o cerne da supressão ligada à terrível lógica negacionista nazi. É esta a maquinaria da *desimaginação*, como dizia Didi-Huberman, em que estava sustentada a *Solução Final*: fazer desaparecer os utensílios, as estruturas e as fábricas de liquidação, mas fazer também desaparecer os arquivos e a «memória do desaparecimento» – forma de «manter, ainda e sempre [o acontecimento] na sua condição inimaginável».²⁰⁰

Esta ideia é igualmente defendida por Peter Haidu no seu ensaio *The Dialectics of Unspeakability*.²⁰¹ Segundo o autor, nós devemos hesitar profundamente perante a utilização de conceitos como os de *irrepresentabilidade* e de *indizibilidade* para caracterizar o Holocausto. Isso equivaleria a aceitar, e até a perpetuar, «depois dos factos e depois das mortes», a apologia do encobrimento e do silenciamento, tal como construída por exemplo por Heinrich Himmler na ocasião do seu discurso de 1943, em Posen. Nesse discurso, Himmler, comandante das SS, dirige-se aos altos dirigentes da organização numa tentativa de mobilizar os seus esforços para as acções difíceis, mas heróicas, exigidas pela defesa sacrificial dos valores mais nobres da Nação. Himmler afirma, ao mesmo tempo, que as acções implementadas

199. J. RANCIÈRE, *O Destino das Imagens*, 2011, p.170.

200. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.37.

201. P. HAIDU, *The Dialectics of Unspeakability*, 1992. O ensaio de Peter Haidu encontra-se incluído numa das mais importantes colecções de textos sobre o tema dos limites da representação do Holocausto, reunidos no livro editado por Saul Friedlander, *Probing the limits of representation: Nazism and the 'Final Solution'*, de 1992. Os ensaios aí recolhidos e que possam ser por nós utilizados serão referenciados, daqui para a frente, com base nesta última referência bibliográfica.

pelo programa Nazi (e aqui ele refere-se especificamente à terrível e quase insuportável realidade dos campos de extermínio, mesmo para os perpetradores) devem ser respeitadas, suportadas, mas também silenciadas com o mesmo grau de fidelidade, em prol da glória futura do povo alemão e do respeito pelo juramento ao líder. Peter Haidu procura assim demonstrar que é com base numa construção *moralizante*, e, do ponto de vista genealógico, aterradoramente próxima dos sistemas discursivos da cultura ocidental, que o Nazismo evoca a necessidade de aniquilamento da memória, por via do silenciamento e do apagamento das provas das atrocidades cometidas, inscrevendo uma espécie de amnésia orientada pela má consciência e pelo idealismo político e patriótico.²⁰²

É por isso que um autor como Jacques Rancière indicaria que aquilo que se exige representar do Holocausto é «uma dupla supressão: a supressão dos judeus e a supressão das marcas da sua supressão».²⁰³ A habitual lógica ficcional que aspira ao modelo do todo e do verdadeiro não se coaduna com esta exigência (o inominável do Holocausto é incompatível com um tratamento ficcional regulado pelos habituais artifícios dramatúrgicos, que encenam a história dos carrascos e das vítimas numa lógica de espectáculo e de distração).²⁰⁴ Mas também o testemunho *puro*, aquele que pretende restituir factualmente o acontecimento do passado, parece constituir uma resposta insuficiente, dado que falharia, entre outras coisas, a representação da segunda supressão, aquela respeitante ao programa de apagamento das marcas e da memória do extermínio. Dar conta dessa dupla supressão metodicamente elaborada, exige que se edifique um trabalho de fabulação, que incorpora a dimensão lacunar e fragmentária do evento. Implica que a palavra proferida pelas testemunhas seja relacionada com a realidade material e o esvaziamento do lugar onde ocorreu o massacre.²⁰⁵ Porque embora o acontecimento possa ser representado, essa representação deve conter a marca do seu inconcebível e da sua reserva, fornecendo, como fazia ver Jean-François Lyotard, a força daquilo que é irrepresentável na própria representação.²⁰⁶

202. P. HAIDU, *Probing the limits of representation*, 1992, p.294 (284).

203. J. RANCIÈRE, *O Destino das Imagens*, 2011, p.168.

204. *Ibidem*.

205. *Idem*, p.169.

206. J.-F. LYOTARD, *The Postmodern Condition*, pp.79ff. Cit. por Geoffrey H. Hartman, Geoffrey H., *Probing the limits of representation*, 1992, p.321.

Estas considerações devem ser, com efeito, contextualizadas ao nível de uma problematização mais geral, relativa à transformação das habituais categorias conceptuais e descritivas na arte e na própria historiografia, no momento em que estas são confrontadas com um acontecimento limite como o Holocausto. A afirmação de Adorno – frequentemente citada e ligada, como assinalou Anton Kaes, a um «sentimento de *pós-história*»,²⁰⁷ – de que «depois de Auschwitz não há palavra... mesmo do foro teológico, que tenha quaisquer direitos a não ser que tenha passado por uma transformação»,²⁰⁸ deve servir de contraponto à ideia polémica e nem sempre compreendida, também expressa por Adorno logo em 1949, de que nenhum poema pode ser escrito em inocência depois do Holocausto. À luz destas asserções, dificilmente poderíamos concluir que Adorno decreta o esgotamento da poesia e da arte em geral. Mas sim que o cataclismo do genocídio exige que as formas artísticas passem por uma transformação radical, apta a fornecer novas formatações e novos métodos que respondam aos efeitos traumáticos produzidos pelo Holocausto e pela Grande Guerra.

É esta ideia que Saul Friedlander parece retomar, quando argumenta que o acontecimento do extermínio dos Judeus é acessível à representação e à interpretação, tal como acontece com qualquer outro acontecimento. Mas trata-se, como refere o autor, de um acontecimento que desafia as habituais categorias conceptuais e representativas que se encontravam ao nosso dispor.²⁰⁹ Trata-se, por isso, de um acontecimento limite, manifestado desde logo no silêncio que se impõe ao historiador, sinónimo de uma real incapacidade em narrar o acontecimento a partir de um discurso íntegro e baseado na capacidade comum de entendimento. Aquilo que deveria ser explicado através das formas narrativas e cognitivas associadas à historiografia revela-se, no final, inadequado à dimensão aterradora de um acontecimento que parece questionar os princípios mais básicos de legalidade jurídica, da justiça e do enquadramento político e antropológico que serviam a compreensão do homem. Porque quando o que está em causa é o assassinato em massa de milhões de pessoas, por

207. A. KAES, *Probing the limits of representation*, 1992, p.207.

208. T. ADORNO, *Negative Dialectics*, 1983, p.367. Cit. por *Ibidem*.

209. S. FRIEDLANDER, *Probing the limits of representation*, 1992, pp.2-3.

motivos étnicos e ideológicos, há uma reserva e um silêncio que se impõe como perturbação e afectação desarticuladora da fala. Consequentemente é também o discurso histórico que é inevitavelmente afectado. A linguagem que surge para dar conta do acontecimento confronta-se com os limites que concernem à escolha das formas retóricas, aos modelos explicativos, assim como aos posicionamentos ideológicos e aos modos de encadeamento narrativos.

De acordo com a avaliação de Paul Ricoeur, face ao acontecimento da *Shoah*, todas as modalidades de intriga até aí desenvolvidas se revelam não propriamente inaceitáveis, mas *inadequadas* ao sentido do indizível e do inconcebível do acontecimento, obrigando a um reequacionamento dos processos de testemunho, arquivo e expressão escritural que são inerentes à operação historiográfica.²¹⁰ Meios de expressão alternativos e até suportes distintos devem ser encontrados. Por outro lado, um retorno à representação literal dos acontecimentos, segundo o estilo do realismo *naïf* e puramente descritivo da escola positivista, não é, para Ricoeur, a solução. Como escreve Ricoeur,

[...] [seria] uma ilusão crer que os enunciados factuais poderiam satisfazer a ideia de irrepresentável, como se os factos pudessem por virtude da sua apresentação literal ser dissociados da sua representação em forma de eventos numa história; eventos, história e intriga relevam solidariamente do plano da figuração.²¹¹

É nesta perspectiva que, segundo o autor, a história confere cada vez mais relevância à questão do testemunho, como acontece por exemplo na obra de Carlo Ginzburg. Mas, desta feita, o testemunho é abordado na sua diversidade e multiplicidade (sobreviventes, perpetradores, observadores), denunciando a ideia de que a história é incapaz de formar uma visão globalizante que anularia a diferença de perspectivas sobre o mesmo acontecimento.²¹²

*

Esta fórmula que faz cruzar a (im)possibilidade enunciativa com o imperativo do testemunho, perspectivado na sua multiplicidade, desempenha um

210. P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p.332 (223-24).

211. *Idem*, p.333.

212. *Idem*, p.335.

papel importante nas novas formas de inclusão da historiografia no filme. O filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, constitui um dos exemplos mais célebres dessa tendência. O filme baseia-se no trabalho de colecção dos testemunhos directos dos sobreviventes do extermínio, mas inclui também os relatos dos agressores, dos colaboradores e daqueles que não foram directamente afectados pelo acontecimento. Por outro lado, a grande força de *Shoah* reside também na tentativa – trabalhada a partir de um relacionamento preciso entre o acto testemunhal e a representação do esvaziamento material dos lugares do extermínio – de expressar aquela *dupla supressão*, de que nos falava Jacques Rancière, relativa à supressão de um povo e à supressão da memória desse acto hediondo.

Em *Shoah*, as questões colocadas directamente por Lanzmann aos sobreviventes dos campos (na economia narrativa do filme, Lanzmann funciona como repórter de campo) solicitam o seu testemunho, solicitam o relato que procura expressar o inconcebível da experiência vivida. Esse testemunho é inevitavelmente pontuado pela gravidade dos rostos daqueles que falam, pelos silêncios que marcam a emotividade dos discursos, mas também, em certas sequências, pelas imagens dos lugares que acolheram as infra-estruturas dos campos de extermínio e que se encontram agora desertos, esvaziados de qualquer tipo de presença. Aquilo que é narrado pelo acto da palavra das testemunhas, e que se reporta aos acontecimentos do passado, prolonga-se assim nas imagens que mostram, no presente, a ausência materializada nesses lugares desconectados, nesses espaços desertos que adquirem o valor de testemunhos visuais daquilo que persiste no tempo como rastro e invisibilidade, como ruína do que é lentamente *des-coberto* pela câmara. Como viu Paul Ricoeur, o lugar é *memorável*, especialmente quando foi habitado. A memória evoca as lembranças e os núcleos sentimentais que estão vinculados aos lugares; o seu *percurso* serve a activação dos episódios passados, num esforço de evocação da *habitabilidade* do lugar.²¹³

Mas, por esse mesmo motivo, a articulação entre voz e imagem está sempre em falta. Existe uma inadequação entre a palavra e a imagem, entre o discurso proferido na primeira pessoa, que procura *desenterrar* o episódio

213. Cf. P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p.51.

no seu terror, e o lugar agora vazio que se apresenta como clareira, como espaço frequentado pela falta, transmitindo a sensação de estarmos perante a corporização da presença da ausência. É essa inadequação que a montagem em *Shoah* sublinha, convocando um acto de construção histórica que envolve a reflexão e a participação activa do espectador, que se intromete nesse intervalo, nesse vazio que expressa a insuficiência da representação.

A relação entre a palavra e a imagem, trabalhada por Lanzmann, cumpre aquilo que D.N. Rodowick viria a conceber como um acto de «imaginação histórica», que nos coloca em contacto com a memória enquanto trabalho de reconstrução e montagem. A memória surge como processo de «relação histórica» a partir do momento em que incorpora o *esquecimento* como possibilidade de criação, como possibilidade de reflexão sobre aquilo que se mostra como ausência, e que nasce da combinação entre os traços visuais do presente e o acto de testemunho dos sobreviventes.²¹⁴

Na primeira sequência de *Shoah*, por exemplo, Lanzmann acompanha a história de um sobrevivente que revisita o campo de extermínio de Chelmno, na Polónia. O campo encontra-se agora totalmente soterrado na paisagem. A câmara percorre então um espaço de grande extensão, no qual é apenas possível ver uma clareira ladeada por uma densa cortina de árvores, prolongando-se indefinidamente. As palavras proferidas pelo sobrevivente, que procura descrever o horror daquilo que ali se tinha passado, formam-se como que estratigraficamente no espaço deserto. A dada altura, o lugar opera como um factor de miniaturização da presença do corpo e do próprio testemunho que o percorre lentamente. Ele constitui, por essa via, uma imagem que, como viu Rancière, aviva o cerne da supressão e a lógica do negacionismo nazi.²¹⁵

Na realidade, é também a própria imagem que adquire, na sua relação assíncrona com o acto da palavra, uma dimensão estratigráfica. Existe uma troca constante entre o espaço da imagem e o espaço da palavra; ambas se relacionam ao nível de um limite comum que expressa o desaparecimento recíproco entre nós e o mundo. Aquilo que estava soterrado na paisagem é

214. D.N. RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time Machine*, 1997, p.147.

215. J. RANCIÈRE, *O Destino das Imagens*, 2011.

tornado visível através da palavra que se converte, ela própria, numa imagem independente. Consequentemente, a imagem sofre também uma transformação radical: ela torna-se *legível*, a sua visibilidade *geográfica* depende do suporte da palavra que *faz ver algo de novo*, estabelecendo múltiplas linhas de enredamento entre a imagem visual e a imagem sonora. Era esta, tal como identificada por Gilles Deleuze, a grande potência de transformação trazida pelo cinema sonoro relativamente ao mudo:

[...] o mudo, escreve Deleuze, operava uma repartição da imagem visível e da palavra legível. Mas, quando a palavra se faz ouvir, dir-se-ia que faz ver algo de novo, e que a imagem visível, desnaturalizada, começa a tornar-se legível por sua conta, enquanto visível e visual.²¹⁶

É esta alteração do espaço visual e sonoro que constitui, em Deleuze, o regime verdadeiramente *audiovisual* do cinema, o qual deve menos o seu surgimento ao período que procede a invenção do sonoro, do que às experiências do cinema do pós-guerra, que investigam as novas possibilidades de articulação do sonoro com o visual (Resnais, Duras, Godard, os Straub). A imagem legível implica, tal como observado por D.N. Rodowick, um acto de leitura e de atenção pelo espectador. Este relaciona os dados apresentados a partir de formas de inteligibilidade que dependem de um registo simultaneamente factual e imaginativo. Só assim o espectador pode imaginar e chegar perto do inominável e do irrepresentável que lhe é apresentado. Para D.N. Rodowick,

[...] esta relação, que completa a imagem histórica, é restaurada apenas num acto de leitura (*an act of reading*). Trata-se de um circuito actual-virtual que é apenas estabelecido apelando à actividade do espectador como memória histórica.²¹⁷

A imagem adquire, mais precisamente, o estatuto de *lectossigno*. Este exige uma «rotação mental» em torno das imagens,²¹⁸ exige uma escavação da imagem visual, imagem «arqueológica, estratigráfica, tectónica»,²¹⁹ como

216. G. DELEUZE, *A Imagem-Tempo*, 2006, p.293.

217. D.N. RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time Machine*, 1997, p.148.

218. *Idem*, p.149.

219. G. DELEUZE, *A Imagem-Tempo*, 2006, p.311.

escrevia Deleuze. É uma imagem decisivamente definida pelas relações históricas que a atravessam. Deleuze avançaria assim a necessidade de consideração de toda uma nova analítica da imagem:

Em suma, o que nós chamamos leitura da imagem visual, escreve Deleuze, é o estado estratigráfico, a reviravolta da imagem, o acto correspondente de percepção que não cessa de converter o vazio em cheio, o direito no avesso. Ler é reencadear em vez de encadear, é rodar, voltar a rodar, em vez de seguir a direito: é uma nova Analítica da imagem.²²⁰

As imagens deixam, pois, de se encadear naturalmente e a sua percepção passa a incorporar um espaço de memória e de imaginação, fazendo com que sejam *lidas*. Isto é algo que Lanzmann parece atingir pela precisão da montagem e pelo ritmo lento que propicia um espaço de pensamento. Uma actividade pensante, que circula nos intervalos e nos espaçamentos criados entre o acto de palavra e as imagens dos lugares *desconectados* da sua função lógica e operativa. Enquanto função do olhar, a leitura surge então como uma percepção da percepção, uma percepção que descobre o avesso da imagem. A ruptura sensorial motriz que fundava a narração cristalina da imagem-tempo encontra aqui o seu culminar, na apreensão do intolerável que suscita a desarticulação entre o acto da palavra e o acto da imagem. A imagem torna-se acto fundador e faz subir aquilo que está antes e depois da palavra; esta atinge o seu limite pelo modo como profere o invisível e o inominável do passado do acontecimento.

Em suma, a imagem já não regista o espaço nas suas relações mensuráveis, mas imprime o tempo, incorporando a memória e o pensamento do *fora* no dentro da imagem e da percepção. Como descrito por Deleuze, «a imagem visual nunca mostrará o que a imagem sonora enuncia».²²¹ Cada uma atinge o limite que a separa da outra, descobrindo um território comum de relações incomensuráveis:

Desde então, nenhuma das duas faculdades se eleva ao exercício superior sem atingir o limite que a separa da outra, mas referindo-se à outra

220. *Idem*, p.313.

221. G. DELEUZE, *A Imagem-Tempo*, 2006, p.355.

separando-a. O que a palavra profere é igualmente o invisível como a vista só vê pela vidência e o que a vista vê é o que a palavra profere do indizível.²²²

A circulação entre a palavra e a imagem depende da constituição de um espaço estratigráfico, um espaço ligado a significações latentes que emergem como resíduos de camadas geológicas em permanente recomposição. É um espaço que aponta para uma zona de exterioridade infinitamente longínqua, dado que o mundo exterior registado se encontra ocultado, enterrado, dissolvido no tempo – ele constitui um *fora*, ou um puramente virtual, que força a sensibilidade e obriga a pensar o impensável. Deste modo, o *fora* remete, ao mesmo tempo, para um *dentro* que surge como o impensado no pensamento, um dentro mais profundo do que qualquer mundo interior.²²³ A dissociação entre o sonoro e o visual acaba por fornecer a cada uma das componentes da imagem uma potência renovada, organizando-se em torno de um acto de pensamento que procura no discurso aquilo que não pode ser visto, e no visível aquilo que a palavra não consegue mais expressar.²²⁴

*

Este tipo de correlação entre palavra e imagem parece caracterizar, com efeito, alguns dos momentos mais importantes de *Shoah*. Mas isso não é algo de exclusivo – nem muito menos de inaugurado por Lanzmann – no contexto do tratamento do acontecimento do Holocausto por meios cinematográficos. Essa relação encontrava-se já exemplarmente trabalhada por Alain Resnais, embora de uma outra forma, em *Nuit et Brouillard* (1955). Neste caso, o acto da palavra não é o do testemunho directo na primeira pessoa. Ele corresponde antes à voz *off* que evoca, que comenta e que abre a sequência de imagens a uma nova potência sensorial e cognitiva, fornecendo ao não-visto uma presença específica. O discurso autonomiza-se, ultrapassa a imagem visual, mas sem renunciar a ela completamente, encontrando nos lugares desconectados e vazios (que só a câmara pode percorrer como olhar impassível e estranhamente des-subjectivado), o único espaço apto a receber o acto da palavra, que testemunha a memória do acontecimento e a

222. *Idem*, p.332.

223. *Idem*, p.354.

224. D.N.RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time Machine*, 1997, p.151.

sua ocultação. Mas a voz *off* sofre, também ela, um deslocamento, pois ela deixa de ver tudo de forma onisciente. Torna-se incerta, questionadora, dado que aquilo de que ela fala é o inominável. Inscreve um tom de dúvida e de irresolução por parte daquele que narra os factos, reflectindo a ausência de qualquer ponto de vista privilegiado e ubíquo. Na realidade, já não há fora de campo, nem sequer voz *off*, como observava Deleuze, dado que o *fora* e o invisível se tornaram a própria imagem visual e sonora, o visual e o sonoro relacionando-se através de um corte irracional, um ponto irracional que faz intervir o pensamento como acto de criação e de construção.

Em *Nuit et Brouillard*, isto pode ser demonstrado pela sequência na qual o lugar vai sendo descoberto pelo *travelling*; este faz avançar a câmara sobre os carris que levam à entrada do campo de morte, justapondo-se ao discurso que diz:

Hoje, nos mesmos caminhos, o sol brilha. Percorremo-los lentamente, mas à procura de quê? Do traço dos cadáveres que tombavam no chão quando as portas das carruagens se abriam? Ou talvez daqueles guiados para os campos com uma arma apontada à cabeça, entre o ladrar dos cães e as luzes dos projectores, com o fumo do crematório à distância, numa dessas cenas nocturnas tão ao gosto dos Nazis?

Mais à frente, sobrepondo-se a um *travelling* sobre os dormitórios:

[...] nenhuma descrição, nenhuma imagem pode revelar a sua verdadeira dimensão: interminável, ininterrupto medo [...] [Estas imagens] são tudo o que nos resta para imaginar uma noite de gritos penetrantes, de controlo de infestações, de ranger de dentes. É necessário tentar adormecer rapidamente.²²⁵

Em Resnais, a palavra cria o acontecimento, e este é recoberto pela terra, pela paisagem esvaziada que oculta os cadáveres e fornece um sentido estratigráfico à imagem e à própria história. O sonoro renuncia ao exercício empírico das ligações visuais convencionadas, orientando a imagem visual para o limite do indescritível: *nenhuma imagem pode revelar a verdadeira di-*

225. J. CAYROL, *Nuit et brouillard*, 1955.

menção do acontecimento, mas é por ela, é pela sua relação assíncrona com o sonoro, que se torna possível imaginar, chegar perto do ponto do inominável e do invisível de uma experiência que não é a nossa.

*

O filme de Claude Lanzmann reflete igualmente a noção de que a *Shoah* determina um repensar radical da imagem, nomeadamente ao nível da sua relação com o arquivo e o testemunho, obrigando-nos a questionar a sua apetência para transmitir um acontecimento limite como o Holocausto, ou, se preferirmos, a sua apetência para constituir um testemunho e não somente um documento que funcionaria como elemento de prova. Como assinalado por Georges Didi-Huberman, a premissa do projecto de Lanzmann é baseada na constatação da inexistência de imagens do extermínio: não há, por exemplo, imagens daquilo que se passou no interior das câmaras de gás; não há sequer uma única imagem de Chelmno, nem de outros campos de extermínio. É isso que determinará a escolha, por parte de Lanzmann, da total renúncia à possibilidade de utilização das imagens existentes sobre o Holocausto.

O ponto de partida do filme, explica Claude Lanzmann, é em parte o desaparecimento dos vestígios: já não existe nada, é o nada, e era preciso fazer um filme a partir desse nada.²²⁶

Prescindir de todas as imagens de arquivo impunha-se legitimamente a partir do momento em que Lanzmann verificou que *não havia imagens* da realidade específica – extrema – à qual o seu filme era dedicado: a saber, os campos de extermínio de Chelmno, Majdanek, Sobibor, ou Treblinka. Esta escolha, mais ainda, contrapunha-se a uma situação simétrica: *havia demasiadas imagens* dos campos de concentração – Bergen-Belsen, Buchenwald, ou Dachau – imagens que se tornaram confusas por serem geralmente utilizadas como uma iconografia do extermínio nas câmaras de gás.²²⁷

Didi-Huberman prossegue, para referir que a grande força de *Shoah* reside no rigor de uma escolha historicamente fundada, que reflectiria, por seu

226. C. LANZMANN, *Le lieu et la parole*, 1985, p.295.

227. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.122.

turno, uma escolha formal ao nível da economia cinematográfica, incluindo dessa forma uma reflexão sobre os limites e possibilidades do cinema documental. Com efeito, o grande aspecto diferenciador do filme de Lanzmann, em comparação com um projecto como o de Alain Resnais, que faz uso daquilo que são ainda hoje algumas das mais conhecidas e terríveis imagens do Holocausto, consiste nessa renúncia da utilização das imagens de arquivo e a consequente escolha em dar a palavra aos sobreviventes do extermínio e do mundo contraccionário. Lanzmann procurava, por essa via, fornecer uma imagem da realidade do extermínio, capaz de preservar o impensável do acontecimento por via da dimensão veritativa e evocadora da palavra humana.

Mas tudo se complica quando essa escolha de Lanzmann, assente no privilégio conferido ao acto da palavra, é abusivamente elevada, como demonstrado por Didi-Huberman, ao valor de uma regra peremptória e generalizadora, a qual, além do mais, decreta não apenas a insuficiência de toda e qualquer imagem, mas também a ilegitimidade que concerne à utilização das imagens de arquivo para dar conta da realidade do Holocausto.²²⁸ De facto, as premissas dessa escolha residem numa evidente crítica à fenomenologia da imagem e à sua relação com a imaginação e com o conhecimento. É isto que Lanzmann expressa nesta passagem:

Sempre disse que as imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale bem mais fazer o que eu fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do acontecimento. O meu filme é um *monumento* que faz parte daquilo que monumentaliza, como diz Gérard Wajcman [...] Preferir o arquivo às palavras das testemunhas, como se aquele pudesse mais do que estas, é reconduzir sub-repticiamente esta desqualificação da palavra humana na sua destinação para a verdade.²²⁹

Para Lanzmann, nenhuma imagem é capaz de nos mostrar o indizível e o inconcebível do Holocausto. Mais ainda, a imagem é, segundo Lanzmann, «sem imaginação», pois ela tende a produzir uma ficção e uma mentira do

228. *Idem*, pp123-24 e seguintes.

229. C. LANZMANN, *Le monument contre l'archive?*, 2001, p.274.

acontecimento. A imagem, para Lanzmann, tende a estabilizar o horror num ícone espectacularizado que nada nos diz sobre a experiência do medo e da angústia das vítimas. Ela é por isso um ícone vazio, uma instância que pouco ou nada conta para o verdadeiro conhecimento histórico dos acontecimentos, servindo apenas como prova.

Em oposição a esta valência *petrificadora*, que atola a imaginação e o pensamento na contingência obstinada da imagem, o relato directo e na primeira pessoa dos sobreviventes é o único testemunho possível, é o único meio capaz de nos dar conta da experiência dos campos de extermínio. Dito de outro modo, é o acto da palavra – e a presença que ganha corpo naquele que a profere – que constitui a única forma adequada de testemunhar a experiência do Holocausto, pois só através da palavra é possível conhecer e imaginar o impossível desse acontecimento. Donde o interesse de Lanzmann pelo pormenor, pela minúcia e pelo detalhe dos relatos; as questões por ele colocadas procuram insistentemente ir ao encontro do mais ínfimo e daquilo que é aparentemente banal nas descrições. Lanzmann não se dirige às grandes questões metafísicas sobre o mal, a injustiça ou a redenção. À semelhança do método historiográfico de Raul Hilberg, assumido pelo próprio Lanzmann como a sua grande referência metodológica, Lanzmann procura investigar as pequenas questões: *Estava frio?*; *Desenterrava os corpos com as mãos ou com instrumentos?*; *Mostre-nos como cortava os cabelos das mulheres...*

Dessa forma, ele procura retirar dos relatos uma forma de descrição e de construção tão metódica, quanto os métodos e os processos usados pelo programa nazi. É dessa descrição cumulativa – que nos fala, por exemplo, da limpeza dos espaços de onde haviam sido retirados os cadáveres, ou dos *preparativos* dos corpos para a entrada nas câmaras de gás – que se levanta o horror do extermínio. Aquilo que emerge é pois uma imagem como construção, uma imagem que não se converte num *cliché*, num ícone visual ostensivo e inserido numa forma de ritualização mediática, tendente a transformar o singular e a *reserva* do Holocausto em informação, em objecto cultural.

No final, Lanzmann restringe pois à palavra a faculdade e a força de mostrar o irrepresentável. Mas fá-lo, porém, à custa de uma crítica e de uma generalização abusiva da imagem. Como se a imagem fosse sempre uma *representação*, como se a imagem fosse sempre a mesma, como se ela não dependesse do uso e das formas de montagem em que se insere, assim como das relações originais entre o sonoro e o visual a que dá acesso. Como se a imagem pudesse ser reduzida a uma apreensão consensual e estabilizada do real, aprisionando o acontecimento num ícone de horror que teria como função encobrir, numa forma mais ou menos tranquilizadora, aquilo que é da ordem do irrepresentável.

*

O posicionamento teórico de Claude Lanzmann não constitui, quanto a nós, a melhor forma de abordar a problemática que concerne ao tema do relacionamento da imagem com o arquivo e o testemunho, desde logo porque falha a compreensão das especificidades fenomenológicas da imagem e as peculiaridades da sua recepção pelo sujeito. A imagem fotográfica (a rejeição do arquivo por parte de Lanzmann inclui naturalmente o arquivo fílmico e fotográfico, sendo necessário compreender a dimensão epistémica e fenomenológica do suporte fílmico na sua aceção mais ampla) possui aquilo que, por exemplo, Marianne Hirsch, designou como constituindo uma «força evidencial» implicada na conexão material da fotografia com o objecto que *esteve lá*, perante a lente, num determinado tempo e espaço. Mas, ao mesmo tempo, como afirma Hirsch, a fotografia pode ser extremamente desapontante pela sua transiência e fugacidade, assinalando uma distância intransponível com respeito à realidade – a fotografia revela tanto da realidade, quanto aquilo que ela encobre, sendo essa a fenomenologia fundamental que deve ser retirada do processo constitutivo específico que a define como *imagem*.²³⁰

É por isso que, como assinala Marianne Hirsch, as imagens fazem mais do que representar a realidade ou providenciar uma forma de acesso factual ao passado. Elas têm também a habilidade de transmitir, como escreve Hirsch,

230. M. HIRSCH, *Surviving Images*, 2001, p.14.

[...] uma experiência corpórea e afectiva pela evocação das emoções e das memórias sensíveis do próprio espectador. Elas afectam o espectador, falando *a partir* das sensações materiais, em vez de falarem *de*, ou *representarem* o passado.²³¹

É esta relação entre a imagem fotográfica e a «memória-sensação» («sense-memory»), que está na base da *intimidade* da imagem, considerada como inscrição mnésica num suporte. Este critério deve ser compreendido à luz de uma coextensividade com a noção de *impressão-afecção* do acontecimento no espírito, ou, se preferirmos, no tecido mnésico onde tem lugar a persistência da sensação (qualquer coisa tocou-nos, afectou-nos, feriu-nos, como no *punctum* barthesiano), e, conseqüentemente, com a noção de *sobrevivência*; isto é, a sobrevivência ou o retorno de algo que *restou*, de algo que *durou* como impressão, como traço que regressa justamente pelo facto de ter permanecido *algures* como marca afectiva. Como dizia Paul Ricoeur, é preciso que qualquer coisa tenha permanecido como afecção para que ela sobreviva e seja arrancada do esquecimento, mas guardando em si «a marca da ausência e da distância» produzida após o tempo ter decorrido.²³² Assim, a sobrevivência surge como uma figura do esquecimento que não pode ser reduzido ao mero apagamento dos traços, designando antes o sentido de uma «perseverança da recordação» como afecto, e a sua «subtracção à vigilância da consciência».²³³

É este critério, que subjaz à capacidade da imagem em fazer passar experiências e sensações que estão conectadas à memória mais funda e *traumática* do acontecimento, que, inclusivamente, desdobra a fenomenologia da imagem ao nível de uma dimensão ética e política ligada à componente *veritativa* da memória. É que a imagem comporta o tempo de uma *inscrição* e de uma anterioridade, a qual respeita não só a um traço físico da realidade externa, mas também a um *ser-afectado* ligado ao processo da memória como espaço de aderência afectiva, a qual deve ser compreendida a um nível subjectivo, mas também intersubjectivo. Lembrar-se de qualquer coisa é lembrar-se de si, como dizia Ricoeur, mas, ao mesmo tempo, a suspensão da atribuição

231. *Idem*, p.15.

232. P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, pp.554-57 (22).

233. *Idem*, p.568-570.

identitária, tornada possível pela consideração do acto da memória como fenómeno psíquico comum a todos os indivíduos, autoriza o fenómeno da atribuição múltipla ligado à possibilidade de auto-inscrição e de inscrição simultânea do outro.

Isto é, o facto do fenómeno atribuível a si, ser igualmente atribuível a outrém, deriva do facto do fenómeno mnésico ser um fenómeno psíquico que goza de um estatuto particular, já que, à semelhança do que acontece com as acções e os afectos, ele é imputável a cada sujeito, a um qualquer.²³⁴ É através da relação a si do processo da memória, pela qual o sujeito atribui a si próprio a posse das *suas* recordações, que os mesmos fenómenos mnésicos são passíveis de atribuição a outrém, ao outro, ou, mais exactamente, ao *outro-imputável* que é coextensivo ao *auto-imputável*, numa fórmula que Ricoeur retira de P.F.Strawson.²³⁵

Era neste sentido que Marianne Hirsch considerava que o *trauma* inclui precisamente a possibilidade de «um encontro com o outro», a possibilidade de uma apreensão da dor e do desespero do outro, reconhecível numa relação intersubjectiva, que permite que o sujeito olhe através dos olhos do outro e «se lembre das memórias do outro por intermédio da experiência dos seus efeitos».²³⁶ É de notar que os argumentos de Hirsch são desenvolvidos no contexto da sua conceptualização já conhecida da categoria da *pós-memória*. A pós-memória (termo que nos merece algumas reservas, dado que todo o exercício da memória assenta num após-facto que integra mecanismos de deslocamento, figuração e criação) concerne a um acontecimento histórico traumático que é transmitido de uma geração a outra, através de formas mediadas de representação do acontecimento. A pós-memória inclui, como tal, uma reflexão sobre as imagens na sua relação com a memória dos eventos traumáticos, como é o caso do acontecimento do Holocausto, tema especificamente visado por Marianne Hirsch no seu ensaio.

234. *Idem*, pp.153-55.

235. *Idem*, p.157. Esta relação de coextensividade deve ser analisada igualmente ao nível do espaço comum formado pela linguagem. A memória implica uma acção declarativa que a faz entrar na linguagem, a qual se refere não só a um discurso individual como também ao fundo de linguagem comum que é utilizado pelos outros – a minha linguagem é a linguagem dos outros. A marca da oralidade e da escrita confere ao exercício de rememoração uma *estrutura pública* patente que inscreve os processos de testemunho, recepção, produção discursiva e eventual disposição num arquivo. É através deste cruzamento entre o auto e o heteroreferencial que a fenomenologia da memória entra no campo social.

236. M. HIRSCH, *Surviving Images*, 2001, p.12.

É neste contexto que Hirsch defende que as imagens de horror, mesmo estando integradas num mecanismo de repetição e de difusão mediática, não fornecem significantes vazios nem escudos que protegeriam o sujeito da violência do acontecimento, como Lanzmann, por exemplo, pretenderia fazer crer. Pelo contrário, segundo Hirsch, a repetição «retraumatiza» e leva os observadores a integrar essas imagens em processos narrativos específicos, de índole individual e colectiva, que preservam e reactivam os aspectos mais perturbadores do evento.²³⁷ Deste modo, o trauma perde a sua acepção exclusivamente negativa ligada aos sentimentos de perda, de dor e de sofrimento, ligando-se ao exercício da memória como repetição da ausência e ressignificação do acontecimento. Pois aquilo que as imagens registam é de tal modo avassalador, que elas levam o sujeito a integrá-las como se constituíssem não tanto aspectos das suas próprias memórias, como por vezes é postulado por Marianne Hirsch, mas experiências dilacerantes da própria identidade individual e colectiva, que devem ser integradas e tornadas visíveis a todos, sem excepção.

Era precisamente neste sentido que Marianne Hirsch era levada a integrar, logo no início do seu texto, duas passagens relativas a dois encontros traumáticos com as imagens do horror Nazi, tais como descritos, respectivamente, por Susan Sontag em *On Photography* (1973), e por Alice Kaplan, em *French Lessons* (1993):

O primeiro encontro de alguém com o inventário fotográfico do derradeiro horror é uma espécie de revelação, a revelação prototípica moderna: uma epifania negativa. No meu caso, foram as fotografias de Bergen-Belsen e Daschau, com as quais me deparei por acaso numa livraria em Santa Monica, em Julho de 1945. Nada do que até então tinha visto – em fotografias ou na vida real – me havia perturbado de forma tão incisiva, profunda, instantânea. De facto, parece-me plausível dividir a minha vida em duas partes, antes de ver essas fotografias (eu tinha onze anos) e depois, embora tenha sido vários anos antes de eu compreender totalmente aquilo a que elas diziam respeito. De que me serviu vê-las? Eram apenas fotografias – de um evento do qual eu mal tinha ouvido

237. *Idem*, p.8.

falar e em relação ao qual nada podia fazer, de um sofrimento que eu não conseguia imaginar e não podia atenuar. Quando olhei para essas fotografias, algo rompeu. Algum limite tinha sido atingido, e não apenas o do horror; eu senti-me irrevogavelmente afligida, ferida, mas uma parte dos meus sentimentos começaram a comprimir-se; algo morreu, algo ainda chora (Susan Sontag).

Nem todos nas fotografias estavam mortos. Havia pessoas em pé, mas elas não pareciam humanas. Os seus ossos eram demasiado salientes. Podia ver-se o encaixe onde um osso se ligava ao seguinte. Algumas estavam nuas, outras usavam pijamas listados que pendiam sobre os ossos. Um homem tentava sorrir. A sua face era mais terrível do que as faces sem expressão – ele procurava agarrar-se à vida, mas era demasiado tarde... *Exército americano* e uma série de números estavam gravados por detrás de cada fotografia [...] Eu levei as fotografias para a aula para mostrar aos outros alunos da terceira classe o que tinha acontecido nos campos. A minha mãe tinha visto as fotografias para retirar aquelas que ela considerava serem demasiado chocantes, mas eu queria levá-las todas, especialmente as mais impressionantes... Eu acreditava que os meus amigos não tinham o direito de viver sem conhecerem estas fotografias, como podiam parecer tão felizes sendo tão ignorantes. Nenhum deles sabia o que eu sei, pensei. Detestava-os por isso (Alice Kaplan).

O *encontro* com as imagens de horror produz, nestes casos, exactamente o efeito oposto àquele que estaria implicado na consideração das imagens de arquivo do Holocausto como véus, como substitutos, como repetições compulsivas que bloqueariam o trauma através de um efeito de alienação especular. Elas não são, definitivamente, substitutos atractivos da falta (definição de *fetishe*), podendo antes surgir como imagens do próprio deslocamento (imagens que expressam uma espécie de real último onde falha toda a mediação, como viu Didi-Huberman a partir de Jacques Lacan).²³⁸ Essa violentação provocada pela imagem leva o sujeito a descobrir e a confrontar os aspectos que preferiria manter ocultos, *invisíveis* e *inimagináveis*,

238. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012. p.108.

numa experiência que pode ser equiparada ao trabalho doloroso do luto no seu significado psicanalítico.

É desta forma que Marianne Hirsch sublinharia o aspecto «ético» e intersubjectivo da relação imposta pela pós-memória: a experiência traumática do outro é inscrita na nossa própria experiência, uma vez que aquilo que somos depende da nossa existência cultural e da nossa resposta aos factos colectivos e sociais.²³⁹ Por outro lado, como assinalado por Paul Ricoeur a partir de Alfred Schutz, a consideração, no campo do saber histórico, da articulação entre a fenomenologia da memória e o plano da realidade social – que é também o espaço de uma articulação entre a memória individual e colectiva – intersecta-se com o *fenómeno transgeracional* que compromete a relação entre contemporâneos, e destes com os antecessores e os sucessores.²⁴⁰ O dever da memória integra a contracção de uma *dívida* que concerne a um assinalar da existência daqueles que já morreram, e, mais ainda, neste caso, à prioridade moral que abarca a vítima e procura fazer justiça a outrém.

*

Mas esta dívida, que faz parte da memória histórica, não pode ser reivindicada como um dever exteriormente imposto e comandado, isto é, não pode ser uma memória que visaria a constituição de uma identidade com base numa história autorizada, oficializada e publicamente celebrada. Um «abuso da memória» (Ricoeur apropria-se da expressão utilizada por Tzvetan Todorov)²⁴¹ será, por exemplo, aquele que declara enfaticamente, *tu deves lembrar-te!*. Nesta situação, a memória adquire uma dimensão imperativa que contraria a noção de *trabalho*, compreendido enquanto processo memorial que requer tempo, introjecção, disponibilidade, espera e comprometimento relativamente à verdade do que não pode ser silenciado.

Recorde-se que esta concepção, que concerne à existência de uma memória *em trabalho*, resulta da adopção, por parte do conhecimento histórico, do aparelho conceptual psicanalítico desenvolvido por Freud, em textos como *Rememoração, repetição, perlaboração*, de 1914, e *Luto e Melancolia*, de 1915.

239. M. HIRSCH, *Surviving Images*, 2001, p.10.

240. P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p.160.

241. *Idem*, p.104.

Dominick LaCapra, no contexto da sua tentativa de problematização da *unicidade* do acontecimento do Holocausto, basear-se-ia nos conceitos de «*working-through*» e de «*acting out*», desenvolvidos por Freud no primeiro texto. Segundo LaCapra, afirmar a unicidade do evento não implica rejeitar a validade da sua comparação com outros acontecimentos, desde que esta não implique a relativização, a diminuição e, sobretudo, a inversão da realidade do Holocausto – como notou LaCapra, a comparação «é essencial em qualquer tentativa de compreensão».²⁴² As dificuldades surgem, porém, quando a comparação funciona como um mecanismo de negação e de encobrimento (*acting out*), que se opõe ao exercício da memória como trabalho (*working-through*). A tentativa de encobrimento histórico é comparável, deste modo, à censura produzida pelo paciente, no contexto da análise clínica, sob a forma de uma compulsão para a repetição de um determinado gesto, acto, ou palavra que tem como função estancar o fluxo à consciência do trauma. A acção repetida efectua um bloqueio, ou uma substituição da situação que se quer evitar, metaforizando, a um nível histórico, os ritos celebratórios que procuram impor a memória como obrigação.²⁴³ Na situação de análise, cabe ao analista ultrapassar essa barreira através de um *trabalho* de rememoração, que obriga o paciente a confrontar os seus medos e traumas, numa experiência que pode ser dolorosa, mas que, resultando, actua de forma liberatória e é desimpeditiva dos fluxos afectivos e cognitivos antes estrangulados.

Não obstante, a vertente incomunicável do acontecimento do Holocausto obriga, como viu LaCapra, a que muitos Judeus recorram a formas de ritualização e de memória mítica, ligada à experiência ancestral de um povo, de uma cultura e de uma religião; dessa forma, eles lidam com um legado que

242. D. LACAPRA, *Probing the limits of representation*, 1992, p.111.

243. *Idem*, p.106. Ricoeur acrescenta, neste contexto, que a reivindicação de uma memória pessoal e ferida que se faz contra a história envolve quase sempre um abuso e um tom acusatório que se cristaliza na exortação à comemoração (108-09). É esta problemática do abuso da memória comemorativa que é tratada por Pierre Nora em *Lugares de Memória* (110-11). O modelo histórico das celebrações massivas substitui-se ao modelo memorial sustentado na tradição e na transmissão entre gerações. Porém, num *volte-face* inesperado, Nora defenderá, na segunda parte do texto, que esse modelo memorial é eficazmente restituído no plano de uma institucionalização histórica dos factos relevantes de uma nação, adquirindo a dimensão crítica e selectiva de uma memória *verificada*. Desta forma, Nora dificilmente pode escapar à ideia de que os seus argumentos vão no sentido da afirmação de uma história oficializada que subjuga a memória a uma função narrativa orientada por aspectos selectivos e manipulativos, ligados à necessidade de fundação de uma identidade comum e com base nos sentimentos mais primitivos e idealizados de orgulho patriótico. Cf. P. NORA, *Between Memory and History: Les lieux de mémoire*, 1989.

é demasiadamente brutal e que não pode ser reduzido à mera reconstrução e descrição dos factos. Como escreve LaCapra,

[...] é possível argumentar que certos aspectos ritualizados da linguagem possam ser essenciais nos processos de luto que estão ligados ao trabalho de transferência em certos casos. Esta questão não deve ser preconcebida, e a maneira precisa pela qual a historiografia é ou não compatível com usos ritualizados da linguagem é certamente intrincada e controversa. Não deve a questão ser fechada através de oposições simplistas entre a história e a memória mítica ou entre a reconstrução pura e dura dos factos e a ritualização.²⁴⁴

Ricoeur viria também a adoptar este aparelho psicanalítico conceptual para tratar a questão do *trabalho* do luto, examinado por Freud em *Luto e Melancolia*. O luto aparece, aí, como forma de ultrapassar os perigos dos sentimentos negativos de passividade, alienação e auto-culpabilização provocados pela perda. O trabalho do luto pode criar as condições para uma renúncia voluntária ao objecto, num processo que resulta numa conciliação do sujeito com a própria perda.²⁴⁵

Nos dois casos – trabalho do luto e memória em trabalho – o que é afirmado é a necessidade de consideração, ao nível do conhecimento histórico, de uma memória crítica e desimpedida que se opõe ao excesso da memória, mas também à repressão provocada pela amnésia orientada por interesses ideológicos e pelas construções idealizadas do passado. Trata-se, nestes casos, de um *deficit* crítico que é constatável, por exemplo, na paixão nacionalista, que não sabe submeter o passado doloroso ao teste da realidade que a memória exige – exigência que nasce de um comprometimento ético envolvendo a participação cooperativa e responsável do sujeito (tal era o requisito do método de Freud relativamente ao analisado).²⁴⁶

*

Mas o trabalho do historiador não se refere, como questionaria Eric Santner, a uma tentativa de apreensão e de domínio intelectual dos acontecimentos?

244. *Idem*, p.122.

245. P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p.86.

246. *Idem*, p.97.

Como relacionar, neste sentido, a historiografia com a performance dos processos psicanalíticos? Para Eric Santner, tal como havia sido demonstrado por Dominick LaCapra, o tratamento historiográfico do evento traumático implica, por definição, a intervenção do historiador a um nível psíquico, asserção que deve ser desde logo compreendida ao nível da elaboração de um «contexto de sobrevivência» que marca o lugar e a distância de onde fala o historiador.²⁴⁷ Por outro lado, se a questão do Nazismo pode ser teorizada em função da noção psicanalítica de *trauma*, é porque o acontecimento massivo do genocídio marca uma quebra do regime normal do funcionamento social e psicológico, fazendo perigar a coerência da identidade colectiva e individual, que se relaciona de modo mais ou menos directo com o evento. Em suma, é uma teorização que destaca, como assinalado por Eric Santner, os espaços sociais e psíquicos que são inerentes ao processo de constituição, destruição e reconstrução das identidades, exigindo uma forma de trabalho e de exercício da memória que assume a necessidade de confronto com a violência e o trauma do acontecimento.²⁴⁸

É que o tema do Holocausto não é, como eventualmente poderíamos, e preferiríamos até acreditar de início, a questão de um povo, de uma Nação, ou de uma religião. É uma questão que, ao invés, respeita a toda a cultura Ocidental e, mais especificamente, à cultura europeia. Desta forma, exorcizar os acontecimentos traumáticos que marcam a história e a identidade do Ocidente, incontornavelmente baseadas nos «padrões e projectos de modernização», equivale a encobrir «a violência, a destruição e o sofrimento humano que pertenceu e continua a pertencer à sua história».²⁴⁹ Equivale a continuar a aceitar, por exemplo, a imagem da locomotiva poderosa que arrancou da estação e que não pode ser parada por ninguém,²⁵⁰ analogia que nos deveria fazer parar para pensar pelas suas relações óbvias com o papel do comboio na máquina de extermínio Nazi. A essa imagem deveríamos talvez contrapor a visão do *anjo da história* benjaminiano que, voltando o rosto para o passado, defronta-se com a opressão e a miséria, estremece perante a visão das ruínas e das catástrofes sem fim, sendo empurrado frenética-

247. E. SANTNER, *Probing the limits of representation*, 1992, p.145.

248. *Idem*, p.153.

249. *Ibidem*.

250. *Idem*, p.154.

mente para o futuro por um vendaval que é, como escreve Benjamin, aquilo a que chamamos de «progresso».²⁵¹

*

A memória em trabalho corresponde, assim, ao lugar ocupado pelo anjo da história que se recusa a ser arrastado pelo vendaval. Memória em trabalho que pode eventualmente recorrer a formas de ritualização específicas, ligadas à história de um povo, como vimos com LaCapra, mas também fazer intervir construções fabulatórias e narrativas, permitindo que o outro entre num espaço memorial que, não sendo o seu, transporta a marca de uma exigência ética e política, relacionada com o modo como respondemos aos acontecimentos. Esta forma de ritualização e de fabulação não pode, naturalmente, ser confundida com a constituição de uma narrativa que, consciente ou inconscientemente, seria orientada pelo desejo de ocultação dos traços traumáticos do evento. Era neste sentido que Eric Santner viria a distinguir aquilo que, por um lado, ele designa como o fetichismo narrativo, e, do outro, o trabalho positivo do luto:

O trabalho de luto é um processo de elaboração e integração da realidade da perda ou do choque traumático pela sua recordação e repetição simbólica e dialógica doseada; é um processo de tradução, metaforização e figuração da perda, e, como Dominick LaCapra assinalou, pode incluir *uma relação entre a linguagem e o silêncio que é de certo modo ritualizada*. O fetichismo narrativo, pelo contrário, é o modo pelo qual a inabilidade ou a recusa do luto narrativiza os eventos traumáticos; é uma estratégia de evitação, na fantasia, da necessidade do luto pela simulação de uma condição de intocabilidade, tipicamente pela localização do espaço e da origem da perda num outro lugar. O fetichismo narrativo liberta o indivíduo do sofrimento de reconstituição da sua identidade sob condições pós-traumáticas; no fetichismo narrativo o *pós* é indefinidamente adiado.²⁵²

251. W. BENJAMIN, *O Anjo da História*, 2008, p.14.

252. E. SANTNER, *Probing the limits of representation*, 1992, p.144. As tentativas de reelaboração da identidade germânica que surgiram na década de 80, no contexto da designada *disputa histórica* (*Historikerstreit*), por autores como Andreas Hillgruber, constitui um exemplo claro daquilo que Santner designa como uma tentativa de «reajustamento mnemónico» que ignora a necessidade do trabalho do luto (neste caso, a glorificação de episódios narrados de forma dramática por Hillgruber, como por exemplo aquele respeitante à defesa derradeira dos territórios situados a Leste pelas tropas alemãs, no

Esta passagem é importante por sublinhar a ideia de que o trabalho de luto, considerado como exercício crítico da memória, implica processos de «tradução, metaforização e figuração», ou, se quisermos, processos de encenação e de exposição narrativa, que integram a perda e não podem ser confundidos com as estratégias de evitação e de substituição definidoras do fetichismo narrativo.

A utilização do filme no trabalho de construção histórica denuncia exemplarmente que a exposição narrativa não consiste apenas, como demonstrado exaustivamente por exemplo por Hayden White,²⁵³ em proposições factuais e objectivas, incluindo igualmente elementos poéticos e retóricos, intrigas, figuras de estilo e tipologias próprias que são integradas num trabalho narrativo, convertendo os factos numa história. Aliás, o *facto* pressupõe sempre uma relação entre o acontecimento e a forma como este é descrito, interpretado e exposto. O *facto* não designa uma instância estável e definitiva que seria passível de ser explicada e transmitida na sua identidade plena. O conhecimento histórico é incompatível com uma forma fechada e definitiva; ele implica a revisão e a produção de novas perspectivas dependentes das condições do presente.²⁵⁴ Desta forma, a narrativa *cria* os factos. Ela não se limita a *representá-los*, mas participa na sua própria constituição.

É nesta perspectiva que a vertente crítica da estética pós-moderna do filme (encontrada em autores como J.-L. Godard, Alain Resnais, Harun Farocki, Chris Marker, ou Hans-Jürgen Syberberg) incorpora uma reflexão importante sobre os próprios limites da representação. Ela apresenta esses limites

período de colapso do Império, faz esquecer que esse acto *heróico* permitiu a continuação do funcionamento dos campos de morte e que o genocídio não pode ser apagado da memória da guerra) (144;148). Um outro caso apresentado por Santner é o do filme de Edgar Reitz intitulado *Heimat*, transmitido pela televisão alemã em 1984 e coroado de êxito. *Heimat* aborda o período Nazi por via de uma substituição do tema inalienável do extermínio dos Judeus pela dramatização do sofrimento do povo alemão separado da sua pátria e da sua tradição no período do pós-guerra, fornecendo uma imagem fetiche de vitimização da nação agressora (149) (consideramos que é no entanto necessário não diminuir o sofrimento daqueles que foram perseguidos e experimentaram a vingança por parte dos vencedores da guerra: o filme *Tondues en 44*, de 2007, de Jean-Pierre Carlon, por exemplo, documenta os *castigos* ignominiosos a que foram submetidas as mulheres francesas que se envolveram afectivamente com militares alemães na altura da ocupação Nazi. Essa é uma temática abordada igualmente por Alain Resnais, recorde-se, em *Hiroshima mon amour*, de 1959). Finalmente, filmes como *A Lista de Schindler* (1993) podem ser considerados, apesar da sua vertente humanista, narrativizações orientadas por princípios estéticos e dramaturgicos que se revelam inadequados a um exercício de memória crítica que visa o acontecimento não só na sua dimensão inconcebível e impensável, como também na sua complexidade cultural e identitária.

253. Ver, por exemplo, e a título sucinto das linhas gerais do seu pensamento, H. WHITE, *Probing the limits of representation*, 1992, pp.38-40.

254. *Idem*, p.311-12.

não como uma linha negativa que não pode ser ultrapassada, mas sim como um espaço de produção de múltiplas alternativas. Ela liberta-nos da ideia de que o realismo na representação pode ser absoluto. Mais exactamente, afirma a inadequação de qualquer tipo de representação puramente realista de um acontecimento como o Holocausto, sem que isso implique uma espectacularização ou uma dramatização abusiva da dimensão perturbadora, inconcebível e problemática do evento, o qual deverá emergir a partir de uma representação «extra-canónica», «suspensa entre a história e a memória, suspensa também entre a literatura e o documentário, cujo objecto é consistentemente a resposta diária ao terror [...]».²⁵⁵

É pois neste ponto que gostaríamos de reintroduzir a questão inerente à utilização da imagem (de) arquivo na representação do acontecimento do Holocausto. Tratar-se-á, mais exactamente, de pensar o problema que concerne aos limites e às potencialidades do filme na sua relação com a montagem e a respectiva convergência com o acto da memória e do pensamento. Também aqui, o projecto *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard, surge como um ponto de análise importante, até porque ele é sustentado numa concepção da imagem e da montagem cinematográfica diametralmente oposta àquela advogada por Claude Lanzmann.

B) Montagem e pensamento. A imagem testemunha? (Jean-Luc Godard contra Claude Lanzmann)

As críticas dirigidas ao projecto *Histoire(s) du cinéma* de J.-L.-Godard baseiam-se em dois argumentos principais. O primeiro concerne à ideia de que a montagem é gratuita e aleatória, que ela se limita a misturar tudo com tudo, não demonstrando qualquer tipo de atenção pela singularidade histórica dos acontecimentos. Esta crítica reflecte um cepticismo geral relativamente àquilo que determinadas correntes teóricas definem como o *relativismo* da estética pós-moderna. Na sua análise ao projecto de Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler: Um Filme da Alemanha* (1977)²⁵⁶ – filme que partilha com as *Histoire(s)* algumas aproximações metodológicas e relações estéticas importantes – Anton Kaes afirmaria, a título exemplificativo, que

255. G.H.HARTMAN, *Probing the limits of representation*, 1992, p.324.

256. H.-J.SYBERBERG, *Hitler – Ein Film aus Deutschland*.

a estética pós-moderna do filme de Syberberg opera uma cisão dos eventos e das personagens do passado com os seus contextos originais. Eles são convertidos em elementos citáveis e combinados numa estrutura orientada por princípios estéticos, independentemente de preocupações históricas e de rigor analítico.²⁵⁷ Para Anton Kaes, a facilidade com que Syberberg usa o passado como material que pode ser citado reflecte uma concepção negativa do *fim* da história. A história desemboca num impasse, fazendo com que o presente se eternize numa referência infundável ao passado.²⁵⁸ Kaes expressa, desta forma, os principais critérios que estão na base da crítica ao relativismo da estética pós-moderna.

O segundo argumento em que se baseia a condenação das *Histoire(s)* deriva directamente desta concepção crítica do pluralismo histórico. Defende-se, neste caso, que a estratégia de citação de elementos pertencentes a diferentes períodos, contextos e proveniências, redundando num exercício de estilo que faz aparecer a imagem como símbolo de uma ostentação icónica ligada ao carácter ilusório, substitutivo e fantasista da figuração. Sustenta-se, inclusivamente, que, no caso das *Histoire(s)*, essa operação de ostentação icónica, propensa ao encobrimento da ausência e da distância do acontecimento que aflora a partir de uma zona do impensável, tem como efeito a elevação da imagem ao estatuto de objecto de crença e de relíquia, numa associação entre a crença religiosa e a fetichização da imagem, hipoteticamente corporizada na fórmula godardiana de que *a imagem surgirá no tempo da sua ressurreição*.²⁵⁹

Michael Witt havia já demonstrado que a ampla referência de Godard ao Cristianismo nas *Histoire(s)* adquire uma função alegórica e, sobretudo, histórica.²⁶⁰ O aforismo pauliniano adoptado por Godard de que *a imagem virá no tempo da sua ressurreição* deve ser perspectivado ao nível de uma concepção ampla de montagem, compreendida como processo capaz de produzir significações novas a partir da combinação entre imagens que são reconfiguradas à luz do seu embate e confronto com o presente: Como escrevia

257. A. KAES, *Probing the limits of representation*, 1992, p.211.

258. *Idem*, p.118.

259. Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.162; 188.

260. M. WITT, *Jean-Luc Godard : Cinema historian*, 2013, p.132.

Godard, «A base é sempre dois; apresentar inicialmente sempre duas imagens em vez de uma é aquilo a que chamo imagem, esta imagem feita de dois [...]».²⁶¹

A montagem providencia uma nova capacidade de reflexão, de imaginação e de criação do conhecimento histórico, numa dimensão *profética* e *metamorfosadora* que, como demonstrámos, é devedora do pensamento de autores como Benjamin e Malraux. Em Godard, a montagem é o que faz ver aquilo que se gera nos interstícios entre as imagens, mas também nos intervalos criados pelas «colisões desmultiplicadas» entre as palavras e as imagens citadas.²⁶² A montagem cria trajectórias de sentidos dependentes de uma encenação figural que articula as fronteiras do texto e da imagem, integrando formas de pensamento interrogativos e padrões de inteligibilidade que pervertem as associações convencionadas e a lógica do contínuo explicativo. Por isso Godard afirmava que:

A imagem entra no texto, e o texto, num dado momento, acaba por surgir das imagens. Já não há uma simples relação de ilustração. Isso permite-lhe exercer a sua capacidade de pensar, de reflectir, de imaginar e de criar. [...] A certa altura, isso interpelou-me como uma imagem, o facto de serem duas palavras que [são] aproximadas.²⁶³

A montagem não impõe um todo. Ela é um modo de fragmentação que fornece uma nova independência à imagem e ao acto da palavra, implicando a transformação das duas componentes ao nível de passagens e de aproximações que expressam aquilo que não se pode ver. É isto que une os projectos aparentemente complementares de Claude Lanzmann e de Jean-Luc Godard, recaindo ambos sobre a ideia de que o acontecimento do extermínio da Segunda Guerra obriga a um repensar mais amplo da nossa relação com a imagem.

Mas a diferença entre ambos observa-se, desde logo, a um nível formal. Como viu Didi-Huberman, onde Lanzmann faz uso de uma forma de «mon-

261. J.-L.GODARD (com Y. Ishaghpour), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, pp.26-27. Cit. por *Ibidem*.

262. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.177.

263. J.-L.GODARD (com Y. Ishaghpour), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, pp.26-27. Cit. por *Ibidem*.

tagem centrípeta», baseada no ritmo lento e no tempo dilatado que acolhe os discursos das testemunhas, Jean-Luc Godard opõe uma «montagem centrífuga» baseada na proliferação dos centros e na fusão entre imagens e palavras que são citadas, criadas e recontextualizadas a partir de um mosaico de referências múltiplas.²⁶⁴ Essa espécie de mosaico hieroglífico sugere, além do mais, a interdependência do Holocausto com outros fenômenos históricos, a começar pela história das *estórias* do próprio cinema.

Em segundo lugar, a disparidade teórica entre Claude Lanzmann e J.-L. Godard aprofunda-se quando se examina o posicionamento dos dois realizadores relativamente ao valor da imagem e dos arquivos na representação do Holocausto. Onde em Lanzmann a imagem é inadequada à expressão da reserva do acontecimento, adquirindo quanto muito um valor de prova documental, em Godard a imagem possui um poder de evocação construído no interior de um trabalho laborioso de montagem entre as palavras e as imagens. Para Godard, o impacto afectivo e sensorial da imagem faz com que esta apareça como uma espécie de *vidência*, susceptível de transmitir aquilo que não pode ser mostrado nem dito através das formas de encadeamento explicativas do texto, ou das soluções dramatúrgicas do cinema. É sobretudo esta diferença de perspectiva relativamente aos poderes e funções da imagem que cava uma distância inconciliável entre as cinematografias de Lanzmann e de Godard.

*

Neste ponto, porém, é necessário sublinhar que a afirmação das potencialidades evocativas e poéticas da imagem, por parte de Godard, vai a par de uma aguda compreensão do seu valor indicial e testemunhal. É que, apesar de em Godard a imagem constituir um traço, cuja *verdade* não é senão perseguida ao nível de um exercício de montagem sempre incompleto e parcial – constituindo, se quisermos, uma espécie de *exercício de verdade* que capta a significação da imagem apenas ao nível dos seus efeitos posicionais, reencapeamentos e diferenças – ao mesmo tempo, ele não partilha da posição mantida por uma certa corrente acrítica pós-moderna, caracterizada pela

264. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.161.

defesa da desqualificação do poder testemunhal e referencial da imagem e do próprio arquivo.

É esta concepção, contraditória apenas na sua aparência, que se encontra firmada na formulação godardiana de que «mesmo deteriorado um simples rectângulo de trinta e cinco milímetros salva a honra de todo o real».²⁶⁵ Esta fórmula deve ser compreendida ao nível da teorização godardiana da função documental do suporte fílmico, que actua como uma impressão por contacto material do objecto representado. O suporte *fílmico* comporta pois a ideia de um contacto directo com o mundo; ele constitui um lastro de realidade que transmite a experiência do acontecimento através de vestígios brutos. Dito de outro modo, a imagem preserva um fragmento (um rectângulo) da realidade: parafraseando Godard, *não uma imagem verdadeira, mas somente uma imagem*.

Assim, se o rectângulo de 35mm implica uma ética é porque, desde logo, ele salva o acontecimento do seu desaparecimento. Mais, esse rectângulo – qual escudo de Perseu que derrota Górgona por via do reflexo da imagem redireccionada – permite defrontar o horror do real, levando o sujeito a incorporar essa possibilidade nos seus processos cognitivos e mnésicos. A imagem não salva os grandes valores, mas redime um saber e recita a memória do tempo histórico, como viu Didi-Huberman.²⁶⁶ E se, nas *Histoire(s)*, Godard faz acompanhar a sua fórmula de imagens de corpos pulverizados, vítimas da Guerra, é porque ele pretende demonstrar que aquilo que as imagens salvam, ou redimem, é justamente o horror da sua invisibilidade e esquecimento. Neste sentido, elas não constituem véus, formas pacificadoras, mas assumem-se, pelo contrário, como veículos de integração e de conhecimento daquilo que se pretenderia manter ocultado e longe de nós. Prescindir delas ou recusar olhar o seu horror equivaleria, como assinado por Didi-Huberman, a fechar os olhos, a denegar a sua existência e compreensão, recalcando o acontecimento ao nível de uma espécie de amnésia histórica – era este o problema colocado por Harun Farocki em *The*

265. J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, p.88 (1A).

266. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.22-223. Como observa Didi-Huberman, a metáfora do escudo de Perseu é utilizada por Siegfried Kracauer na sua defesa da dimensão *redentora* da imagem cinematográfica, comparando o ecrã de cinema ao escudo reflector. Cf. S. KRACAUER, *Theory of Film*, pp.305-06.

Inextinguishable Fire (1969), que recai sobre a problemática da violência das imagens das vítimas de Hiroshima.

Existe, a este primeiro nível, um poder de testemunho da imagem que não pode ser desqualificado. Ele obriga o espectador a defrontar o horror e o excesso, que irrompe brutalmente pela imagem sob uma forma do visível que desregula uma certa ordenação entre aquilo que é visível e aquilo que é invisível, entre o que é da ordem do saber e do não-saber. Mas esse poder de testemunho observa igualmente modos de sobrevivência e de repetição que se entrelaçam no tecido da memória como construção, como trabalho do tempo na imagem.²⁶⁷

É este aspecto que deveremos igualmente considerar: o cinema redime o real a partir do momento em que é introduzida uma ruptura na sua continuidade artificial. A partir do momento em que as discontinuidades, os acasos e as rupturas da história são reveladas através de relações complexas, através dos cortes e das sobrevivências que constituem, como em Siegfried Kracauer, sistemas de relações *figurais* susceptíveis de iluminar padrões de inteligibilidade anteriormente ocultos. Esses sistemas constituem como que «antecâmaras do pensamento»²⁶⁸ que impedem que os acontecimentos se dissolvam no esquecimento como zona de inércia, mas também que esses acontecimentos sejam fixados num saber regularizado, numa imagem *total* e estabilizada do passado que, dessa forma, perderia os pontos de ligação ao presente e à particularidade da experiência vivida, sentida e partilhada com *o outro*.

O critério de *realidade* associado à dimensão indicial do suporte filmico não se sobrepõe, como tal, ao critério de *verdade*. Aliás, a referência de Godard ao rectângulo de 35mm *deteriorado* pode ser interpretada como uma metaforização da dimensão lacunar, parcelar e até abstracta da imagem. A imagem é um elemento contingente e fragmentário que não explica o acontecimento no seu todo e completude. Ela é atravessada por lacunas, falhas visuais e elementos inesperados que exigem um relacionamento do que se conhece por outras vias, implicando um cruzamento com séries de outros elementos

267. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, pp.209-10.

268. D.N.RODOWICK, *Reading the Figural*, 2001, p.167;169.

visuais, sonoros e escritos, sejam eles de natureza ficcional ou documental, literária ou factual, configurando aquilo que Didi-Huberman conceberia, a partir de Walter Benjamin, como o momento crítico de uma montagem interpretativa. Esta pode ser equiparada, de resto, à *mesa crítica* de edição e de montagem, em redor da qual Godard dispõe livros abertos, anotações, fotografias e documentos que, nas suas intersecções e combinações, produzem constelações.²⁶⁹ Em suma, *exercícios de verdade* que integram uma componente encenatória dramática e, se quisermos, *ritualizada*, girando em torno de um ponto permanentemente inalcançável e ocultado.

Era esta, de resto, a grande aposta de Syberberg: é impossível *representar* Hitler através de uma imagem ou de um discurso único e verdadeiro, até porque Hitler como tema histórico se dissolveu numa pluralidade de imagens e de discursos. Ele como que constitui um centro impossível e difuso, apenas tornado concreto e compreensível à luz de um processo cénico baseado em imagens. Estas funcionam como reflexos distorcidos e metamorfoseadores de outros reflexos, numa alternância entre graus de densidade e de transparência, de obscuridade e de luminosidade que, na sua dimensão propriamente cristalina, evocam esse tema difícil e até repulsivo do *Hitler em nós*²⁷⁰ (donde as dramatizações barrocas e quase oníricas que procuram figurar a existência do mal e do terror que habita em potência o homem, mas também a demonstração do aspecto *ordinário*²⁷¹ desse horror, presente por exemplo nas descrições prosaicas e detalhadas das rotinas diárias de Hitler).

Retomando a análise da sequência das *Histoire(s)* que nos ocupava, podemos então compreender o porquê de ela ser intercalada com uma alusão,

269. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.119.

270. A. KAES, *Probing the limits of representation*, 1992, p.216 (212-14).

271. Aludimos aqui intencionalmente ao filme de Mikhail Romm, *O Fascismo Ordinário*, de 1965, no qual a dimensão ordinária do fascismo e da própria personagem de Hitler é tratada ao nível dos dois sentidos comportados pela palavra: por um lado, no sentido de algo bárbaro, violento, rude e ultrajante; do outro, o sentido de algo que é vulgar, comum, normal, e até suez. Ao demonstrar que Hitler e os seus súbditos são pessoas vulgares, e não génios do mal providos de qualidades particulares, o filme de Romm desfaz precisamente a mitificação criada pela estética Nazi. A estratégia do comentário em *off* que fornece novas formas de legibilidade das imagens de arquivo e o seu cruzamento com as propriedades expressivas e poéticas possibilitados pela montagem, constituem aspectos que, como assinalado por Michael Witt, terão influenciado fortemente Jean-Luc Godard. Outras influências importantes apontadas por Witt incluem o filme *79 Springs* (1969), de Santiago Álvarez, que é inclusivamente citado nas *Histoire(s)*; *Le fond de l'air est rouge* (1977), de Chris Marker; *Beginning* (1967), de Artavazd Peleshian; assim como a obra de Hollis Frampton e de Orson Welles, este último através de filmes como *F for Fake* (1973) e *Filming Othello* (1979), os quais integram uma componente autobiográfica e citacional crucial em Godard. Ver M. WITT, *Jean-Luc Godard : Cinema historian*, 2013, pp.105-111.

aparentemente incompreensível e descontextualizada, à filosofia de Martin Heidegger, alusão que ocorre a partir da inscrição da palavra «DA-SEIN», que é exibida sobre o ecrã a negro. Em Heidegger, a verdade do *em-si* constitui, justamente, um centro jamais atingido, inelutavelmente oculto, cuja distância se interpõe ao estar-aí da presença: o ente é permanentemente ocultado e dissimulado, fazendo surgir a «não-verdade» e a «não-essência» como categorias constitutivas da essência da verdade.²⁷² A procura dessa verdade não deve ser, todavia, abandonada pelo sujeito que persiste num trabalho de incessante procura, figuração, questionamento e redescoberta desse *estar-aí* (*dasein*). É essa procura – ou, mais exactamente, essa *errância* que não cessa de se movimentar e de *errar* o centro – que faz aparecer o *ser-aí* do *Dasein* como *pro-jecto*, ou seja, como acção de constituição e de experimentação do próprio ser que se *projecta* no futuro, envolvendo um «retorno», ou «um voltar sobre-si próprio através das modalidades do presente e do passado».²⁷³

Heidegger podia assim afirmar que a própria história deve integrar este «ser-porvir do trânsito», trânsito que separa o sujeito das frivolidades do quotidiano e confere um modo-de-ser, ou um «*como*», ao *ser-aí* que não só antecipa o seu próprio desaparecimento, como também se disponibiliza de uma outra forma, mais sincera e verdadeira, às coisas que o circundam. Ele integra assim, a um tempo, o questionamento mais fundamental e a experiência genuína do mundo.²⁷⁴ Por isso mesmo, o trânsito não se limita a reduzir a indeterminação constitutiva do antes e do depois ao sentido determinado do mais cedo e do mais tarde, o qual traduz, na sua valência homogeneizante, o processo de equiparação do tempo ao espaço:

No ser-porvir o ser é o seu passado, voltando a ele no *como*. Entre outras modalidades deste voltar está a consciência moral. Só o *como* é susceptível de ser retomado. O passado – experienciado enquanto historicidade em sentido próprio – é tudo menos o que já passou. É algo a que eu posso sempre voltar de novo.²⁷⁵

272. M. HEIDEGGER, *Sobre a essência da verdade*, 1995., p.39-40.

273. M. HEIDEGGER, *O conceito de tempo*, 2003, p.51.

274. M. HEIDEGGER, *Sobre a essência da verdade*, 1995., p.53.

275. *Idem*, p.65.

Para Heidegger, a história que se faz é uma pseudo-história, motivando o desejo de uma supra-historicidade mundividente que inviabiliza a possibilidade de se aceder à história, que não é mais do que a possibilidade «segundo a qual um presente compreende em cada caso o seu porvir».²⁷⁶

Esta concepção do tempo histórico no plano filosófico ecoa inevitavelmente a posição de Godard relativamente à historiografia, que aparece – como é particularmente constatável no projecto das *Histoire(s)* – como um modo de (auto)reflexão sobre a própria finitude do homem. Assim, a história reentra continuamente no terreno da filosofia não sob a forma de uma acepção negativa do fim da história, como acontecia em Hegel, mas por via de uma configuração associada ao movimento *essenciente* e *errante* de procura e de questionamento de índole heideggeriana, o qual, no caso de Godard, funciona como uma *projectção* das possibilidades de futuro da sua própria obra, e, mais especificamente, do cinema. Essa *projectção* é efectuada a partir de um *voltar de novo* ao passado, da revisitação do legado colectivo dos filmes que são citados e trabalhados com imagens do presente (neste sentido, a metáfora da luz que é projectada *por detrás*, e que rompe a escuridão da sala de cinema, de que Godard se serve por exemplo em *King Lear*, de 1987, pode ser equiparada a este processo de redescoberta mais amplo do próprio cinema, a partir de um olhar *para trás* integrador daquilo que Heidegger designava como a historicidade no seu sentido próprio).

*

Com efeito, em poucos realizadores nós sentimos que escrever a história implica, como em Godard, escrever-se a si próprio (*eu só tenho história porque existe a história do cinema*, dizia). A historiografia de Godard participa, assim, daquilo que Hayden White descreveria como a dimensão barthesiana da escrita intransitiva, implicando uma associação inédita entre o escritor e aquilo que é escrito: é como se o autor se escrevesse a si próprio, independentemente de uma intenção que o orienta para o relato dos factos a um terceiro, pressupondo uma forma de *realismo* que abole a dualidade entre activo e passivo, entre sujeito e objecto, entre registo literal e ficcional, entre acontecimento e escrita (segundo Hayden White, é esta nova disposição que

276. *Idem*, p.67.

forma a base de um modelo discursivo apropriado às aporias metodológicas levantadas pelo acontecimento do Holocausto).²⁷⁷

Por outro lado, o cruzamento do tempo filosófico com a história remete-nos, por via de Heidegger, para o carácter *sintomático* do tempo psicanalítico, tal como tivemos oportunidade de analisar a partir dos conceitos de traço, apagamento e retorno desenvolvidos por Jacques Lacan. Para Lacan, aquilo que o sujeito vê no retorno do material suprimido pela consciência é o sinal apagado de qualquer coisa, é o vestígio de um *centro*, ou de um *instante* inatingível, que adquirirá o seu valor no *vir-a-ser* da sua integração na história do sujeito, integração que se processa através de uma determinada modulação, ou ressonância, susceptível de recuperar o acontecimento numa organização simbólica nova integrando descontinuidades, rupturas e discordâncias.²⁷⁸

Para Heidegger e Lacan, é esta possibilidade mais extrema de *ser* – palavra que deve ser apreendida na sua força de verbo e de intransitividade, designando um estado, qualidade ou acção não subjectivizada – que faz com que a expressão do sujeito não seja feita simplesmente no tempo, assumindo-se ela própria como *o tempo*.²⁷⁹

O *deterioramento* a que Godard aludia metaforicamente na sua referência ao rectângulo de 35mm denuncia este regime de impossibilidade de reconstituição total do acontecimento, pressupondo um trabalho que transita pelas zonas obscuras e indiscerníveis da imagem e do próprio arquivo, fornecendo visibilidade à desordem, ao enigma, ao silêncio e ao intervalo que habita a relação entre a representação e os factos. É neste sentido que podemos compreender o modo como Godard afirma a existência de uma reverberação entre as zonas de luz e de sombra da imagem, entre as zonas de encobrimento e de visibilidade que lhe são formalmente constitutivas, indiciando metaforicamente, num primeiro nível, um trabalho de memória que luta contra o esquecimento e o silenciamento dos acontecimentos na sua significação mais expressiva para o sujeito e para a sociedade. A palavra *Dasein*,

277. H. WHITE, *Probing the limits of representation*, 1992, pp.48-49.

278. J. LACAN, *Séminaire I*, 1975, p.182; 270.

279. M. HEIDEGGER, *O conceito de tempo*, 2003, p.51; LACAN, Jacques, *Séminaire I*, 1975, p.267.

cujos contornos brancos se inscrevem contra o fundo negro do ecrã, remete justamente para um espaço de permanente ocultação e desocultação, para um espaço de coexistência de oposições e realidades antagónicas, algo que é paradigmaticamente aludido por Godard a partir de uma imagem na qual vemos duas silhuetas que se desenham contra um estandarte onde se inscreve a suástica Nazi, e cuja significação é redimensionada pelo texto em *off* que anuncia que «o que mergulha na noite / é a ressonância / do que submerge o silêncio / o que submerge o silêncio / prolonga na luz / o que mergulha na noite».²⁸⁰

Mais tarde, já no episódio 4A, Godard volta a repetir sensivelmente as mesmas palavras, mas reencadeando-as de uma outra forma («o que mergulha / na luz / é a ressonância / do que submerge a noite / o que submerge / a noite / prolonga no invisível / o que mergulha / na luz»), de forma a expressar a dimensão dramática, transformativa e profundamente paradoxal da imagem. Este aspecto é enfatizado pela utilização de excertos de filmes a preto e branco cujas imagens são fortemente contrastadas, através do efeito vídeo, conferindo-lhes essa forma específica de ressonância energética que se liberta da oposição entre as zonas de penumbra e de claridade, entre as zonas de visibilidade e de invisibilidade, num assinalar dos mecanismos de destituição/restituição que se encontram na base da densidade e do dramatismo da imagem.

A articulação entre a condição ontológica do *ter-sido* e a condição histórica do passado desaparecido ganha, à luz desta análise, um novo relevo, sendo também a partir daqui que é possível redimensionar o conceito de imagem (de) arquivo no seu entrelaçamento com a fenomenologia da memória. Era àquela articulação que Ricoeur se referia para evocar o signo da *dívida*, do estar em dívida perante a herança do que foi legado pelo outro,²⁸¹ num tipo de sensibilidade que marca indelevelmente a prática godardiana nas *Histoire(s)*. Ora, à indisponibilidade do passado não restituível, não-recuperável, corresponde, segundo Ricoeur, a *ausência* como categoria cognitiva que se desenha na esfera da representação, ou, se quisermos, na esfera da *imagem*, consi-

280. J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, p.95 (1A).

281. P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, pp.473-74.

derada ao nível da sua intersecção com o fenómeno mnésico. Era já esta a questão que ocupava Deleuze quando ele fazia convergir a dimensão ontológica do tempo com a configuração de uma *pura virtualidade* que integra a coextensividade do dentro e do fora, a qual podemos perfeitamente prolongar ao processo de coextensividade do esquecimento na memória. Como dizia Deleuze, onde o esquecimento e o apagamento indicam a impossibilidade do retorno do acontecimento, a memória corresponde à necessidade da sua restituição como acto de criação e de invenção.²⁸²

No caso concreto de Ricoeur, não bastava pois aludir à dimensão veritativa da imagem como traço, como impressão matricial efectuada num molde, desde logo porque o traço está ligado à possibilidade de falsificação, de atenuação dos traços, de inexactidão da cópia, reconduzindo ao problema – já levantado desde Platão em *Teeteto* – da ausência tornada presente através da representação.²⁸³ Era necessário associar o traço a uma impressão afectiva e *patológica* que nasce da perturbação de uma interrupção, de uma quebra das associações motoras e operativas, incluindo o problema do traço como marca afectiva do que permanece, do que guarda em si a marca da ausência, e que, por isso mesmo, sobrevive, ou *ressuscita*, como figura do esquecimento. O traço apelava pois à categoria da imagem como instância capturada num constante fluxo e refluxo reverberante entre as zonas de sombra e de luz da própria operação da memória, tomada enquanto acto de restituição e de reelaboração do real.

Em Godard, esta ideia é veiculada em pelos menos dois momentos distintos das *Histoire(s)*. Primeiro, no episódio 3B, quando ele alude ao seu trabalho de crítico nos *Cahiers du cinéma* e ao facto de muitos dos seus textos terem sido criados apenas com base em pequenas notas e recensões críticas, sem que tenha sido possível visualizar realmente o filme; no entanto, para Godard, «porque já esquecimento / perpetuamente interdito / sempre invisível»,²⁸⁴ o verdadeiro cinema comporta essa margem de invisibilidade. O verdadeiro cinema «é aquele que não se pode ver / não é senão esse».²⁸⁵

282. G. DELEUZE, *Foucault*, 1988, pp.107-08. Cit. por D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, 1997, p.202.

283. P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p.18.

284. J.-L. GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, p.147 (3B).

285. *Idem*, p.142 (3B).

Segundo, no episódio 4A, que é finalizado com o seguinte texto: «quem pretende / lembrar-se / deve confiar-se / ao esquecimento / a esse risco que é / o esquecimento absoluto / e a / esse belo acaso / que devem então / o esquecimento».²⁸⁶

Pertence às afecções a qualidade de permanecerem, de *durarem* sob o signo da memória que incorpora o esquecimento, dado que este designa o retorno como perseverança da recordação que se subtraiu à consciência. O esquecimento trata do ressurgir do instante cuja essência permanece distante e ocultada, sendo aqui que podemos situar a importância da consideração da *imagem-memória como afecção* em J.-L. Godard. Ela seria ainda expressa no filme *King Lear* (1987) por recurso a uma passagem que vale a pena reter, dado que resume, de modo condensado e poético, o pensamento de Godard sobre a imagem, a memória e a montagem cinematográficas:

A imagem é uma pura criação da alma. Não pode nascer de uma comparação, mas sim de uma reconciliação de duas realidades que estão mais ou menos afastadas. Quanto mais as conexões entre estas duas realidades são distantes e verdadeiras, mais forte a imagem será, e maior será o seu poder emotivo. Duas realidades que não têm ligação não podem ser apresentadas em conjunto de modo proveitoso [...] Uma imagem não é forte porque é *brutal* ou *fantástica* – mas porque a associação de ideias é distante e verdadeira. O resultado que é obtido controla imediatamente a verdade da associação [...] O que é grande não é a imagem – mas a emoção que ela provoca; se esta é grande, estima-se a imagem à sua medida. A emoção assim provocada é verdadeira porque nasce fora de toda a imitação, de toda a evocação, de toda a semelhança.²⁸⁷

Como assinalado por Michael Witt, esta passagem, utilizada por Godard em vários momentos da sua obra, é apropriada de um curto texto de Pierre Reverdy datado de 1918, intitulado *L'Image*. No último episódio das *Histoire(s)*, por exemplo – e, mais exactamente, na série onde é feita alusão a Clio através da citação da obra de Péguy – Godard utiliza apenas a passagem

286. *Idem*, p.129 (4A).

287. J.-L.GODARD, *King Lear*, 1987. Cit. por Michael Witt, *Jean-Luc Godard : Cinema historian*, 2013, p.180-81.

onde se lê que «uma imagem / não é forte / porque ela é brutal / ou fantástica / mas porque / a associação de ideias / é distante / distante / e verdadeira».²⁸⁸ Nos dois casos, esta passagem aponta sinteticamente para o facto de uma imagem ser produzida a partir do choque de duas realidades distantes e contrárias, algo que reflecte, uma vez mais, não só a influência de Péguy e da exigência relativamente a uma historiografia poética e imaginativa, capaz de integrar um movimento de risco que não se limita à descrição *factual* dos acontecimentos, como também a preponderância atribuída ao pensamento de Walter Benjamin e à sua teoria da construção da imagem histórica, correspondente a um espaço no qual o Outrora choca com o Agora numa centelha para formar uma constelação. É a esse efeito de cintilação que, como observado por Michael Witt, Godard alude metaforicamente quando faz uso de uma vela faiscante que vai libertando centelhas, como acontece na passagem de *King Lear*, mas também no episódio 4A das *Histoire(s)*, onde a imagem da vela cintilante é substituída pela imagem de uma explosão no filme *To Catch a Thief* (1955), de Alfred Hitchcock.²⁸⁹

A imagem é sempre posterior ao acontecimento, como acontece ao nível de qualquer testemunho falado ou escrito; mas o acontecimento é também o próprio aparecer da imagem, é o *como* da sua irrupção, é o modo como ela provoca um impacto afectivo e sensorial no presente, atirando o sujeito para um algures que está sempre aquém e além das suas expectativas. Em Godard, a imagem não é toda nem é sempre a mesma. Ela não faz certamente parte de um presente perpétuo que se limita a reciclar acriticamente o passado, visando antes o porvir enquanto restituição, enquanto transmissão de um legado mnésico no presente renovado do olhar. Em Godard, a montagem visa pois algo que está inacabado na imagem de arquivo, algo que é passível de se transformar e de adquirir novas leituras, significações e *projeções*.

A montagem de realidades distantes e subitamente conciliáveis requer, ao nível da consideração de uma metodologia da edição cinematográfica, que os processos e as leis longitudinais da sucessão métrica dos planos sejam revertidos. A montagem deve afirmar uma nova densidade para a imagem

288. J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, p.259 (4B).

289. M. WITT, *Jean-Luc Godard : Cinema historian*, 2013, p.183 (187).

reinventada, para a imagem que emerge de um rumor e de uma reverberação sem fundo, como uma memória que se confia ao esquecimento. Assim, a imagem em Godard pode ser também aproximada à intensidade da palavra na escrita poética moderna, caracterizada por Roland Barthes como um objecto inesperado de onde emanam todos os virtuais possíveis, instituindo um discurso inumano, feito de reverberações mecânicas, de ausências e excessos que revelam a realidade por blocos que rapidamente irrompem e se extinguem. Trata-se, no caso de Godard, de uma *escrita por imagens* que lança a sombra sobre as conexões lógicas e enfatiza o objecto de arquivo na sua densidade e inexplicabilidade, produzindo uma dimensão estranhamente *impessoal e objectiva*.²⁹⁰ A imagem, tal como a palavra, emana então uma nova espessura intelectual e sentimental, violentando as relações habituais entre o pensamento e a linguagem, entre a percepção e a memória.

*

A caracterização de Georges Didi-Huberman da montagem godardiana como uma montagem *sintomática*, que produz a reminiscência atribulada do acontecimento e do próprio cinema, revela-se, deste modo, perfeitamente adequada.²⁹¹ O sintomático refere-se não só aos processos de descontinuidades e rupturas que figuram a existência de um ponto inevoável e inacessível, que deve ser permanentemente recriado e descoberto, mas também à dimensão afectiva e *patológica* da imagem que inscreve uma forma de energética em tudo equiparável à *Pathoformel* de Aby Warburg. Tal como em Warburg, também em Godard a imagem adquire uma função eminentemente polarizadora. Ela consubstancia as oscilações e os movimentos cíclicos que circulam entre o racional e o místico, o mágico e o religioso, o êxtase e a melancolia, o orgíaco e o apolíneo, o lógico e o irracional. Donde o facto de ser constatável, em Godard, uma dimensão *sintomática* que lida com as grandes fracturas e oposições que são transmitidas pelas imagens da história e do cinema.

Foi por isso que pudemos assinalar que, da mesma forma que no *Atlas Mnemosyne* os painéis negros surgem como autênticos meios de conduti-

290. R. BARTHES, *O Grau Zero da escrita*, 1984, p.43-45.

291. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.172.

vidade, propiciando circulações e passagens entre as imagens, também em Godard o ecrã de cinema adquire o estatuto de uma superfície atravessada pela vibração de latências, pólos energéticos e tipologias de conflito, que excedem largamente a ideia de uma ostentação da imagem exibida como signo icónico. Assim, o aparecimento intermitente das imagens que parecem aflorar como memórias latentes à superfície do ecrã – numa operação de *saturação* fundada no reencadeamento com outros fluxos, materiais e afectos de hoje e de outrora – parece apontar, justamente, para a concepção do ecrã cinematográfico como um fundo imenso de memória

Ou melhor, uma superfície diagramática – ou, porque não, um *atlas do impossível* – capaz de acolher reverberações mnemotécnicas que contactam estruturalmente com as convulsões, as emissões e as velocidades das forças subterrâneas das imagens, do *caos* imagético e sonoro que desenha uma espécie de curva elíptica inferior, cujo ponto mais elevado se intersecta com a linha do plano cinematográfico. Godard havia já demonstrado, em *Scénario du film Passion*, que a tela branca do ecrã não é uma superfície virgem. Ela é habitada previamente pelos movimentos caóticos das imagens; ao mesmo tempo, o ecrã de cinema constitui também um corte nesse *caos*. O ecrã transforma-se numa espécie de *caosmos*, organizando diagramaticamente as relações de forças abstractas e o devir-activo que emerge de uma profundidade sem fundo, continuamente por alcançar. O ecrã converte-se numa ressonância da memória enquanto constituição de um objecto longínquo que perde as suas ligações lógicas e racionais pelo esquecimento, apelando a um acto de reconstrução e vidência: até porque, como dizia Godard, «o cinema autoriza Orfeu a voltar-se para trás sem morrer».²⁹² Através do cinema, o seu olhar encontra em Eurídice uma imagem que marca um ponto de impossibilidade, uma imagem continuamente distante e desfocada, irrompendo como uma vibração cintilante e imprecisa nos seus contornos. É esta a grande força da montagem e da imagem (de) arquivo em Godard.

A reinvenção do regime de enunciação da ficção clássica passa, assim, por conceber uma ampliação do visível capaz de integrar aquilo que o cinema não é capaz de ver e de enquadrar, forçando o pensamento a activar conjun-

292. J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, p.96-97 (2A).

tos de relações e de conexões que escapam à estrutura linear e unívoca do filme. É aberta, desta forma, a possibilidade de consideração de uma zona do infilmável que excede os limites fenomenológicos do enquadramento e do ecrã de cinema, que opera já não por simples analogia e semelhança referencial, mas por *saturação*, conceito que se refere não só à estrutura de aparição-desaparição que funda a possibilidade de ver propriamente cinematográfica, como também a dinâmica inerente ao modo como o invisível é tornado visível através do assinalar das zonas de falha entre as imagens.²⁹³ É esta dinâmica que habita o plano cinematográfico, que o torna movente a partir de curvaturas, concavidades e relevos variáveis. É ela que, como viu Gilles Deleuze, exige o movimento do pensamento e do devir, convertendo o ecrã cinematográfico numa gigantesca superfície cerebral e mnésica:

O mundo tornou-se memória, cérebro, sobreposição de idades ou de lóbulos, mas o próprio cérebro tornou-se consciência, continuação das idades, criação ou aumento dos lóbulos sempre novos, recriação da matéria à maneira do estireno. O próprio ecrã é a membrana cerebral onde se confrontam imediata, directamente o passado e o futuro, o interior e o exterior, sem distância atribuível, independentemente de qualquer ponto fixo [...] A imagem já não tem como características primeiras o espaço e o movimento, mas a topologia e o tempo.²⁹⁴

O tempo passa então a relacionar-se com uma zona de confrontos e de conflitos polarizáveis. É um tempo que não pode senão *devir* no presente como intensidade e como *criação*, reinventando o acontecimento em função dos novos arranjos em que este é agenciado. O cinema refere-se a imagens inatingíveis que são aproximáveis pela *conciliação* de outras imagens que retornam a partir de um espaço intermediário e sem origem. O que é real no devir não são os termos fixados, não são as identidades como unidades, mas sim a linha de fuga, o terceiro que passa entre os termos (o *simbólico*), entre as séries divergentes, reverberando como uma onda que faz *comunicar imediata e directamente* os diferentes planos. Em Godard, o ecrã cinematográfico constitui esse evento, torna-se *o evento* em potência; ele emerge

293. R. BELLOUR, *L'Entre Images 1. Photo, Cinéma, Vidéo*, 2002, p.183.

294. G. DELEUZE, *A Imagem-Tempo*, 2006, p.164.

como possibilidade pois acolhe os processos de contágio e de comunicação de séries heterogêneas pertencentes a diferentes circuitos de tempo, todos eles reverberando numa «coexistência de diferentes *durações* superiores ou inferiores à nossa, todas elas em comunicação».²⁹⁵

Todavia, esta concepção inerente a uma experiência temporal caleidoscópica e dispersiva – susceptível de articular, a um tempo, a dimensão transitória do tempo e a sua descontinuidade cumulativa, e unindo, por essa via, vários mundos *plurais* – não deixaria de se revelar problemática perante a exigência do requisito de *unicidade*, evocado para a representação de um acontecimento limite como o Holocausto.

É inegável que, em *Histoire(s) du cinéma*, a permanente citação do *pathos* inscrito na representação pictórica ocidental vai ao encontro, de forma consciente ou não, da ideia de que o inominável e o inconcebível do sofrimento humano não é exclusivo de um povo, não é exclusivo de um acontecimento que teve lugar num tempo e num espaço que poderia hipoteticamente ser cortado de um antes e de um depois, mesmo que esse acontecimento possuía características absolutamente singulares, como foi já devidamente sublinhado. Também aqui Godard adopta um posicionamento distinto do de Claude Lanzmann, que afirmava que o Holocausto se refere a um tempo e a um espaço únicos, a algo que nunca havia acontecido e que não voltará jamais a acontecer – Lanzmann colava-se, dessa forma, a uma perspectiva que tende a afirmar para o Holocausto a exclusividade do paroxismo da dor e do sofrimento humanos.

Voltamos, desta forma, ao problema que havia sido já colocado por Dominick LaCapra sobre o critério relativo à unicidade do Holocausto e à simultânea legitimidade da sua comparação com outros acontecimentos. A comparação será inteiramente válida se não implicar estratégias de denegação, atenuação, nivelamento ou inversão que negam os aspectos mais problemáticos do acontecimento. No caso de Godard, nada disso acontece; pelo contrário, a dimensão dilacerante do acontecimento é plenamente integrada quer ao nível de uma análise sobre as implicações no seu próprio trabalho como rea-

295. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 1987, p.238.

lizador, quer ao nível de uma problematização da identidade do cinema e da história de toda a cultura do Séc. XX. A comparação pressupõe um exercício de memória que, no caso das *Histoire(s)*, pode bem ser designado como um trabalho de luto que interioriza e reorienta o trauma de modo crítico. Como defendia Peter Haidu, é a comparação que permite aferir da unicidade do evento: se negar a especificidade do extermínio Nazi é uma «mistificação da história», declarar que não há paralelos e que o fenómeno queda inexplicável também o é.²⁹⁶

Convém lembrar, neste contexto, que *Histoire(s) du cinéma* não é, ao contrário do que acontece com o documentário de Lanzmann, um filme sobre o extermínio. As *Histoire(s)* mapeiam antes a influência desse acontecimento na forma como perspectivamos a imagem nos nossos dias, assim como as implicações para as possibilidades de futuro da sua prática e formas de conceptualização. Neste sentido, parece-nos que uma das grandes teses de Godard, relativamente ao tratamento do tema do extermínio nas *Histoire(s)*, concerne à tentativa de relacionamento do Holocausto com o contexto político, social e mediático do presente, preocupação que é reflectida, por exemplo, na frequente referência ao massacre de Srebrenica na ex-Jugoslávia, em 1995. O posicionamento teórico adoptado por Godard parece assim responder à exigência, formulada por um autor como Yehuda Bauer, de que o Holocausto deve ser tratado como uma coisa do presente e não do passado. O facto de o Holocausto ter acontecido no nosso *século* e na nossa cultura, o facto de ser uma ocorrência *actual* e não o produto de uma qualquer intervenção de tipo sobrenatural, demonstra, como assinalado por Bauer, que o Nazismo constitui uma «possibilidade lógica resultante da história Europeia», embora revelada nos seus traços mais hediondos e macabros.²⁹⁷

Esta exigência que concerne a uma reflexão crítica de índole política e social era já, assinalamo-lo anteriormente, convocada por Alain Resnais e Jean Cayrol em 1955. Um alerta pungente marca o fim de *Nuit et Brouillard*.

296. P. HAIDU, *Probing the limits of representation*, 1992, p.296.

297. Baseamo-nos aqui no estudo de Peter Haidu sobre o pensamento de Yehuda Bauer. Cf. BAUER, Yehuda, *The Holocaust in historical perspective*, 1978, p.36. Cit. por Peter Haidu, *Probing the limits of representation*, 1992, p.292.

Nós fingimos, é dito pelo comentário em *off*, que tudo aconteceu apenas uma vez, num só tempo e num só país. Pretendemos crer e fazer crer que o «monstro contraccionário» recua num passado cada vez mais longínquo, encontrando-se definitivamente enterrado sob as ruínas do presente, como se estivéssemos salvos dessa peste, fechando os olhos ao sofrimento e às injustiças que nos rodeiam. Mas questiona-se:

[...] quem de nós vigia, dessa estranha torre de controlo, para nos advertir da chegada dos novos algozes? São os seus rostos verdadeiramente diferentes dos nossos? Em qualquer parte, entre nós, continuam a existir afortunados *kapos*, oficiais reestabelecidos, informadores anónimos. Há sempre aqueles que se recusam a acreditar, ou acreditam apenas de longe a longe.²⁹⁸

Talvez porque haja sempre quem se recuse a acreditar e a olhar, ou quem acredite e olhe mas faça submergir o inconcebível no lamaçal do inimaginável e da amnésia histórica, que Alain Resnais decide fazer uso das mais violentas imagens de arquivo que registaram a experiência dos campos. A discussão sobre o Nazismo persiste como um tema do presente pois ele possibilita uma compreensão renovada das condições de existência do indivíduo contemporâneo e das relações de poder que ele integra; persiste como tema do presente uma vez que as bases e pressupostos teóricos dos modelos de construção económica, social e política, consolidados nas sociedades capitalistas do fim do século XIX, e início do século XX, continuam a caracterizar as grandes configurações das sociedades actuais.

Saul Friedlander assinalaria pois que este tipo de posicionamento é inseparável de uma abordagem crítica associada às teorias políticas de esquerda – das quais Godard é claramente um simpatizante – que denunciam o sistema capitalista Ocidental como o principal veículo e sustentáculo das «políticas de opressão e extermínio consideradas nas suas várias formas e graus», aparecendo o fascismo como uma vil excrescência da consolidação desse sistema nas suas formas mais extremas.²⁹⁹ Aplicada como regra, esta associação seria altamente redutora, e até perigosa. Mas este tipo de direccionamen-

298. J. CAYROL, *Nuit et brouillard*, 1955.

299. S. FRIEDLANDER, *Probing the limits of representation*, 1992, p.13.

to não é destituído de sentido se tivermos em consideração aspectos mais abrangentes, ligados, por exemplo, às formas de desregulação social que originaram o aparecimento dos radicalismos e dos autoritarismos político do século XX; a emergência do racismo e do etnocentrismo, que constituem formas de intolerância exponenciadas no Séc. XIX, marcando presença ao nível dos sistemas ideológicos reguladores das ciências e da sua edificação em torno da lógica do poder, controlo e repressão; a afirmação, a todo o custo, do progresso económico e social como valor universal, gerando muitas vezes a legitimação ideológica e política da corrente do darwinismo social; ou, finalmente, os métodos de mobilização possibilitados pelas formas mediáticas de comunicação que coagem as massas – e, mais exactamente, as camadas da população alienadas pelo *esforço do trabalho* – através do fascínio exercido pelas formas espectacularizantes de construção do real, como é o caso particular do cinema, e, nos nossos dias, da televisão e da internet.

*

É precisamente sobre esta última problemática que o projecto de Godard parece intervir de forma assaz pertinente. A reflexão aparentemente ingénua e catastrofista desenvolvida nas *Histoire(s)* sobre, por um lado, o aniquilamento das possibilidades teóricas e formais do cinema mudo, pelo surgimento do sonoro (com o consequente definhar precoce às mãos do comércio e da indústria), e, por outro lado, a constatação do colapso insuperável do cinema como forma de reflexão crítica e colectiva repleta de possibilidades, entretanto alienadas pela *ausência* do cinema dos campos de extermínio, são aspectos que, como vimos, devem ser compreendidos à luz da teorização godardiana da função documental do cinema. Mas essa teorização deverá ser igualmente mapeada ao nível de uma crítica que recai sobre a subjugação do cinema a orientações ideológicas ligadas, primeiro, ao fascismo, e, depois, às formas de capitalismo avançado das sociedades actuais.

A utilização, por Godard, de imagens de filmes de propaganda Nazi nas quais vemos os discursos triunfantes de Hitler, a sua recepção pelas massas em êxtase, assim como as fantásticas demonstrações de rigor e disciplina presentes nos movimentos incrivelmente coordenados dos desfiles militares, aponta precisamente para o facto da imagem cinematográfica poder

ser integrada num regime de construção mitificada, integração que é possibilitada, nomeadamente, pela absorção do cinema pelas formas *textuais* de narração. O cinema foi, afinal, uma das grandes forças da estratégia Nazi ao nível do programa de propaganda e de glorificação do líder. Ele foi convertido numa extraordinária ferramenta de mitificação do Estado e de automatização das massas, convergindo com aquilo que Walter Benjamin designava como uma forma insidiosa de *esteticização da política*.

Aliás, também Aby Warburg recairia sobre este tema no seu *Atlas Mnemosyne*. Na prancha 79, ele intercala, nas colunas da esquerda e do centro, reproduções de rituais eucarísticos (a *Messa di Bolsena* de Rafael, de 1512, o *La comunione di San Girolamo*, de Botticelli, de 1495, e fotografias das celebrações públicas da Eucaristia, pelo Papa Pio XI, na Praça São Pedro de Roma, em 1929); já numa outra secção, em cima do lado direito, uma fotografia de imprensa extraída da publicação *Berliner Zeitung*, que regista Gustav Stresemann no momento da assinatura do acordo de Locarno, pelo qual ele receberia o prémio Nobel da paz em 1926; finalmente, na base da coluna central do painel, xilografuras da propaganda anti-semita do século XV.³⁰⁰ Warburg faz cruzar, por via da montagem prolixica de diferentes tempos e suportes de registo, temas tão prementes como o perigo da mobilização indiferenciada das massas, a sua conversão a aglomerados anónimos e conformáveis à aceitação de ritos de sacrifício e de sangue, a ascensão do fascismo (em 1925 Benito Mussolini começa a usar o título *Il Duce*) e das atitudes xenófobas e anti-semitas, assim como a alienação do indivíduo numa sociedade dominada pela frivolidade (será esta uma possível leitura dos recortes de imprensa, que vemos à direita, eles próprios fragmentos do atlas dentro do atlas).

Ora, para Godard, insistir nas mesmas formas de mediatização e de espectacularização, que capturam o sujeito numa lógica de obsessão interna orientada pela força ideológica das imagens e do seu desdobramento psico-mecânico, equivaleria a um retrocesso que limitaria a potência expressiva

300. Basseamo-nos na descrição da prancha feita por Barbara Laborde em B. LABORDE, *Avatars de L'Histoire, Warburg et Marker*, 2009, assim como na didascália da Revista *Engramma*: Cf. <http://www.engramma.it/rivista/tavola/italiano/ottobre01/tavola/didascalie/dida.html>. Ver ainda o guia fornecido por Christopher D. Johnson em <http://warburg.library.cornell.edu/image-group/panel-79-introduction?sequence=509>.

e crítica da arte cinematográfica. Equivaleria também a substituir as suas possibilidades estéticas e reflexivas pela luxúria da exploração industrial do corpo feminino (o título do episódio 2B, *Fatale Beauté*, que aparece como sub-título ao longo das séries iniciais, remete justamente para o tema da exploração superficial da beleza feminina pela indústria de *Hollywood*, obstinada pelos motivos masculinizantes do sexo e das armas, como assinalado noutra sítio por Jacques Rancière). Equivaleria, finalmente, a uma espécie de *pornografia*, uma vez que a imagem seria posta ao serviço da objectualização do indivíduo coagido a mecanismos de violentação da sua própria identidade e direito de subjectivação.

É neste sentido que devemos compreender um dos momentos mais polémicos de *Histoire(s) du cinéma*, no qual Godard combina, em 4A, excertos de um filme pornográfico com uma imagem dos campos, na qual um cadáver esquelético é levantado para ser empilhado, juntamente com os corpos de outras vítimas. Numa primeira análise, esta justaposição é orientada pela alusão às singularidades históricas do acontecimento. Georges Didi-Huberman argumentaria que Godard estava a mostrar as coisas no seu aspecto mais problemático, lembrando que elas existiam já juntas: nos campos, o mesmo adjectivo, *sonder* (*especial*), designava a morte (*sonderbehandlung*, isto é, *acções especiais* de gaseamento), mas também a coacção ao sexo e à prostituição (*sonderbau*, ou bordel).³⁰¹ Por outro lado, esta combinação pode ser também uma referência subtil ao facto de grande parte das imagens de horror que conhecemos dos campos, terem sido feitas pelos próprios nazis, que as trocavam secretamente numa espécie de pornografia privada do terror e da morte. Como refere Didi-Huberman, «uma montagem pode querer dar conta disto».³⁰²

No seu último livro, intitulado *Passés Cités par JLG*, editado em Março de 2015, G. Didi-Huberman aborda a componente citacional da obra de Godard para referir que a utilização da citação – estratégia pela qual o realizador extrai uma imagem, uma frase, ou um excerto literário do seu contexto, activando a transformação de algo que é criado não a partir do nada, mas

301. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.192.

302. *Ibidem*.

a partir da densidade de um material já existente e passível de evocar novas associações e ideias – constitui uma componente crucial da metodologia godardiana.³⁰³ Dessa forma, o espectador é confrontado com algo que «não vemos no filme».³⁰⁴ Mas, ao mesmo tempo, Didi-Huberman descerra, nesse livro, uma análise muito mais crítica, por comparação com o tratamento dado ao tema em obras anteriores, como é o caso mais evidente do livro *Imagens Apesar de Tudo*, de 2004. Didi-Huberman questiona, mais exactamente, a opção de Godard em se escudar sob a autoridade daquele que é citado, e, mais ainda, a tendência simplificadora e binária em que o realizador supostamente recai em muitos momentos da sua obra; é o exemplo, fornecido por Didi-Huberman, da montagem na qual Godard, em *Notre Music* (2004), faz alternar a imagem de dois prisioneiros dos campos nazis: na primeira imagem, o prisioneiro olha de cima para baixo e é sobreposta a palavra «judeu»; na segunda imagem, o outro prisioneiro encontra-se totalmente prostrado, e é sobreposta a legenda «muçulmano». Para Didi-Huberman, este tipo de montagem é altamente simplificadora e produz uma «política de divisão» que impõe ao espectador argumentos e ideias peremptórias que carecem de demonstração.³⁰⁵ O espectador seria assim destituído da sua capacidade para reflectir.

Mas a associação estabelecida por Godard pode não residir necessariamente numa divisão entre o bem e o mal, o perpetrador e a vítima do conflito israelo-palestiniano, via que é seguida por Didi-Huberman. Ela pode querer dar conta, por exemplo, da ideia de que a dinâmica da realidade social e histórica é marcada pela opressão e pelo poder injustamente exercido sobre os grupos minoritários, e que, cinicamente, são os mesmos grupos que, libertos não há muito da subserviência e da sujeição, desempenham o papel de opressores, relativamente àqueles que se encontram actualmente em situações mais penosas que as suas – como observou Peter Haidu, a condição de *universalidade* a que aspira o judaísmo, tal como outra qualquer religião, deve basear-se na condenação das violentações sofridas por outros grupos, a quem são negados os direitos de auto-determinação e subjectivação.³⁰⁶ Por

303. G. DIDI-HUBERMAN, *Passés Cités par JLG*, 2015, p.15 (19).

304. *Idem*, p.45.

305. *Idem*, p.115.

306. P. HAIDU, *The Dialectics of Unspeakability*, 1992, pp.297-98.

outro lado, a inscrição da palavra «muçulmano» na imagem que representa a vítima dos campos nazis, contacta com o vocabulário utilizado nos campos: a palavra *muçulmano* designava os prisioneiros que se encontravam no estado limite de subnutrição, aqueles que haviam sido engolidos por uma alienação e desespero sem remédio, que não eram já capazes de resistir, e que quedavam mortos. Giorgio Agamben faria notar, desta forma, que o testemunho do sobrevivente não pode deixar de assinalar a ausência da palavra que jamais será ouvida e que pertence por inteiro ao *muçulmano*:

[...] [é] precisamente porque atesta o facto de que só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer, a autoridade [do testemunho] não depende de uma verdade factual, da conformidade entre o dito e os factos, entre a memória e o acontecido, mas, sim, depende da relação imemorial entre o indizível e o dizível, entre o fora e o dentro da língua. *A autoridade do testemunho reside no facto de poder falar unicamente em nome de um não poder dizer, ou seja, no seu ser sujeito.*³⁰⁷

Quando Godard afirma, em *Notre Musique*, que um povo é forte se tiver poesia – ou, como dizia o poeta palestino Mahmoud Darwish, entrevistado no filme, «um povo sem poesia é um povo derrotado» – ele orienta-nos para a ideia de que a arte sobrevém como um instrumento de luta e de resistência política, capaz de dar a palavra àqueles que a não têm, e comportando a possibilidade de inscrição da subjectividade de um povo e de uma nação. A poesia emerge ao nível de uma flagrante falta da palavra e de ausência de memória que deve ser colmatada. De igual modo, se, tal como a poesia, também a imagem é *felicidade, junto a ela mora o vazio*, como ouvimos numa outra parte do filme de Godard – o seu poder concerne à possibilidade de convocação desse vazio. Aí, a imagem torna-se também testemunho, referindo-se mais profundamente, como em Agamben, à hipótese de «inarquivamento», ou seja, à convocação de uma zona de «exterioridade com respeito ao arquivo», expressando aquilo que, no seu próprio interior, subsiste como zona de invisibilidade e reserva.³⁰⁸ O *campo/contra-campo* da imagem é pois reinventado como montagem de elementos contraditórios que abrem o movimento do pensamento.

307. G. AGAMBEN, *O que resta de Auschwitz*, 2008, p.157.

308. *Ibidem*.

É por isso que, em Godard, a montagem mínima liga duas imagens que formam já uma terceira, pelo acto de relação, mas também pelo olhar de um terceiro, o espectador, que as submete a uma interpretação crítica que não é sinónimo nem de assimilação passiva nem de síntese. Como tal, Godard referia que «[...] não se trata de pôr tudo no mesmo saco; as coisas são apresentadas em conjunto; a conclusão não está imediatamente dada. [...] Elas existiram juntas; recorda-se pois que elas existiram juntas».³⁰⁹

Ora, retomando a sequência de *Histoire(s) du cinéma* respeitante à montagem de imagens pornográficas com uma imagem dos campos, assim como os argumentos que expusemos acima, essa combinação pode também constituir uma referência, e até um apelo, ao facto das práticas da imagem deverem integrar configurações de *resistência* que lutam contra as formas opressivas da indústria audiovisual – corporizadas de modo particular nas formas televisivas e mediáticas – lembrando que o cinema possui uma responsabilidade ética que é conferida pela sua componente testemunhal. A crítica violenta de Godard relativamente ao impacto da televisão relaciona-se, precisamente, com a denúncia das formas de reificação, a que o sujeito e o próprio pensamento são submetidos pela mercantilização da imagem e dos corpos.³¹⁰

É pois neste momento de *perigo* que Godard apela às possibilidades futuras do cinema, as quais devem integrar uma dimensão ética e política incompatível com as formas espectacularizadas do entretenimento. Mais ainda, a dimensão *redentora* do cinema, reclamada por Godard, parece passar também por aqui. É como se Godard se apropriasse e recontextualizasse o conceito de *redenção*, utilizado por pensadores judeus revolucionários (como Benjamin e Kafka, que o utilizavam, como assinalado por Didi-Huberman, não no sentido de uma salvação feliz e definitiva de índole teológica, mas sim como forma de pensamento capaz de reequacionar a história no momento

309. J.-L.GODARD (com Y. Ishaghpour), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, p.71 Cit. por *Ibidem*.

310. Como observado por Natalia Tacceta, em Godard a televisão liga-se à espectacularização da guerra e da morte, numa lógica de consumo alienante que caracteriza a cultura ocidental contemporânea. Em *Histoire(s) du cinéma* esta tese é por exemplo explorada na série onde a legenda RAI (Radiotelevisione Italiana) é sobreposta a um quadro de Henri Rousseau intitulado *A Guerra* (1894), convertendo-se depois em REICH 3, ecoando sob o fundo de uma marcha nazi. N. TACCETA, *Histoire(s) du cinéma:el archivo del siglo*, 2015, p. 242.

em que ela se abate sob o signo da inanidade do progresso e do esboroar das utopias),³¹¹ para, dessa forma, afirmar um movimento de resistência, no próprio cinema, que antecipa a possibilidade de mudança. E esta pode emergir sobre os restos de destruição e de morte deixados para trás – neste sentido, *a imagem virá no tempo da sua salvação*.

Mas, ao mesmo tempo, a imagem não deve ser meramente uma figuração da violência e do sofrimento, mesmo quando aquilo que está em causa é a responsabilidade ética associada à sua função documental. A imagem deve converter-se, ela própria, numa instância de violentação do pensamento e do visível: é essa dilaceração que a imagem cinematográfica deve causar; finalmente, parece ser esse o sentido último do *redentório* em Godard.

Não é pois por acaso que Godard afirma que a montagem empresta ao cinema a qualidade de se converter numa *forma que pensa*, e que é feita para pensar. Mas esse pensamento só é válido se violentar o pensamento e aquele que pensa.³¹² É por isso que Godard exorta a um pensamento que «devenha aquilo que é na realidade: perigoso para o pensador e transformador do real».³¹³ Um pensamento que se abandona aos seus ritmos e esquemas padronizados é um pensamento que se *proletariza*, é um pensamento que se deixa dominar pelo culto da opinião, pela espectacularização e pelos consensos mediáticos, assim como pelas leis e valores canonizados, que impedem que ele se imponha na sua verdadeira força e potência. Isto é, que ele se imponha como um acto de criação, envolvendo até a condição pragmática do pensamento que incita o homem a pensar com as próprias mãos.³¹⁴ É esta a dimensão ética e política do pensamento, do *acto* de pensar, que se revela inseparável de uma prática visual equiparável a uma escrita por imagens:

Todo o acto criador, escreve Godard, contém uma ameaça / real / para o homem que ousa / é por essa via que uma obra / toca o espectador ou o leitor / se o pensamento se recusa a pesar / a violentar / ele submete-se infrutiferamente / a todas as brutalidades / que a sua ausência liberou.³¹⁵

311. G. DIDI-HUBERMAN, *Imagens Apesar de Tudo*, 2012, p.210-11.

312. J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, (4A) p.45.

313. *Idem*, p.41.

314. *Idem*, p.45.

315. *Idem*, p.54-55.

Nas *Histoire(s)*, este texto sobrepõe-se, não por acaso, à montagem acima mencionada. O texto redimensiona necessariamente as trajectórias de sentido possibilitadas pela montagem das imagens, demonstrando que aquilo que está em causa é a reflexão mais ampla sobre a relação do cinema – tomado como acto de criação – e a vida quotidiana, isto é, os processos que definem as possibilidades de acção, de pensamento e de expressão do indivíduo e do colectivo num dado momento cultural.

*

É neste ponto, em que se assiste à convergência entre a *paratática* do filme e a acção do pensamento, que se torna possível identificar mais uma componente fortemente deleuziana na prática visual de Godard. Em Deleuze, o pensamento constitui algo que se *faz* e não algo que é: implica interpretar, seleccionar e analisar, mas também experimentar e criar. Deste modo, ele pode emergir como acto de criação e de experimentação do novo. Onde J.-L. Godard afirmar que o pensamento se faz com as mãos, aludindo ao gesto da montagem cinematográfica como um acto de combinação que pressupõe relações, metáforas, analogias e passagens entre as imagens visuais e sonoras. Isto é, toda uma actividade pensante e sensorial que assegura a habitação cada vez mais densa do plano, da superfície cinematográfica, introduzindo curvaturas e relevos variáveis, no decurso da sua própria construção e experimentação.

O cinema de Godard torna-se, em boa verdade, naquilo que o pensamento filosófico deveria ser para Deleuze: uma *misosofia*, espaço de incoerências, fissuras, lapsos, gaguejos, erros e intervalos que nascem da experimentação e da *errância* que é afecta a qualquer acto de criação, furando os modelos de organização de um pensamento aprisionado que sonha a unidade e o consenso. Por isso Deleuze seria levado a questionar: «O que é um pensamento que não faz mal a ninguém, nem aos que pensam nem aos outros a quem se dirige?». ³¹⁶ Ou seja: o que é um pensamento que se limita a veicular os valores já dados e concertados?

316. G. DELEUZE, *Difference and Repetition*, 1994, p.136.

Como escrevia Deleuze, algo no mundo força-nos a pensar, e esse algo é objecto não de uma forma de reconhecimento simples, mas de um mais fundamental encontro que perturba e desconcerta a sensibilidade. Esta é levada ao seu próprio limite, como aquilo que só pode ser sentido, mas permanece da ordem do imperceptível, levando-a a comunicar essa violentação às outras faculdades (aqui reside uma componente essencial do empiricismo transcendental de Deleuze, que concerne a uma harmonia discordante das faculdades). Mas tal como existe um imperceptível do que só pode ser sentido e apreendido, não como contingência empírica do muito grande e do muito pequeno, mas como exercício transcendental da sensação, que assim é forçada ao seu próprio limite, anima a alma, torna-a perplexa e força-a a colocar um problema, da mesma forma o pensamento e a memória são forçados ao seu próprio limite, ao ponto de ser possível conceber um acefalismo no pensamento e uma amnésia na memória.³¹⁷ Isto não significa, porém, que o indivíduo se transforma num autómato desligado do mundo exterior. Pelo contrário, memória e pensamento adquirem uma potência mais elevada.

A filosofia deve pois conter uma «violência original infligida ao pensamento»,³¹⁸ deve acordar o pensamento do seu estupor e conivência com o instituído. Deve surgir, segundo Deleuze, da contingência de um *encontro* que força o pensamento como uma paixão do pensar. Filosofia e Arte cinematográfica aproximam-se neste relançar dos possíveis que abre buracos nas formas consensualizadas do pensamento e dos domínios sensíveis institucionalizados.³¹⁹ Mas não acontecia o mesmo com a História?

A imagem-movimento como automatismo do movimento e máquina estética e filosófica é susceptível de produzir, ainda hoje, um sujeito pensante que pensa sob o efeito do choque das imagens, mas também uma espécie de *autómato psicológico*, como via Gilles Deleuze,³²⁰ despossuído do seu próprio pensamento e submetido à *proletarização* imposta pela força ideológica das imagens, convertidas em informação. Na sua forma mercantilizada, a cul-

317. G. DELEUZE, *Difference and Repetition*, 1994, p.140.

318. *Idem*, p.139.

319. O. FONTES FILHO, *Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze*, 2007, p.4.

320. G. DELEUZE, *Difference and Repetition*, 1994, pp.341-42.

tura audiovisual como processo de reificação de todos os valores a objectos de informação e de consumo, pode constituir uma agressão do indivíduo e uma limitação às suas possibilidades de acção e de pensamento. Não que aos processos de automatização actualmente impostos pelas novas tecnologias da informação audiovisual, como é o caso da televisão, dos videojogos e da internet (todos eles meios que se encontram geneticamente vinculados à dimensão *projectiva* e simulacral das imagens), corresponda uma automatização das massas, ou que o indivíduo não esteja cada vez mais capacitado de instrumentos de reflexão crítica sobre os conteúdos a que acede. Trata-se antes de afirmar que os sistemas mediáticos de automatização incluem processos de coerção e de alienação, que esgotam a realidade e o próprio acontecimento histórico pela sua conversão em informação, fazendo-nos aceitar todas as brutalidades e indecências liberadas pela ausência de um espaço de reflexão crítica. A cultura audiovisual e informativa tem o poder de absorver a vida, as experiências, as relações sociais, as possibilidades comunicativas e as formas de apreensão dos acontecimentos que estão ao dispor do sujeito contemporâneo. Era esta, segundo Deleuze, a questão mais premente levantada por Syberberg em *Hitler: Um Filme da Alemanha*:

Hitler em nós não significa só que fizemos Hitler como ele nos fez, ou que temos todos elementos fascistas em potência, mas que Hitler só existe pelas informações que constituem a sua imagem em nós mesmos. Dir-se-á que o regime nazi, a guerra, os campos de concentração não foram imagens, e que a posição de Syberberg não é sem ambiguidade. Mas a ideia forte de Syberberg é que *nenhuma informação, qualquer que seja, não basta para vencer Hitler*. Podemos mostrar todos os documentos, fazer ouvir todos os testemunhos: o que torna a informação onnipotente (o jornal e depois a radio e, depois, a televisão) é a sua nulidade mesmo, a sua ineficácia radical. A informação actua com a sua ineficácia por estabelecer a sua potência, a sua potência mesmo é ser ineficaz, e por isso muito mais perigosa. É por isso que é preciso ultrapassar a informação para vencer Hitler ou voltar a imagem.³²¹

321. G. DELEUZE, *A Imagem-Tempo*, 2006, p.344.

O mundo actual aparece-nos, cada vez mais, como algo que está à parte, algo que não nos pertence, dado que todos os acontecimentos são convertidos em informação e absorvidos nos caudais mediáticos. Mas o cinema como espaço de reflexão crítica, e como meio que encerra em potência a vontade original de arte, pode restituir a nossa ligação ao mundo, e aos acontecimentos, através de práticas que ultrapassam a informação, avançando modalidades de «fabulação criativa», como dizia Deleuze, capazes de voltar a imagem do avesso, e de «[criarem] o mito em vez de lhe tirar o benefício ou a exploração».³²²

Ora, em Godard, a imagem captada nos seus efeitos de montagem inscreve, justamente, um exercício de construção fabulatória que restitui o acontecimento através de novas leituras. A combinação irracional das imagens e dos sons funda uma distância, um espaçamento que cria a possibilidade de reflexão, tal como em Aby Warburg o *Denkraum* constituía um espaço de pensamento da cultura, considerada nas suas antinomias e paradoxos mais profundos, até porque aquilo que se ganha por via da reflexão nunca é definitivo, nem se estende em direcção a um estado supremo e ideal. Em Warburg e em Godard, a montagem avança pois por vias originais, reinventa e recria o sentido histórico das imagens, por via de cortes e extraterritorialidades que fazem passar o que antes permanecia enterrado, intransmissível, ou, simplesmente, atolado no lamaçal informativo. No caso de Godard, a restituição dessa ligação é objecto de crença, mas agora a crença não se refere a um outro mundo transcendente ou mitificado. A crença é a deste mundo, é a ela que o cinema deve referir-se, apelando a uma espécie de transcendental histórico que estabelece vias originais para o pensamento, num confronto do homem com o impensável e o intolerável da realidade. É desta forma que podemos interpretar as palavras de Godard em *Histoire(s) du cinéma*: o cinema / como o cristianismo / não se funda numa verdade histórica / ele dá-nos um relato / uma história / que nos diz / agora: acredita / não concedas a este relato / a esta história / a fé que convém à história / mas acredita / aconteça o que acontecer».³²³

322. *Ibidem*.

323. J.-L.GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, 1998, pp.202-05 (1B).

Este excerto mostra, uma vez mais, que a metáfora religiosa coincide invariavelmente com a reflexão sobre a dimensão histórica da imagem cinematográfica. Godard insere então um cartão a negro com a palavra «L'IMAGE», demonstrando que a ruptura operada pela imagem consiste na criação de formas de *legibilidade* críticas e inventivas do acontecimento, que ela integra a possibilidade de constituição de novos mapeamentos e relações combinatórias, susceptíveis de se oporem aos modelos de verdade do conhecimento histórico, e questionando o pensamento como conjunto de relações já formadas. A imagem inscreve uma zona de *virtualidade* e de *reserva*, o que significa que ela não é *revelada* apenas uma vez e de forma definitiva. A sua *leitura* concerne a algo de permanentemente inacabado e estritamente dependente das séries onde é inserida e ganha visibilidade. Se, em Godard, o conceito de imagem é inseparável da prática da montagem, é porque ela designa uma instância que é continuamente metamorfoseada pela palavra e pelos efeitos de combinação. Estes redesenham o que nasce dos intervalos entre os signos, apelando a circuitos expansivos da memória e do pensamento que permitem pensar o que não foi ainda pensado.

A parte de *verdade* da imagem é, assim, a que refere uma desarticulação da visão e do discurso, obrigando o pensamento a *pesar* e a *violentar*, *não porque uma imagem é fantástica ou brutal*, mas porque o sujeito é confrontado com um bloqueio, uma dificuldade, uma interrupção que o leva a procurar novas direcções para um pensamento capaz de produzir novos mapeamentos. Um pensamento que se expressa através de saltos, descontinuidades e trajectórias múltiplas, e cuja especificidade converge de modo extraordinário, em Godard, com a invenção de uma metodologia visual baseada nos processos de montagem mnésicos e diferenciais. Trata-se, em suma, de uma prática visual que se orienta em direcção ao *fora*, que lida com o avesso das imagens, relacionando-se com um pensamento em acto que *devém* movimento a partir da sua própria suspensão e impossibilidade.

Considerações

Finais

O passado não está morto, nem sequer chega a ser passado.

William Faulkner

O passado – experienciado enquanto historicidade em sentido próprio – é tudo menos o que ‘já passou’. É algo a que eu posso sempre voltar de novo.

Martin Heidegger

Este estudo foi orientado por uma questão fundamental: como pensar o conceito de arquivo na sua relação com a experiência histórica e temporal da imagem? Por detrás desta questão adivinhava-se a necessidade de formular uma teoria transdisciplinar, capaz de ir ao encontro do assinalar de um *para lá* do arquivo enquanto mero sistema de organização classificatória dos materiais do passado. Estava em causa apontar uma saída para o impasse criado quer pelos valores positivistas da ciência do arquivo, ainda hoje orientada pelos critérios de verdade, precisão e autenticidade factual, quer pelos modelos da teoria crítica pós-modernista que, ao centrar-se na denúncia dos mecanismos de retórica, autoridade e poder, é incapaz de dizer o que quer que seja sobre a presença do arquivo na arte e no pensamento contemporâneos.

Guiado pela necessidade em traçar um projecto de *arquivologia* para a História da Arte, este estudo começou desde logo por verificar que a noção de arquivo é inseparável do paradoxo temporal da imagem da fotografia e do cinema: nestes aparatos de inscrição, o registo do presente é contemporâneo a um processo de *arquivamento* relacionado com o passado, inviabilizando a concepção de uma presença que funcionaria como bloco único, fechado e indivisível. O arquivo intima o passado como um *real* que está já ausente e longe de nós, ao mesmo tempo que inclui a condição de abertura do referente

que é preservado como potencialidade, determinando a sua entrada num jogo de alteridades, deslocamentos e diferimentos entre o presente e o passado. A fenomenologia do arquivo desdobrava-se pois numa ontologia que lida com este regime de alteridades, desvios e ausências, característico não só da natureza constitutiva da imagem, como também do próprio processo histórico, dado que aquilo que nos chega do acontecimento do passado é o seu traço, um fragmento lacunar da realidade.

A consideração da imagem fotográfica ganhava aqui um relevo particular. Por um lado, ela lida com o singular, o particular e o insubstituível, ao mesmo tempo que implica a divisibilidade e a fissura do *instante*. A fotografia constitui um aparato de registo relacionado com formas de duração diferenciais e heterogêneas que são correlativas a uma técnica, envolvendo cortes, fragmentações, exposições e ausências. Por outro lado, e tal como assinalado por Jacques Derrida na sua leitura de inspiração barthesiana, a emoção da fotografia concerne à assinatura da perda no próprio material que guarda o acontecimento da perda: enquanto dispositivos de registo e armazenamento, imagem fotográfica e arquivo constituem dispositivos que *salvam d(a) perda*, capturando o desejo numa procura ligada ao próprio acto da visão. O sujeito *visa* e é *visado* pelas zonas marginais e ocultas do arquivo, isto é, pela imprevisibilidade e pela promessa de interpretação que os seus materiais encerram, transformando o acto de percepção a partir daquilo que, na imagem (de) arquivo, no seu *encontro* e na sua *descoberta*, está sempre em falta.

Foi isto que se pôde verificar em Roland Barthes, que em *A Câmara Clara* monta um autêntico aparato de escrita em torno de uma imagem que nunca nos é mostrada, uma imagem ainda e sempre *por vir*, demonstrando que o trabalho sobre o arquivo é acossado por uma incompletude insanável: o que é apresentado remete invariavelmente para aquilo que está ausente ou foi destruído (ou não pode ser mostrado), constituindo uma espécie de zona do inconsciente composta por materiais instáveis e activos que, tendo sido uma vez *impressos*, emergem no tecido do presente a partir de deslocamentos, atrasos e sobrevivências inesperadas.

Isto constitui efectivamente um inconsciente, se se considerar que, em Freud, o inconsciente designa uma zona onde aquilo que é demasiado intenso para ser integrado pelos mecanismos da percepção consciente (ou, se quisermos, aquilo que pela sua força traumática fura a barreira da percepção), é remetido para uma camada subterrânea na qual esses estímulos são gravados em permanência como traços, ou acervos mnésicos. Esses traços estão lá, não desaparecem, mas têm por característica assomar à consciência como fluxo desejante, como evento sintomático capaz de desorganizar os princípios classificatórios das taxonomias racionais e crono-normativas. Enquanto aparato de registo e de armazenamento, o inconsciente aflui inclusivamente, como defendido a partir de Jacques Derrida, à consideração de uma forma de *escrita* menos vinculada a um passado disponível, do que às leituras disruptivas que ele pode suscitar no porvir, implicando a consideração de um mais complexo *cenário de escritura* atravessado por determinações de ordem psíquica, idiossincrática, social e histórica.

*

O aparelho conceptual psicanalítico – erigido com base nas noções de registo, impressão, acervo mnésico, latência, repetição, retorno e sobrevivência – surgia assim como o campo mais fiável para dar conta do arquivo como um conjunto de fragmentos móveis e actuates. Ao invés de ser associado à ideia de registo permanente e definitivo, cada elemento do arquivo constitui um ponto de partida apto a re-jogar todos os outros, numa articulação de diferentes trajectórias e níveis de sentido.

Verificou-se que este postulado se encontrava já contido nos projectos históricos de dois autores cruciais do início do Séc. XX, Walter Benjamin e Aby Warburg. Em ambos, a prática historiográfica – que se distingue igualmente como uma prática arquivística singular – diz respeito a uma forma de conhecimento por montagem que entrelaça diferentes temporalidades, culturas e tradições. Constitui uma espécie de mosaico memorial capaz de activar ligações que fazem ler a história à luz de associações inéditas e inesperadas. Como afirmava Benjamin, não se trata, ao nível da operação do conhecimento histórico, da questão do presente iluminar o passado, nem o contrário, mas de se conceber um choque, uma telescopagem entre elemen-

tos díspares, que se ligam numa complexa trama caleidoscópica de tempos e espaços diferenciais.

Foi possível verificar que esta ideia se encontrava particularmente presente no projecto do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Ao combinar elementos díspares e heterogéneos, pertencentes ao imenso arquivo da história da arte e da cultura ocidental, Warburg dramatiza, em cada um dos painéis que compõem o *Atlas Mnemosyne*, os movimentos de oscilação, de conflito e de atracção das imagens, as suas energias e o seu *pathos*, inviabilizando a formulação definitiva de uma ordem, de uma relação hierárquica entre as imagens. Essa dispersão não é nivelada, mas antes sublinhada ao nível de uma dimensão disruptiva e multidireccional do arquivo de imagens. Foi possível compreender que Aby Warburg procurava dar visibilidade às trajectórias de sentidos que circulam e se formam no intervalo das imagens fragmentárias. Nesse movimento de experimentação, Aby Warburg substituiu à visão cronológica e unívoca da História uma *iconologia do intervalo*, apta a fornecer legibilidade àquilo que permanece latente e irrevelado, ocupando um pormenor, um detalhe anómalo: mais exactamente, uma iconologia *sintomática* que interrompe o contínuo do tecido da representação e da própria linearidade temporal.

O dispositivo de Aby Warburg obrigava, assim, a um redimensionamento da noção tradicional de arquivo, permitindo acompanhar uma transformação epistémica e metodológica que nos leva do arquivo ao atlas. Ao examinarem-se as associações activadas por Aby Warburg em alguns dos painéis que compõem *Mnemosyne*, e relacionando a sua lógica operativa e metodológica com a noção amplificada de atlas -trabalhada de forma mais ou menos directa no campo filosófico por autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze, e Georges Didi-Huberman; e, no campo artístico e literário, por via desse autêntico construtor de taxonomias alternativas que é Jorge Luis Borges – foi possível compreender que o conceito de atlas assinala uma nova arquitectura do arquivo.

Onde o arquivo designava uma forma de classificação e de ordenação hierarquizada dos materiais, convocando a existência de uma estrutura apta a rastrear a origem de cada elemento a partir de um determinado estrato,

o atlas sublinha a possibilidade de conexão dos materiais constituintes a partir de um sistema de relações e de afinidades originais. O atlas adquiria, mais exactamente, o sentido de uma composição diagramática, susceptível de criar aproximações discordantes e vizinhanças súbitas entre os elementos, permitindo o movimento do pensamento e a convocação de novas formas de legibilidade do acontecimento. Já não um arquivo, portanto, mas um *atlas*, dado que é constatável uma forma de organização serial das imagens que fura os habituais sistemas de classificação e de ordenação racional dos materiais de arquivo.

Inviabilizava-se, assim, a hipótese de uma influência unidireccional entre o presente e o passado, a favor de uma multiplicidade de trajetórias multidireccionais e instáveis. O carácter horizontal e evolutivo da História era então substituído pelo carácter *vertical* associado aos processos da memória. Não a memória como capacidade subjectiva de armazenamento e restituição de um conjunto de factos do passado, mas a memória considerada como agenciamento impuro e montagem de tempos heterogéneos, como verificado a partir de Georges Didi-Huberman. Tratava-se, mais exactamente, de considerar a existência de uma mnemotécnica, tomada enquanto dispositivo técnico e imaginativo, capaz de furar a ordenação cronológica e de abrir novos domínios sensíveis e cognitivos que deslocam as representações consensualizadas. O passado era assim convertido num *facto da memória*, isto é, um fenómeno dotado de constante movimento e passível de ser montado e ficcionado pelo próprio indivíduo. Este pode então entrar numa relação subjectiva com a própria história, dado que ele aceita ser surpreendido, contrariado e desafiado, criando interacções e conflitos na situação da recepção crítica do acontecimento.

Mas se a história, seguindo os traçados irregulares da memória, surgia como um modelo de inscrição e de sobrevivência, tal só era possível porque aquilo que ela fazia passar era uma imagem. Como assinalado por Georges Didi-Huberman, nos projectos de Aby Warburg e de Walter Benjamin, a imagem é o centro do turbilhão do processo histórico. É a imagem que coloca o pensamento histórico em movimento, dado que é a imagem a instância que inscreve uma temporalidade dupla, uma temporalidade à double face

caracterizada pela capacidade de preservação em profundidade de uma marca enérgica e expressiva que, ao mesmo tempo, é passível de irromper violentamente no presente de uma actualidade enfática e lancinante. Ela adquire a densidade de uma complexa tessitura de temporalidades que unem o passado, a sua genealogia, a sua forma presente e o seu porvir. A imagem criava, assim, o tempo de um *evento*, um complexo de durações coexistentes e em permanente troca e circulação.

*

Pôde verificar-se que no cinema de realizadores como Jean-Luc Godard, Chris Marker e Hans-Jürgen Syberberg, a história é este regime de imagens como *evento*, ou melhor, é esta possibilidade de reproduzir nexos e de re-jogar *todas as histórias* a partir da utilização criativa dos materiais de arquivo. O que *faz* a história não é pois um encadeamento causal de acções, não é o relato do passado *tal como ele foi*, referindo-se antes, como estabelecido por Jacques Rancière, a um regime de co-presença das imagens e dos signos. Estes comunicam a partir da experiência de um *evento-mundo* passível de reproduzir, montar e transmitir colectivamente o acontecimento. Mais do que narrar a história, o *historiador-cineasta* opera deslocamentos, cria distâncias e ausências, conflitos e interacções, produzindo um discurso que lida com a desordem e o murmúrio que habita a relação entre as coisas e os factos. Em suma, ele *faz* a história, convocando um sistema de relações ilimitadas e virtuais, possibilitadas pelo princípio de *conectividade* das imagens. Isto era algo que, do ponto de vista de uma genealogia do processo histórico, se encontrava paradigmaticamente presente no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

O *Atlas Mnemosyne* aparecia assim como uma ferramenta heurística apta a dar conta de uma possibilidade real de intersecção do atlas com o aparato cinematográfico. Constatou-se que essa intersecção se fazia precisamente a partir de uma reinvenção do processo de edição cinematográfica. Nos projectos *históricos* e *mnésicos* daqueles realizadores, mais do que um elemento de união, a montagem é um processo de fractura e de descontinuidade próximo a uma edição hieroglífica que liga palavras, imagens e indicações gráficas.

Foi isso que se constatou a partir do regime cristalino da imagem-tempo deleuziana: a montagem não diz mais respeito a uma totalidade orgânica, fundada nos cortes racionais que juntam uma imagem anterior a uma imagem posterior; ela deixa de designar o encadeamento de um antes e de um depois, em função das determinações espaciais que constituíam o garante da harmonia e da coerência dramática do filme. Ao invés, a montagem expõe formas de organização seriais e descontínuas, afirma forças dissociativas, procura assincronias entre o sonoro e o visual, originando aquilo que se identificou como constituindo uma mutação da imagem e dos princípios narrativos/dramáticos do filme. A imagem passa a adquirir uma opacidade cristalina e reflecte o mesmo acontecimento em vários mundos em simultâneo, comportando a metamorfose das formas e a dispersão das identidades, todas elas figurando um termo ausente e em constante deslocamento, como acontecia em *Hitler: Um filme da Alemanha* (Syberberg). Já em *Histoire(s) du cinéma* (Godard), a alternância rápida das imagens que se recobrem e perfuram mutuamente, por recurso à técnica do vídeo, fazia subir uma imagem-fragmento extraída do contínuo do filme de arquivo, ficando assim sujeita às ligações díspares com outros excertos sonoros e visuais sem origem definida.

A montagem, desta feita levada ao seu extremo (já nem sequer se tratava, em Godard, de montagem, mas de uma outra capacidade de edição, próxima a uma espécie de *mixing*), sublinha assim a existência de uma falha, de um bloqueio próximo à modalidade de funcionamento da imagem e da própria memória. Tratava-se de considerar a existência de uma zona intervalar das imagens que são combinadas, extraídas, fragmentadas e ligadas irracionalmente num efeito de composição serial, apontando para um espaço não-euclidiano que permite fazer contactar o mais distante com o mais próximo no ecrã cinematográfico: fazer contactar os indiscerníveis, assinalar o espaço do não-assinalável, acompanhar o prolongamento do fora no dentro através de uma dobra, de uma linha de coextensividade (e não, simplesmente, por via da extensão racional do exterior no interior, formando um todo harmonioso e coerente). Estava em causa a afirmação de um espaço propriamente *topológico* fundado nas relações de heterogêneos e no aspecto

suspensivo do tempo. Foi assim possível compreender que, neste caso, o arquivo remetia para uma mais fundamental arquitectura de dispersão dos signos e do próprio sujeito. Em *Histoire(s) du cinéma*, por exemplo, ele assinalava uma experiência que parte da recusa da lógica de interiorização narrativa, para fazer surgir os seus limites e os limites do próprio sujeito espectral. Este é como que empurrado para uma zona de exterioridade na qual as imagens e as suas significações não cessam de se perder, de voltar sobre elas próprias, numa reverberação que anima múltiplos planos espaço-temporais em simultâneo.

Forma de dizer que o arquivo remete agora para uma espécie de *locus* onde é reconhecido o aspecto virtual da memória e da própria história, permitindo convocar formas de *atualização* do acontecimento a partir de conjuntos de relações ainda não formadas, ainda não pensadas, rumo à sua incorporação num espaço que é não apenas individual, mas também social e colectivo, até porque é privilégio do cinema constituir um meio portador e difusor da memória das formas, dos gestos e dos seus mutismos.

*

Esta questão adquiria uma relevância particular face à necessidade de confrontação do impensável e do inconcebível de um acontecimento limite como o Holocausto. Viu-se que o acontecimento do Holocausto relançava algumas das mais intrincadas aporias relativas ao conhecimento histórico. Apesar de o historiador se encontrar perante um acontecimento onde é premente a exigência do requisito de verdade e da dimensão referencial da narração, o facto é que o seu inconcebível não se coaduna a um relato meramente descritivo e factual do acontecimento.

Tratava-se pois, no cinema, de uma tentativa de transmitir o impensável e o efeito traumático do acontecimento. Convocava-se uma espécie de anomalia impeditiva do discurso normal e das categorias que regulam a produção do inteligível e do sensível. Foi isto que se pôde compreender numa autora como Marianne Hirsch, nomeadamente quando ela falava da capacidade da imagem em afectar o sujeito a partir de uma experiência emocional e corpórea, ligada à memória como *sensação material*. Mas esse poder de afec-

tação ligado à imagem só se revela por via da fractura de uma continuidade sensório-motora: no cinema analisado, o filme constitui esse dispositivo de escrita técnico-imaginativo e fabulatório capaz de expor o indizível do acontecimento, colocando em movimento aquilo que D.N.Rodowick designava, a partir da leitura freudiana de Jacques Derrida, como uma actividade figural, uma *escrita por imagens* fundada no jogo de rastros e de referências cruzadas. Dentro desse *sistema*, a palavra desenvolve-se em encadeamentos seriais descontínuos de imagens, que por sua vez reflectem, nesse distúrbio da sequencialidade dos planos – nessa assincronia desestabilizadora e, por vezes, violenta, entre o sonoro e o visual – uma palavra estilizada e desestabilizada no seu relacionamento com o figural e a locução. Também aqui, o que interessava não era tanto a memória, mas, como se viu em Deleuze, um complexo material que é encontrado nos gestos, nos silêncios e nos mutismos das imagens, toda uma *patologia* singular expressa num pensamento que se faz através de saltos, descontinuidades e repetições (era aqui que se tornava possível gizar um dos encontros mais fascinantes entre Jean-Luc Godard e Gilles Deleuze).

A figura do esquecimento ganhava assim um papel crucial. Mas não tanto por se relacionar com o apagamento material dos traços, mesmo que, no caso do Holocausto, esse critério estivesse lá desde o início. O esquecimento dizia antes respeito a um efeito *traumático*, a um poder de afectação que faz ressentir o sujeito de dentro, confrontando-o com um inevitável, com uma impotência em pensar, em recordar, em atingir aquilo que se fecha na sua distância, na sua reserva e apagamento. Do ponto de vista do aparelho conceptual psicanalítico, tratava-se de conceber aquilo que se subtrai à vigilância da consciência, o que foi uma vez perdido e permanece como latência, mas que, não obstante, sobrevém como imagem, como retorno da impressão (afecção e desejo), obrigando a um exercício da memória que mitiga os perigos da amnésia selectiva, mas também os abusos da memória celebrativa.

Onde a história deixava de dizer respeito a um conhecimento especializado do passado, para se transformar numa forma de reprodução das suas latências, energias e deslocamentos, o cinema não constituía mais um mero

auxiliar de documentação, assumindo-se como uma forma de pensamento, susceptível de operar a convergência da fenomenologia da memória com a componente social, ética e colectiva do exercício mnésico e histórico. No encontro dialógico entre estes dois terrenos de investigação era também um novo espaço de interactividade tecnológica (de que o projecto *Immemory*, de Chris Marker, assim como o formato expositivo das *Histoire(s)*, de J.-L. Godard, podem servir como dois exemplos orientadores), que mereceria ser analisado. Mas esse era um tema cuja profusão e complexidade não poderia caber já neste estudo.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. 1997. «Notas sobre o gesto». In *In-teractividades, Artes Tecnologias Saberes*, concepção e coord. de Maria Teresa Cruz, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, pp.16-21.
- AGAMBEN, Giorgio. 1999. «Aby Warburg and the Nameless Science». In *Potentialities: Collected Essays in Philosophy* (Trans. Daniel Heller-Roazen). Stanford: Stanford University Press, pp. 89-103.
- AGAMBEN, Giorgio. 2000. «O arquivo e o Testemunho». *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, pp. 139-169.
- AUMONT, Jacques. 1999. *Amnésies: Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris : P.O.L.
- BALDERSTON, Daniel. 2012. «The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's *El Aleph*». In *Variaciones Borges*, Issue 33, pp.53-72.
- BATCHEN, Geoffrey. 1999. *Burning With Desire*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- BARTHES, Roland. 1975. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland. 1982. «A Mensagem Fotográfica». In *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, pp.13-25.
- BARTHES, Roland. 1982. «Retórica da Imagem». In *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, pp.27-41.
- BARTHES, Roland. 1982. «O Terceiro Sentido». In *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland. 1984. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland. 1998. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- BELLOUR, Raymond. 1990. *L'entre Images 1: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: La Différence.
- BELLOUR, Raymond. 1999. *L'entre Images 2 : Mots, Images*. Paris : P.O.L.

- BENJAMIN, Walter. 1989. *Paris, Capitale du XIX^e Siècle : Le Livre des Passages*. Paris : Les Éditions du Cerf.
- BENJAMIN, Walter. 1992. «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica». In *Sobre Arte, Técnica e Linguagem*. Tradução Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água, pp. 73-113.
- BENJAMIN, Walter. 1992. «Pequena História da Fotografia». In *Sobre Arte, Técnica e Linguagem*. Tradução Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água, pp.115-135
- BENJAMIN, Walter. 2004. *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- BENJAMIN, Walter. 2008. «Sobre o Conceito de História». In *O Anjo da História*. Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio&Alvim, pp.9-20; 147-166.
- BERGSON, Henri. 1916. *L'Evolution Créatrice*. Paris : Librairie Félix Alcan.
- BERGSON, Henri. 1919. *Matière et Mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- BERGSON, Henri. 1920. *Mind Energy*. Connecticut: Greenwood Press.
- BERGSON, Henri. 1922. *Durée et Simultanéité*. Paris : Librairie Félix Alcan.
- BING, Gertrud.1965. «A.M.Warburg». In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.28, pp.299-313.
- BIRMAN, Joel. 2007. «Escritura e Psicanálise : Derrida, leitor de Freud». In *Rev. Natureza Humana*, 9(2), Jul. – Dez. 2007, pp. 275-298.
- BLANCHOT, Maurice. 1969. *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice. 1955. *L'Espace Littéraire*. Paris :Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice. 2000. «L'Instant de ma mort». In *Demeure, Fiction and Testimony*. California: Stanford University Press.
- BLANCO, María del Pilar e PEEREN, Esther. 2013. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. NY, London: Bloomsbury.
- BORGES, Jorge Luis. 1945. *The Aleph*. Transl. by Norman Thomas Di Giovanni em colaboração com o autor). Disponível em: <http://web.mit.edu/allanmc/www/borgesaleph.pdf> [Consult. 12 Mar. 2014].
- BORGES, Jorge Luis. 1998. *Ficções*. Lisboa: Editorial Teorema.
- BORGES, Jorge Luis. 2000. *The Aleph and Other Stories*. Transl. Andrew Hurley. New York: Penguin Books.

- CASTRO, Teresa. 2008. « Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire », 1895. *Mille huit cent quatrevingt-quinze* [En ligne], 54, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 10 octobre 2012. URL : <http://1895.revues.org/2752>.
- CENTANINI, Monica e MAZZUCCO, Katia. 2004. «Dal cosmo all'uomo, e ritorno. Lettura di tavola B dell'Atlante 'Mnemosyne' di Aby Warburg». In *La Rivista di Engramma*, n.34. Disp. em http://www.engramma.it/engramma_v4/rivista/tavola/34/hometavb.html [Consult. 20 Jun. 2015].
- CRARY, Jonathan. 1988. «Techniques of the Observer». In *October*, Vol.45, pp.3-35.
- CRARY, Jonathan. 1988. «Modernizing Vision». In *Vision and Visuality*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, pp. 29-50.
- DE CERTEAU, Michel. 1988. *The Writing of History*. New York: Columbia University Press.
- DELEUZE, Gilles. 1986. *Foucault*. Paris: Éditions du Minuit.
- DELEUZE, Gilles, and GUATTARI, Félix. 1987. «Rhizome». In *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, pp. 1-25.
- DELEUZE, Gilles. 1990. *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press.
- DELEUZE, Gilles, and GUATTARI, Félix. 1994. «The plane of Immanence». In *What is Philosophy?*. New York: Columbia University Press, pp. 35-60.
- DELEUZE, Gilles. 2004. «Bergson, 1859-1941». In *Desert Islands and Other Texts 1953-74*. Massachusetts / Cambridge / London: MIT Press, pp. 22-31.
- DELEUZE, Gilles. 2004. «Bergson's Conception of Difference». In *Desert Islands and Other Texts 1953-74*. Massachusetts/Cambridge/London: MIT Press, pp. 22-31.
- DELEUZE, Gilles. 2004. «How do we recognize structuralism». In *Desert Islands and Other Texts 1953-74*. Massachusetts/Cambridge/London: MIT Press, pp. 170-192.
- DELEUZE, Gilles. 2006. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio&Alvim.

- DELEUZE, Gilles. s.d. *Nietzsche e a Filosofia*, Porto, Rés Editora.
- DERRIDA, Jacques. 1967. «La Structure, Le Signe et Le Jeu Dans Le Discours Des Sciences Humaines». In *L'Écriture et la Différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques. 1967. «Freud et La Scène de L'Écriture». In *L'Écriture et la Différence*. Paris. Seuil.
- DERRIDA, Jacques. 1986. «A Diferença». In *Margens da Filosofia*. Porto. Editora Rés.
- DERRIDA, Jacques. 1994. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* (trad. Peggy Kamuf). New York and London: Routledge.
- DERRIDA, Jacques. 1995. «Archive Fever: A Freudian Impression». In *Diacritics*, Vol.25, No.2 (Summer, 1995), pp.9-63.
- DERRIDA, Jacques. 1999. *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- DERRIDA, Jacques. 2000. *Demeure, Fiction and Testimony*. California: Stanford University Press.
- DERRIDA, Jacques. 2000. *Demeure, Fiction and Testimony*. California: Stanford University Press.
- DERRIDA, Jacques. 2002. *Trace et Archive, Image et Art*. Disponível em http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02_derrida.pdf [Consult. 05 Out. 2015].
- DERRIDA, Jacques. 2007. *The Deaths of Roland Barthes*. In *Psyche. Inventions of the Other*. California: Stanford University Press, pp. 264-98.
- DERRIDA, Jacques. 2007. «Psyche: Inventions of the Other». In *Psyche. Inventions of the Other*. California: Stanford University Press, pp. 1-47.
- DERRIDA, Jacques. 2008. «As Mortes de Roland Barthes». Trd. Mauro Pinheiro Koury. In *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, Vol.7, n.20, pp. 264-336.
- DERRIDA, Jacques. 2010. *Copy, Archive and Signature*. Intr. Gerhard Richter. California: Stanford University Press.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2000. *Devant le Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2002. *L'Image Survivante*. Paris. Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2007. «Knowledge: Movement». Introduction to Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2010. *Atlas: How to Carry the World on One's Back* [exh.cat.]. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. «De Semelhança a Semelhança». In *Revista Alea*, n.1, Vol.13, pp.26-51.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2012. *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2015. *Passés Cités par JLG. L'œil de l'Histoire 5*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DOANE, Mary Ann. 2002. *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- DUBOIS, Philippe. 2004. *Cinema, Video, Godard*. Trd. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify.
- ELIASSEN, Kunt Ove. 2010. «The Archive of Michel Foucault». In *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and Media Practices*. Ed. Eivind Rossaak. Oslo: Novus Forlag.
- ELKINS, James. 1996. *The Object Stares Back*. San Diego/New York/London: Harvest.
- ELKINS, James. 2011. *What Photography Is*. New York and London: Routledge.
- FARGE, Arlette. 1989. *Le Goût de l'archive*. Paris : Le Seuil.
- FARGE, Arlette. 2002. «Penser et Définir L'Événement en Histoire». In *Terrain*, n.38, pp.69-78. Disponível em <http://terrain.revues.org/1929>.
- FERREIRA, Everton Almeida. 2011. «Sujeito e Linguagem em As Palavras e as Coisas». In *Estudos Semióticos*. Vol.7, n.2, pp.94-101.
- FONTES FILHO, Osvaldo. 2007. «Francis Bacon Sob o Olhar de Gilles Deleuze: A Imagem como Intensidade». In *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*. n.3, Set-Dez.2007. Rio de Janeiro.
- FOUCAULT, Michel. 1977. «Nietzsche, Genealogy, History». In *Language, Counter-Memory, Practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault*. New York: Cornell University Press, pp. 139-164.

- FOUCAULT, Michel. 1994. «Préface. Folie et Dérison : Histoire de la Folie à l'Âge Classique» (1961). In *Dits et Écrits 1954-69*, Vol.I. Paris : Gallimard, pp.159-167.
- FOUCAULT, Michel. 1994. «Le Mallarmé de J.P.Richard» (1964). In *Dits et Écrits 1954-69*, Vol.I. Paris : Gallimard, pp.427-437.
- FOUCAULT, Michel. 1994. «Sur L'Archeologie des Sciences» (1967). In *Dits et Écrits 1954-69*, Vol.I. Paris : Gallimard, pp.696-731.
- FOUCAULT, Michel. 1994. «Sur Les Façons d'Écrire l'Histoire» (1967). In *Dits et Écrits 1954-69*, Vol.I. Paris : Gallimard, pp.585-608.
- FOUCAULT, Michel. 1994. «Archéologie d'une Passion» (1984). In *Dits et Écrits 1954-69*, Vol.I. Paris : Gallimard, pp.599-608.
- FOUCAULT, Michel. 1994. «Des Espaces Autres» (1984). In *Dits et Écrits 1980-88*, Vol.IV. Paris : Gallimard, pp.752-762.
- FOUCAULT, Michel. 1994. «La Pensée du Dehors» (1966). In *Dits et Écrits 1980-88*, Vol.IV. Paris : Gallimard, pp.518-539.
- FOUCAULT, Michel. 1997. *A Ordem do Discurso*. Lisboa: Relógio d'Água.
- FOUCAULT, Michel. 1998. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- FOUCAULT, Michel. 2008. *A Arqueologia do Saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FOSTER, Hal. 2001. «An Archival Impulse». In *October*, Vol.110, pp. 3-22.
- FRADE, Pedro Miguel. 1992. *Figuras do Espanto*. Porto: Edições Asa.
- FREUD, Sigmund. 1969. «Grädiva de Jensen». *Obras Completas. Edição Standard Brasileira*. Vol.09. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- FREUD, Sigmund. 1969. «Publicações Pré-Psicanalíticas e Esboços Inéditos». *Obras Completas. Edição Standard Brasileira*. Vol.01. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- FREUD, Sigmund. 1969. «O ego e o id, uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos». *Obras Completas. Edição Standard Brasileira*. Vol.19. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- FREUD, Sigmund. 1969. «O futuro de uma ilusão o mal-estar na civilização e outros trabalhos». *Obras Completas. Edição Standard Brasileira*. Vol.21. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- FREUD, Sigmund. 1969. «A Interpretação dos Sonhos». *Obras Completas. Edição Standard Brasileira*. Vol.09. Rio de Janeiro: Imago Editora.

- FREUD, Sigmund. 1969. «A Interpretação dos Sonhos I». *Obras Completas. Edição Standard Brasileira*. Vol.04. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- FREUD, Sigmund. 1969. «A Interpretação dos Sonhos II». *Obras Completas. Edição Standard Brasileira*. Vol.05. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- FREUD, Sigmund. 1969. «A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos». *Obras Completas. Edição Standard Brasileira*. Vol.14. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- FREUD, Sigmund. 1969. «Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos». *Obras Completas. Edição Standard Brasileira*. Vol.18. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- FRIEDLANDER, Saul. 1992. «Introduction to *Probing the Limits of Representation*». Edited by Saul Friedlander. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, pp.1-21.
- GIL, José. 2003. «Um virtual ainda pouco virtual». In *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº31, Lisboa: CECL:UNL, pp.11-18.
- GODARD, Jean-Luc. 1998. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard-Gaumont.
- GODARD, Jean-Luc. 1998. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris : Cahiers du Cinéma.
- GODARD, Jean-Luc. 2006. *Jean-Luc Godard, Documents*. Paris : Édition du Centre Georges Pompidou.
- GUASCH, Anna Maria. 2005. *Los Lugares de la Memoria: El Arte de Archivar y Recordar*. In *Materia*, n.5, pp. 157-83.
- GUASCH, Anna Maria. 2011. *Arte y Archivo 1920-2010*. Madrid : Ediciones Akal.
- GUERREIRO, António. 2012. *Warburg e os Arquivos da Memória*. Disponível em http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html#texto_2.
- HAIDU, Peter. 1992. «The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence, and the Narratives of Desubjectification». In *Probing the Limits of Representation*. Edited by Saul Friedlander. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, pp.277-299.

- HARTMAN, Geoffrey H. 1992. «The Book of the Destruction». In *Probing the Limits of Representation*. Edited by Saul Friedlander. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, pp.318-334.
- HIRSCH, Marianne. 2001. «Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory». In *The Yale Journal of Criticism*, Vol.14, n.1, pp.5-37.
- JOHNSON, Cristopher D. 2012. *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca: Cornell University Press.
- KAES, Anton. 1992. «Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema». In *Probing the Limits of Representation*. Edited by Saul Friedlander. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, pp.206-222.
- KOIDE, Emi. 2011. *Por um Outro Cinema: Jogo da Memória em Chris Marker*. Tese de Doutorado apresentada no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.
- KRACAUER, Siegfried. 1960. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Intr. Miriam Bratu Hansen. New Jersey: Princeton University Press.
- KRACAUER, Siegfried. 1995. *The Mass Ornament*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- KRAUSS, Rosalind. 1985. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Mass. London: MIT Press.
- KRAUSS, Rosalind. 1994. *The Optical Unconscious*. Massachusetts: MIT Press.
- KRAUSS, Rosalind. 2002. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gusatvo Gili.
- LABORDE, Barbara. 2009. «Avatars de L'Histoire, Warburg et Marker». In *Image and Narrative*, Vol.10, No 3, pp. 47-58.
- LACAN, Jacques. 1975. *Le Séminaire. Livre I: Les Écrits Techniques de Freud*. Paris : Éditions du Seuil.
- LACAN, Jacques. 1988. «O Que É um Quadro». In *O Seminário, Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- LACAPRA, Dominick. 1992. «Representing the Holocaust: Reflections on the Historian's Debate». In *Probing the Limits of Representation*. Edited by Saul Friedlander. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, pp.108-127.
- MALRAUX, André. 2015. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- MANOFF, Marlene. 2004. «Theories of the Archive from Across Disciplines». In *Libraries and the Academy*, Vol.4, n1, pp.9-25.
- MARKER, Chris. s.d. «Letter to Theresa by Chris Marker: Behind the Veils of *Sans Soleil*». In *Chris Marker. Notes from the Era of Imperfect Memory*. Disponível em: <http://chrismarker.org/notes-to-theresa-on-sans-soleil-by-chris-marker/> [Consult. 6 Fev. 2015].
- MARKER, Chris. 1983. *Sans Soleil*. Em <http://www.markertext.com/sans-soleil.htm> [Consult. 6 Fev. 2015].
- MARKER, Chris. 1993. «Le Tombeau d'Alexandre». In *Images Documentaires*, n.15. Paris. Disponível em: <http://www.derives.tv/Le-Tombeau-d-Alexandre> [Consult. 12 Fev.2015].
- MARQUES, António. 1997. «Introdução Geral» e «Prefácio» a *O nascimento da tragédia ou Mundo grego e pessimismo: Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*. In *O nascimento da tragédia ou Mundo grego e pessimismo: Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*. Lisboa: Relógio d'Água.
- MICHAUD, Philippe-Alain. 2007. *Aby Warburg and The Image in Motion*. New York: Zone Books.
- MULVEY, Laura.2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaction Books.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1997. *O nascimento da tragédia ou Mundo grego e pessimismo: Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*. Tradução de Teresa R. Cadete, Helga Hoock Quadrado. Introdução geral e prefácio de António Marques, Lisboa: Relógio d'Água.
- NIETZSCHE, Friedrich. 19--. *Da Utilidade e Inconvenientes da História para a Vida*. Tradução Armando de Morais. Lisboa: Livrolândia.
- NEWMAN, Michael. 2006. «Archive, Testimony, and Trace». In *Deposits*, Berlin, The Green Box, pp. 65-83.

- POTTER, Daniel. 2008. "Wounded Time: Ancient, Periodically Dusted Viewing Notes On *Sans Soleil*" in *Chris Marker. Notes from the Era of Imperfect Memory*. June 23, 2008. Available at <http://chrismarker.org/?s=Daniel+Potter> [Consult. 8 Fev. 2015].
- PRÉVOST, Bertrand. 2013. «Direction-Dimension : *Ninfa et Putti*». In *Images Re-vues* [En ligne], horssérie 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 14 septembre 2013. URL : [http:// imagesrevues.revues.org/2941](http://imagesrevues.revues.org/2941).
- PROUST, Marcel. 1973. *Em Busca do Tempo Perdido, Livro 7 : O tempo redescoberto*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- RANCIÈRE, Jacques. 2001. *La Fable Cinématographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- RANCIÈRE, Jacques. 2011. *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- RICOEUR, Paul. 2000. *La Mémoire, L'histoire, L'oubli*. Paris : Seuil.
- RODOWICK, D.N. 1997. *Gilles Deleuze's Time-Machine*. Durham and London: Duke Univ. Press.
- RODOWICK, D.N. 2001. *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*. Durham and London: Duke University Press.
- ROPARS, Marie-Claire. 2010. «Image or Time? The Thought of the Outside in the Time-Image (Deleuze and Blanchot)». In *After Images of Gilles Deleuze*. Edited by D.N.Rodowick. Minneapolis: University of Minnesota Press; pp. 15-30.
- SANTNER, Eric L. 1992. «History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma». In *Probing the Limits of Representation*. Edited by Saul Friedlander. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, pp.143-154.
- SEKULA, Allan. 1986. «The Body and the Archive». In *October*, Vol.39, pp.3-64.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1996. *A Imagem Precária*. São Paulo: Editora Papirus.
- SCHEFER, Jean-Louis. 1990. «On *La Jetée* by Jean-Louis Schefer». In *Passages de l'image*. [exh.cat.]. Centres Georges Pompidou, Paris. On-Line. Disponível em: <http://chrismarker.org/chris-marker-2/jean-louis-schefer-on-la-jete/> [Consult. 18 Jan. 2015].

- SCHWARTZ, Joan. 2000. «Records of Simple Truth and Precision». In *Archivaria* n.50, 2000, pp. 1-40.
- SPIEKER, Sven. 2008. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
- TACCETA, Natalia. 2015. «Histoire(s) du cinema: el archivo del siglo». In *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. Vol.2, n.2, pp.224-250.
- TAGG, John. 2012. «The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet». In *Grey Room*, n.47 (Spring), pp.24-37.
- WARBURG, Aby. 2012. *O Nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli*. Lisboa: KKYM.
- WARBURG, Aby. 2012. *L'Atlas Mnémosyne* (Essai de Roland Recht). Paris: Atelier de L'Écarquillé.
- WHITE, Hayden. 1992. «Historical Emplotment and the Problem of Truth». In *Probing the Limits of Representation*. Edited by Saul Friedlander. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, pp.37-53.
- WILLIAMS, James. 2008. *Gilles Deleuze's Logic of Sense: A Critical Introduction and Guide*. Edinburg: Edinburg University Press.
- WITT, Michael. 2013. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- WOODFIELD, Richard (ed.). 2001. *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*. London and New York: Routledge.

Este estudo sustenta que o arquivo é um material activo sujeito a transformações, releituras e sobrevivências. O material de arquivo relaciona-se com o passado enquanto espaço de latência e de desejo, sobrevivendo como um ponto de partida criativo que se opõe ao fechamento das taxonomias racionais e descritivas. Articulado diversos autores e conceitos oriundos dos campos da filosofia, da história da arte, da literatura, da psicanálise e da teoria da imagem, o autor examina a passagem que vai do arquivo ao atlas, interessando-se pelas implicações estéticas, epistémicas e ontológicas desse movimento. Mostra-se que o atlas rompe com a habitual ordem do arquivo de imagens, fornecendo ao passado uma dimensão vertical associada ao modelo de tempo mnemotécnico, noção aqui revelada na sua componente simultaneamente técnica, imaginativa e afectiva. Através da exploração do cinema documental ficcional de Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Hans-Jürgen Syberberg e Chris Marker, e estabelecendo ligações aos projectos de historiadores como Aby Warburg e Walter Benjamin, o autor demonstra que a potencialidade contra-narrativa do filme é comparável a uma historiografia alternativa, a uma forma de pensamento por imagens que permite ao sujeito acercar-se das zonas de sombra da história. Ao reconhecer a importância de uma arquivologia das imagens que incorpora as suas múltiplas histórias e tradições, o estudo abre novas perspectivas sobre os efeitos da imagem-arquivo e o modo como esta molda e reconfigura a nossa relação com o passado, individual e colectivo.

Miguel Mesquita Duarte é membro integrado do Instituto de História da Arte, Universidade NOVA de Lisboa. O seu trabalho foca a arte de arquivo, a intersecção entre escrita e imagem, as políticas da memória e as contra-narrativas na fotografia e no cinema documental. É autor de artigos publicados em jornais académicos internacionais de referência, incluindo o *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art (RIHA Journal)*; *Studies in Documentary Film*; *Photographies*; e *Philosophy of Photography*.