

## FIGURAS DA MEMÓRIA (COLETIVA): OS DOCUMENTÁRIOS COMO PALÁCIOS DA MEMÓRIA

*Figuras de memória (colectiva): documentos como palacios de la memoria  
(Collective) Memory figures: the documents as memory palaces*

**\_Josep M. Català**

**TRADUTORES: CARLOS ROBERTO DA COSTA  
JOSÉ GERALDO DE OLIVEIRA**

### SOBRE O AUTOR >

JOSEP M. CATALÀ >

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha.

E-mail: josepmaria.catala@uab.cat

### SOBRE O TRADUTOR >

CARLOS ROBERTO DA COSTA >

Pós-doutor em Letras Clássicas e Vernáculas pela FFLCH-USP, Brasil.

Diretor da FCL, Brasil.

E-mail: ccosta@casperlibero.edu.br

JOSÉ GERALDO DE OLIVEIRA >

Mestre em comunicação contemporânea pela Faculdade Cásper Líbero, Brasil.

E-mail: zooliveira@uol.com.br

### RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

Este ensaio é uma reflexão a respeito dos Memory Studies e a questão da recuperação da memória por meio da imagem, fixa ou em movimento, a partir dos “Palácios da memória” de Matteo Ricci hoje. Se a modernidade impôs o domínio da história sobre a memória individual e a coletiva, atualmente tende-se a uma operação inversa pela qual toda vontade histórica tende a considerar primordial as formas das outras memórias, consideradas, no entanto, frágeis. O texto propõe transpor as antigas artes da memória e analisar as novas formas desses palácios da memória dentro das novas perspectivas do documentário, sobretudo a partir da potencialização do mundo digital, um regime especial que rege as imagens da memória.

**Palavras-chave:** Memória; pós-memória; novas perspectivas do documentário; fotografia; doc. 360º.

Resumen: El ensayo es una reflexión a respecto de los Memory Studies y la cuestión de la recuperación de la memoria por medio de la imagen, fija o en movimiento, a partir de los “Palacios de la memoria” de Matteo Ricci en la contemporaneidad. Si la modernidad impone el dominio de la historia sobre la memoria individual y la colectiva, actualmente se tiende a una operación inversa por la cual toda voluntad histórica tiende a considerar primordial las formas de las otras memorias, consideradas, sin embargo, frágiles. El texto propone transponer las antiguas artes de la memoria y analizar las nuevas formas de esos palacios de la memoria dentro de las nuevas perspectivas del documental, sobre todo a partir de la potenciación del mundo digital, un régimen especial que rige las imágenes de la memoria.

**Palabras clave:** Memoria; pos-memoria; nuevas perspectivas del documental; fotografía; doc. 360º.

Abstract: This essay is a reflection on Memory Studies and the issue of memory retrieval by means of image, fixed or in motion, from Matteo Ricci's “Palaces of Memory” today. If modernity has imposed the mastery of history on individual and collective memory, there is now a reverse operation by which every historical will tends to regard as primordial the forms of the other memoirs, considered fragile. The text proposes to transpose the ancient Art of Memory and analyze the new forms of these palaces of memory within the new perspectives of the documentary, especially after the potentialization of the digital world, a special regime that governs the images of memory.

**Keywords:** Memory; post-memory; new perspectives of the documentary; photography; doc. 360º.

*Tal vez la mano, en sueños,  
del sembrador de estrellas  
hizo sonar la música olvidada*

**Antonio Machado**

## O TRAUMA DA MEMÓRIA

Houve ultimamente um grande interesse na questão da recuperação da memória por meio das imagens, fixas ou em movimento, de caráter documental. Nas universidades, sobretudo dos Estados Unidos, surgiram os denominados “Memory Studies” (estudos da memória) que aglutinam a maioria das preocupações em torno deste tema.

O foco desse interesse se concentrou especialmente na memória dos campos de extermínios nazistas, embora a partir deste primeiro enfoque e graças à aparição de certos filmes de sucesso como *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012), as análises se deslocaram também a outros genocídios, como os cometidos pelos Khmer Vermelho no Camboja ou os perpetrados na Indonésia contra os membros do partido comunista daquele país – o que já havia sido tratado num filme comercial como *Os Gritos do Silêncio* (*The Killing Fields*, Roland Joffé, 1984) e agora volta a ser lembrado.

Não há dúvida sobre a relevância que tem o estudo da forma em que esses fatos foram registrados e representados, mas ao centrar-se na formação da memória audiovisual de acontecimentos extraordinariamente traumáticos, corre-se o perigo de descuidar de outros aspectos mais gerais que estão na base da fenomenologia da memória audiovisual e que não têm que ver especificamente com traumas históricos.

Na realidade, é tanto o impacto do trauma em si nesses casos que em geral os especialistas tendem a situar-se frente aos documentos com certa veneração que pode reduzir claramente sua capacidade de análise. Dever-se-ia considerar, pelo contrário, que o que acontece na construção da memória audiovisual de fatos traumáticos não é mais que um caso muito relevante, mas não único, de como se formam audiovisualmente as memórias em geral.

Segundo Didi-Huberman, “abrir os olhos sobre um acontecimento histórico já não consiste em captar um aspecto visível que o resuma como um fotograma – *still, frozen picture*, como se diz em inglês – que escolheria um significado que o esquematizará de uma vez por todas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 27). O fato de que seja certo que já não podemos nos contentar com esses “instantâneos” não significa que os mesmos desapareceram por completo do panorama da memória, nem que, no fundo, a memória não siga considerando-se uma questão estática que tende a ser representada de forma “monumental”. O pensador francês parece ignorar a existência de um fenômeno psicológico baseado no oposto do que indica. Segundo o psicanalista Néstor Braunstein:

Os psicólogos Robert Brown e Jack Kulick cunharam a expressão *flashbulb memories* para referir-se a essas recordações que são gravadas como “flashes”, como “instantâneos” fotográficos de um momento onde tudo o que acontece fica “congelado” (*frozen*) e será recordado enquanto a vida subsista de um modo fatal, compulsivo, que atrai para si todos os acontecimentos não relacionados com esse instante em que a vida se partiu em dois e em que o sujeito já não voltaria a ser o mesmo (BRAUNSTEIN, 2012, p. 127).

Nos estudos sobre imagens do trauma, privilegia-se mais a condição testemunhal dos registros do que a forma como se modula propriamente a memória. Mas uma coisa é o testemunho, quer dizer, a marca audiovisual que nos leva a um determinado evento ou às tentativas de recuperá-lo sem abandonar a chave testemunhal (entrevistas, documentos variados etc.), e outra muito distinta, também audiovisual, é o modo como a memória se constrói consciente o inconscientemente, ou seja, por meio da complexa articulação que se estabelece entre recordações, esquecimentos, “saberes”, pulsões, desejos, ideologias, entre outros.

É compreensível a urgência ética que, frente a certos tipos de imagens, especialistas como John Tagg digam que “necessitamos não de uma alquimia, mas de uma história fora da qual a essência existencial da fotografia desaparece” (TAGG, 1993, p. 3).

Porém, uma vez estabelecida a correspondente essência existencial da imagem, será sempre preciso recorrer à alquimia ou, melhor dizendo, a uma análise química que informe como a existência converte-se em imagem, o que foi acrescentado e o que foi deixado para trás e como esta dialética entre o cheio e o vazio configura uma determinada forma de memória. Diante da Dor do Outro, que é como Susan Sontag denomina o trauma alheio que nos chega indiretamente, não cabem muitas nuances. É como se essa dor estivesse sempre no tempo presente, mas a verdade é que a passagem do tempo tende a desfocar esses perfis que estavam tão definidos no início, e começam a surgir a partir desse fundo certas sombras que,

como na revelação fotográfica, ao misturar-se com elas, as complicam. Isso não faz que as imagens que representam as atrocidades sejam menos corretas, mas sim que as converte em mais verdadeiras, no sentido de que, a partir de então, são mais complexas.

Alice Cati e Vicente Sánchez-Biosca argumentam com acerto que “as imagens contêm e, em maior ou menor grau, explicitam a intenção com a qual foram geradas.”<sup>1</sup> Considerá-las como recordações mostra algo que muitas vezes se esquece com respeito a estas, a saber, que também as recordações têm uma intenção, que não é correta a impressão do senso comum de que a lembrança é algo imposto de fora e que, por isso, fica gravada em nossa memória como se fosse um flash que guarda a essência do acontecido. A lembrança começa a ser construída, a modelar-se, a partir do primeiro momento em que é gerada como resultado de uma experiência, depois o tempo e outras experiências seguem realizando o trabalho de recomposição da memória.

Ocorreria algo similar com as imagens, mesmo que estas pareçam ser vestígios indelévels do que aconteceu? Em resposta a essa pergunta, podemos recordar que nos inícios da fotorreportagem, especialmente a fotografia de guerra, o recurso da encenação era frequente e não se considerava tão deplorável como agora, talvez porque então a fotografia ainda era concebida como uma forma de pintura: “fotografar era compor (no caso de sujeitos vivos, posar) e a intenção de dispor melhor os elementos da foto não desapareceu porque o tema estivesse imobilizado ou imóvel” (SONTAG, 2003, p. 65). Devemos considerar a possibilidade de que este arranjo do real, esta encenação do atroz, é algo que também faz o olho, do mesmo modo que faz qualquer instrumento guiado por ele. E é justamente diante da atrocidade que este mecanismo de ordenamento, esta intencionalidade do olhar que funda a recordação, se produz mais intensamente.

## MONTAGEM E FIGURAÇÃO

Existe uma corrente, à que Didi-Huberman não é de todo alheio, que tende a considerar a montagem como a forma privilegiada de tornar-se realmente visível uma imagem:

Só se expõe a política mostrando os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos que tecem toda a história. Por isso a montagem surge como o procedimento por excelência dessa exposição (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 153).

O conceito de montagem que se tem em mente para essas operações é uma montagem dialética em suas múltiplas facetas, desde a praticada pelos surrealistas até a utilizada por Harum Farocki, passando pelos casos concretos como o *Atlas Mnemosyne de Aby Warburg* ou o *ABC da Guerra*, de Brecht. O que é proposto com essa forma de montagem é em realidade o contrário, isto é, uma desmontagem. Trata-se de desmontar a imagem para mostrar seus componentes ou aquilo que ela mesma oculta: “A montagem é uma exposição de anacronias porque precisamente atua como uma explosão da cronologia” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 153).

<sup>1</sup> Alice Cati y Vicente Sánchez-Biosca, “Questioning the Images of Atrocity: An Introduction”, *Cinéma & Cie*, vol. XV, nº 24, primavera, 2015.

Só num princípio pretende-se estabelecer uma verdadeira constelação que dissemine o significado e com isso amplie o significado original de cada imagem em concreto. Apesar do seu potencial como dispositivo hermenêutico e, claro, crítico, a montagem baseia-se na conhecida desconfiança diante da imagem, na recôndita intuição de que está mais destinada ao ocultamento do que à revelação, mesmo quando, como na fotografia, parece que serve de testemunho. Em última instância, como segue afirmando Didi-Huberman, “devemos assumir a dupla tarefa de tornar visíveis essas imagens por meio de tornar visível sua própria construção” (2010, p. 22), entendendo por construção tanto a composição formal como a ideológica.

Não se trata de negar aqui a eficácia das operações de montagem, mas de postular outras formas possíveis de visualizar a memória, outros modos pelos quais as imagens visualizam as recordações, outro caminho pela qual a memória se cristaliza nas imagens; outra maneira pela qual é possível desvendá-las. Não é uma forma que se oponha necessariamente à montagem, mas que vem em todo caso complementá-la.

Qual é, pois, este caminho aparentemente relegado pela primazia da montagem? É o da própria forma em si. Assume-se que, já que as imagens são proverbialmente enganosas e nada podem revelar por si mesmas é, portanto, necessário buscar seu significado em outro lugar ou forçá-las a confessar, tirando-as de controle, ou contrapondo-as com outras imagens. Em última instância, trata-se de introduzi-las no tempo através do movimento, porque tempo e movimento equivalem a pensamento. É assim que a montagem se converte em sinônimo de pensamento diante da suposta inconsequência das formas estáticas. Que essas pretensões da montagem sejam certas, no sentido de que efetivamente produzem operações geradoras de sentido, não quer dizer que cada imagem não contenha, à vista, grande quantidade de informação que, convenientemente decifrada, nos revela o que, seguindo Benjamin, poderia ser denominado seu inconsciente óptico: quer dizer, a forma em que se inscreveram, consciente ou inconscientemente, em sua epiderme, os traços, as marcas da memória e do esquecimento, da confissão e da dissimulação. O jogo dessas tensões, traduzido em fatores audiovisuais (seria preciso discutir como, por sua vez, conjugam-se dialeticamente nelas o visual e o sonoro), dá lugar a uma determinada forma que é a forma efetiva da recordação.

Se, como dizia Karl Krauss, a pedagogia é “a arte de ver abismos lá onde há lugares comuns” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 234), deveremos concordar em que estes abismos aparecem no lugar comum familiar por meio da estranheza. O familiar torna-se sinistro e aparece o seu reverso: a “desfamiliarização” é uma forma de desmontagem figurativa pela qual a própria imagem transforma-se em um reverso que revela o seu rosto escondido. Este processo divide-se em duas partes: por um lado, o sinistro que desprende da feitura da própria imagem, e por outro, o efeito de distanciamento que nos permite compreender o alcance desta condição sinistra surgida do abismo recém-descoberto. Aí, na compreensão deste mecanismo, encontra-se realmente a possibilidade “de fazer da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 77). Não é conveniente supor que “não existe distanciamento (possível) sem trabalho de montagem, que é dialética da desmontagem e da remontagem, da decomposição e recomposição de toda coisa” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 81). E não é conveniente porque, se nos deixarmos levar por esta suposição, não veremos a outra possibilidade igualmente importante, e talvez mais incisiva, que o trabalho

de desmontagem e remontagem pode-se efetuar no interior da própria imagem, sem necessidade de ir ao espaço exterior da mesma.

Da mesma forma que a operação de montagem leva implícita a desmontagem, também a desfiguração implica uma prévia figuração. A memória tem também dois movimentos, um o de formação das lembranças, e o outro o de recordá-las. As recordações, por sua parte, podem formar-se voluntária ou involuntariamente: alguém pode tirar uma foto de um acontecimento ou registrá-lo de outra maneira, talvez levando um souvenir que se torna no que Pierre Nora denominava um “lugar da memória”, ou simplesmente ficar com a lembrança da experiência. Supõe-se que neste último caso, as recordações, no momento de recuperá-las, vão ser menos confiáveis do que se fossem registradas de alguma forma ou outra em um receptáculo externo. Mas a confiabilidade está cheia de arestas que lhe impedem adaptar-se facilmente às formas da memória. É verdade que se pode esquecer aquilo que uma fotografia parece ter lembrado, no entanto, é bem possível que a própria fotografia tenha sido, desde o princípio, mais um ato de esquecimento que de memória.

Na hora de recordar nos assaltam todas as dúvidas, mesmo se tratamos de fazê-lo por meio de um registro. A imagem só é confiável neste sentido se considerarmos que nela foi inscrito não apenas a experiência em si, mas também os vazios que a constituem. Na realidade, recordar é, em geral, uma forma de esquecimento.

## A MEMÓRIA RECUPERADA

Virou moda há alguns anos, dentro da corrente biográfica de caráter revisionista que esteve em voga em todos os âmbitos da cultura, afirmar que Freud traiu a si mesmo quando suprimiu, supostamente por motivos morais, a precoce teoria da sedução, presente na primeira fase de seu pensamento. Lembremos que o tiro inicial foi dado em 1984 por Jeffrey Moussaieff Masson, antigo diretor de projetos dos arquivos de Freud, com um livro chamado nada menos que *Atentado à Verdade* [Rio de Janeiro, José Olympio, 1984]. Nele, Moussaieff, em vez de considerar o episódio como uma honesta reconsideração intelectual de uma ideia antes admitida como válida, atribuiu à correção uma forma de autorrepressão que viria a demonstrar uma suposta misoginia freudiana, lida sem muito rigor a partir da perspectiva contemporânea a esta crítica.

Lembremos que Freud em 1896 havia proposto, num primeiro momento, a ideia de que a causa das neuroses se encontrava em um trauma real ocorrido na infância e, segundo Elisabeth Roudinesco, “afirmava a existência, no seio de todas as famílias, de um ‘atentado precoce’ sempre cometido por um adulto contra uma criança que, em geral, teria entre dois e cinco anos” (ROUDINESCO, 2015, p. 86). Mas Freud não demorou mais do que um ano para retificar sua proposta que antes havia mantido firmemente diante da Sociedade de Psiquiatria e Neurologia de Viena, cujos membros o receberam com grandes doses de ceticismo e não menor rejeição. Roudinesco segue dizendo que, “ao renunciar (com a nova abordagem) a ideia de que a ordem familiar burguesa pudesse fundar-se na aliança de um progenitor perverso e um filho vítima de abusos [...], deixava o domínio da descrição dos comportamentos para ir em direção ao da interpretação dos discursos, sobre a base da consideração de que as famosas cenas sexuais descritas pelos

pacientes podiam supor uma fantasia, quer dizer, uma subjetividade ou uma representação imaginária” (ROUDINESCO, 2015, p. 89). Com isso, Freud não estava dizendo que a lembrança dos abusos foi sempre inventada e nem que renunciava considerar que os traumas infantis fossem a origem das neuroses. Como acrescenta Roudinesco, “aceitava a existência da fantasia e do trauma”, mas como fenômenos separados: em alguns casos existia um abuso traumático; em outros se inventava uma lembrança para encobrir um trauma diferente.

Considerar Freud antifeminista, até o ponto de pôr à prova a validade do conjunto de sua teoria, e recuperar a possibilidade, considerada como descabida naquele momento pelo próprio Freud, de que uma enorme quantidade de mulheres havia sido abusada sexualmente pelo seu pai durante a infância incorria em uma tendência que, sobretudo nos Estados Unidos, teve impulso no início dos anos de 1980. A consequência de recuperar sem nuances a teoria freudiana da sedução por parte de psicoterapeutas (mais que psicanalistas) sem muitos escrúpulos intelectuais provocou uma onda de casos de “recuperação” da memória de abusos infantis até então esquecidos ou reprimidos. Foram tantos casos que se pode falar de uma certa epidemia que não ficou circunscrita à América do Norte e originou um intenso e esclarecedor debate nas páginas do *New York Review of Books*. O mais relevante da questão, como foi revelado naquele debate, não era negar que tais casos poderiam ter ocorrido na ocasião, mas o fato de ignorar o que Freud havia dito em sua reconsideração da teoria primitiva da sedução, ou seja, que a memória não é fidedigna e que, portanto, as recordações não podem ser tomadas ao pé da letra já que, na maioria dos casos, nos revelam mais sobre o presente que sobre o passado.

Com esse episódio buscou-se a típica situação que em inglês se denomina “entanglement”. É um conceito que não tem uma tradução precisa em castelhano ou português, pois a palavra “emaranhado” apenas se aproxima e além disso tem um viés negativo em nossa língua, enquanto que “entanglement” apenas descreve a complexidade do encontro de elementos contraditórios: equivaleria, por tanto, a um entrelaçamento.

Vejam, pois, do que se compõe este entrelaçamento produzido no intervalo que separa a modernidade e a pós-modernidade. Por um lado, o movimento feminista viu na inesperada proliferação de memórias recuperadas a oportunidade de constatar com “fatos” a perversidade, já constatada, do sistema patriarcal, enquanto que por outro os diversos inimigos da psicanálise e particularmente de Freud aproveitaram a ocasião para tentar desacreditar mais uma vez o tão odiado movimento e seu líder<sup>2</sup>. Ambas posturas foram consideradas como progressistas, e uma perspectiva simplista do problema poderia dar facilmente a razão a essa vertente, mas isto não anulava que estivesse em gestação o que Frederick Crews, rigoroso crítico da psicanálise, qualificou então como momento de ímpeto: “nunca duvidei do pernicioso que é o movimento da memória recuperada (*recovered memory movement*) – um frenesi que está confundindo inumeráveis pessoas (a maioria mulheres) e levando-as a fazer acusações falsas de abuso sexual contra seus assustados e mortificados progenitores (CREWS, 1995, p. 4). Mas, a seguir, Crews não duvida em jogar a culpa final por esta epidemia à primeira proposta freudiana, onde estaria a origem, segundo ele, de tudo. Em outras palavras, é dizer que Freud era criticado tanto por sua primeira teoria da sedução (que

---

<sup>2</sup> Elizabeth Roudinesco irá se perguntar anos mais tarde o motivo de tanto ódio, a partir da publicação do desmedido libelo antifreudiano que foi *O Crepúsculo de um Ídolo, a Fábula Freudiana*, de Michel Onfray.

deu lugar a essa loucura coletiva um século depois), como por havê-la convenientemente revisado ao se dar conta de que conduzia ao absurdo. A partir desse ponto de vista do que ocorreu nos anos 1980 e 1990, progressista não era defender a primitiva teoria da sedução, mas assumir a conveniente revisão efetuada por Freud anos mais tarde, em especial porque essa segunda versão é muito mais sólida e abre o caminho mais adequado para o estudo da memória.

Desses episódios, assim como da última elaboração freudiana da teoria da sedução, se depreende que nem todas as lembranças têm base real instalada no passado ou que a base que aparece no momento da recuperação não é a mesma que a do momento da constituição da *recordação*. A memória fundamenta-se em um conglomerado de fatos e fantasias que se retroalimentam mutuamente, de tal maneira que os fatos acabam sendo fantásticos e as fantasias reais. Esta abordagem não é apenas muito mais produtiva do que a de assumir que, uma vez que há neuroses, deve forçosamente haver um trauma concreto que a produza. É obvio, também, que ambas posturas equivalem também a propostas epistemológica básicas de diferentes categorias: a versão primitiva é de viés positivista e de caráter linear, ao contrário da sua posterior reconsideração, muito mais complexa, uma evolução que está em consonância com o próprio desenvolvimento do pensamento de Freud e da psicanálise em geral.

Como indica G. W. Sebald, no seu livro sobre os devastadores bombardeios que sofreram as cidades alemãs até o final da Segunda Guerra Mundial:



os relatos daqueles que escaparam com nada mais que suas vidas têm algo de descontínuo, uma curiosa qualidade errática que está longe das autênticas recordações, o que facilmente sugere rumor e invenção. No entanto, o caráter bastante irreal dos relatórios das testemunhas oculares deriva também dos clichês a que eles recorrem [...] Sua função é encobrir e neutralizar experiências que estão mais além de nossa capacidade de compreensão [...] A aparentemente impecável habilidade no uso da linguagem cotidiana – mostrada na maioria dos relatos das testemunhas oculares – levanta dúvidas sobre a autenticidade da experiência registrada [...] Entre os maiores problemas dos “relatos das testemunhas oculares” encontra-se sua inerente inadequação, notória falta de confiabilidade e um curioso vácuo: sua tendência de seguir uma rotina estabelecida e de retornar novamente e novamente sobre o mesmo material. (SEBALD, 2003, p. 25-26 e 80)

Em resumo, “os relatos individuais das testemunhas, portanto, só têm um valor relativo e devem ser acompanhados do que revela uma visão sinóptica e artificial” (SEBALD, 2003, p. 26).

As imagens, especialmente as fotográficas, são mais confiáveis como recordações do que os fluxos evanescentes da memória humana? Pode-se argumentar de imediato a esta pergunta com o número de fotógrafos, e até de fotojornalistas, que “montam” suas imagens. Poderíamos recorrer aos métodos de trabalho de fotógrafos como Nacho López<sup>3</sup>, que costumava colocar em cena situações que havia planejado antes, o que ele mesmo denominava “pré-visualização” (MRAZ, 2003, p. 181). Neste sentido, está claro que o próprio fato de fazer uma fotografia seria um ato de construção de uma recordação, por mais que a

<sup>3</sup> Ignacio López Bocanegra (1923-1986), fotojornalista mexicano.

recomposição do acontecido fosse totalmente fidedigna. Mas o problema levantado pela pergunta anterior excede a obviedade destas colocações. O que se trata é o que a fotografia pretende preservar quando é feita e o que se recupera da realidade ao contemplá-la posteriormente.

Se levarmos em consideração Bazin e seu conceito de ontologia, o que recuperamos com a fotografia e o cinema são algumas coordenadas espaço-temporais, uma espécie de esquema que combina espaço e tempo de algo que não se pode negar que ocorreu diante da câmera, embora o ocorrido possa ter sido fictício, uma encenação. Mas, se este for o caso, não recuperamos na realidade um acontecimento por meio das imagens, fixas ou em movimento, mas uma precária arquitetura do que nos lembra a recordação, quer dizer, que funciona como índice básico de algo que é muito maior e profundo. A fumaça como índice do fogo talvez possa nos dar uma pista da extensão do incêndio, mas, à distância que estabelece a memória, não nos informa completamente se o que queima é Roma ou uma grande floresta de arbustos.

De qualquer modo, o ato de pré-visualização, de encenação ou de composição são exemplos de formas de memorização que podem ocorrer, em diferentes níveis, mesmo quando “batendo” uma foto ou realizando uma tomada cinematográfica ao vivo. Nesses casos, também o resultado, no que se refere à fidelidade, deve resumir-se ao esquema espaço-temporal. Um esquema capaz, no entanto, de arrastar um depósito emocional, um determinado pathos depositado no gesto em que as formas espaço-temporais criaram na conjunção entre a câmera e o fotógrafo. Da recordação tecnicada, a única coisa genuína seria a emoção que cria, mas esta, embora pareça vir de frente a nosso encontro a partir da imagem, na realidade surge em parte às nossas costas e projeta-se sobre elas. Daí a necessidade de recorrer a um sentido alquímico na hora de nos entregar aos mecanismos da memória audiovisual.

## MUITO ALÉM DA MEMÓRIA

Temos a tendência de pensar que a memória luta contra o esquecimento em lugar de alimentar-se dele, que é o que realmente acontece. Braunstein também nos lembra que são “três e não dois os rostos da estátua de Mnemosyne: memória, esquecimento e repressão.” (BRAUNSTEIN, 2010, p. 26) A diferença essencial entre o esquecimento e a repressão consiste em que enquanto o primeiro se manifesta por meio da ausência, a segunda regressa, como acrescenta Braunstein, “em forma de ‘sintomas’, de monumentos comemorativos da ferida.” (BRAUNSTEIN, 2010, p. 16)

Estes chamados monumentos estão formados, segundo Freud, pela confluência de pelo menos duas forças psíquicas opostas, uma que leva à recordação e que está impulsionada pela importância emotiva desta, a outra que se opõe a isto precisamente porque a emoção que traz é dolorosa:

Estas duas forças opostas não se destroem, nem ocorre que um dos motivos vença ao outro, se não que dão lugar a um efeito de transição [...]. Essa transição consiste aqui em que a imagem mnêmica não é gerada pelo acontecimento de referência, mas sim, por um elemento psíquico intimamente ligado a ele por associação [...]. Assim, pois, o conflito é

resolvido constituindo-se no lugar da imagem mnêmica, originalmente justificada, distinta, resultante de um deslocamento associativo.<sup>4</sup>

Freud expõe nesse texto sua típica teoria do deslocamento para justificar a substituição de uma lembrança por outra, mas creio que o mais interessante é sua indicação de que o conflito se soluciona em um espaço transitório, na imagem recordação que aparece como ponte entre a memória genuína completa e a memória que a substitui, que pode ser parcial ou simplesmente fictícia. O fato de que uma ficção possa se sobrepor a uma recordação para impedir seu surgimento não deve ser entendido como uma ocultação total, mas como um tendencioso desvelamento, visto que os materiais de que está composta a imagem substituta pertencem tanto a um lado como ao outro do conflito, são a fusão de ambos. O melhor exemplo visual deste mecanismo são as fusões cinematográficas, espaços visuais transitórios entre duas cenas que contêm imagens de ambas.

Deveríamos levar em conta o regime especial que rege as imagens da memória e propor a possibilidade de que elas não sejam nunca recordações diretas, mas sempre imagens transitórias em diversos graus, ou seja, imagens que tanto substituem a lembrança genuína como a representam de outro modo, sintomático. Freud indica que “como os elementos importantes da impressão são precisamente os que despertaram a resistência, não podem formar parte das recordações transformadas.”<sup>5</sup> E isso pode ser verdade se entendermos mecanicamente os conceitos que se embaralham, mas, do ponto de vista da imagem, esses elementos adquirem uma sutileza maior. O que surge no lugar da memória reprimida é um monumento esculpido com os traços positivos da memória e os negativos, que vêm da repressão daquelas partes da recordação conscientemente inaceitáveis. Mas nesses vazios, que são ausências com forma, aparecem insinuações visuais que não só substituem, mas que matizam a memória em sua totalidade, uma totalidade composta não só pelo que seria lembrado sem a repressão, mas também por aquilo que o sujeito não houvesse compreendido e assimilado em seu ato de recordar. Está claro que, nesse sentido, não temos por que falar apenas de lembranças individuais, mas também das lembranças coletivas e até mesmo das lembranças históricas ou sociais. Sophie Calle expõe estes complexos mecanismos da memória social em um interessante livrinho sobre as recordações da Alemanha do Leste: “em Berlim, numerosos símbolos da antiga Alemanha do Leste foram suprimidos. Eu fotografei esta ausência e interroguei os transeuntes. Substituí os monumentos ausentes pelas memórias que eles deixaram” (CALLE, 1999, p. 12). Não há melhor descrição para a estrutura dos monumentos substitutos da memória reprimida.

## ESPAÇOS DE MEMÓRIA

Em 1596, Matteo Ricci ensinou aos chineses como construir um palácio da memória. Contou a eles que o tamanho do palácio dependeria do quanto queriam recordar: a construção mais ambiciosa poderia consistir em centenas de edifícios de diversas formas e tamanhos [...] Para resumir este sistema de memória, explicou que estes palácios, pavilhões ou

<sup>4</sup> Sigmund Freud, “Los recuerdos encubridores” (1899).

<sup>5</sup> Ibid.

abrigos eram estruturas mentais que deviam manter-se na mente [...] O propósito dessas construções mentais era fornecer espaços de armazenamentos para a miríade de conceitos que constituem a soma do conhecimento humano. (SPENCE, 1985, p. 1-2)

O jesuíta Matteo Ricci teve contato com as ideias do italiano Giulio Camillo Delminio sobre o teatro da memória, expostas no livro *L'idea del Teatro* publicado postumamente em 1550. Este teatro invertia a posição do espectador teatral, já que este, ao entrar no espaço, se encontrava no palco diante das arquibancadas. Nessas arquibancadas, em forma de degraus, uma série de recipientes continham a soma de todo o conhecimento humano, em boa parte convertido em imagens. Ricci seguramente estava pensando em formas mais clássicas da arte da memória, em uma disposição das lembranças sobre recintos memorizados. Como indicado por Frances Yates em seu importante tratado sobre a história da arte da memória, estas lembranças deviam ter sido previamente convertidas em imagens “teatrais”, melodramáticas, imagens surpreendentes que fossem de fácil recordação exatamente por sua estranheza. Ricci acrescentava:

Havia três opções principais para essas localizações. Em primeiro lugar, podia ser extraída da realidade – isto é, de edifícios que a pessoa tivesse visitado ou de objetos que viu com os próprios olhos e que pertencem à memória pessoal. Em segundo lugar, podiam ser completamente fictícios, produtos da imaginação lembrados sob qualquer tamanho ou forma. Ou, finalmente, podiam ser metade real e metade fictícia, como no caso de um edifício bastante conhecido em que a pessoa, na parede traseira, abre uma porta como um atalho para novos espaços, ou no meio do qual ela criasse uma escada mental conduzindo a andares superiores que, até então, não existiam. (SPENCE, 1985, p. 19-20)

Interessantes essas três possibilidades, pois equivalem a três tipos de memória já estabelecidos: uma memória documental extraída diretamente da realidade; uma memória ilustrativa em que o documento é de segundo grau, visto que se constrói sobre uma realidade primária a que se acrescentam toques imaginativos de caráter expressivo; e por fim, uma memória que mistura realidade e ficção, combinando espaços reais com espaços imaginários e que corresponderia à memória subjetiva, inconsciente ou, melhor dizendo, às formas em que a memória pode ser modificada inconscientemente pelo sujeito.

Mas a memória não é apenas um teatro quando se converte em um dispositivo para recordar, nem está relacionada com o espaço somente nesses casos, mas é sempre uma encenação das recordações em uma paisagem ou cena determinada. Em nenhum outro meio como o documental é possível observar essa relação da lembrança com a paisagem ou o contexto, um entrelaçamento que as formas clássicas do arquivo se encarregam de desfazer, ao converter os documentos em elementos isolados e, portanto, destituídos do contexto e do cenário em que inicialmente se formaram. Pode-se dizer, parafraseando o conhecido postulado de John Grierson, que o documentário não apresenta uma visão criativa do documento (da realidade) precisamente porque faz aparecer os eventos em um contexto, em uma paisagem concreta.

Os documentários diferenciam-se dos palácios da memória na medida em que, nestes, os *loci* (lugares, espaços), podem ser utilizados uma ou outra vez para neles armazenar diferentes lembranças, enquanto no documentário a recordação e o lugar são únicos e estão unidos formal e emocionalmente.

Os documentários em 360° que pertencem ao atual catálogo das imagens imersivas da realidade virtual nos oferecem a oportunidade de pensar estes espaços contextuais como formas separadas da memória em si, não para efetuar uma operação inversa à do arquivo clássico, que propunha o documento sem espaço, mas para estudar o poder evocador do espaço cênico da memória em si.

## HOLOGRAMAS DA MEMÓRIA

No tratado sobre retórica intitulado *Ad Herennium*, de um autor anônimo de Roma escrito entre os anos 82 e 86 a.C., há uma seção dedicada à arte da memória cuja influência nos séculos posteriores foi enorme. Nela, são dadas instruções para criar as imagens na memória, que foram repetidas pelos tratadistas posteriores. Como explica Frances Yates:

O autor mantém a ideia de que é possível ajudar a memória ao estimular reações emocionais por meio de imagens impressionantes e incomuns, belas ou hediondas, cômicas ou obscenas. E fica claro que ele pensa em imagens humanas, figuras humanas que usam coroas e vestem mantos púrpura, manchados de sangue ou tinta, figuras humanas empenhadas em algumas atividades – fazendo alguma coisa. (YATES, 1984, p. 10)

O primeiro exemplo que se dá destas imagens que são “memória para coisas” refere-se, como indica Yates, a um julgamento criminal:

Devemos imaginar que somos o advogado de defesa em um processo jurídico. A acusação diz que o réu assassinou um homem por envenenamento, apresentou como motivo do crime o recebimento de uma herança e declarou que esse ato teve muitas testemunhas e cúmplices. Começamos a formar um sistema de memória sobre o caso como um todo e devemos colocar em nosso primeiro locus de memória uma imagem para nos lembrar da acusação contra nosso cliente. A imagem (segundo o autor de *Ad Herennium*) é a seguinte: “devemos imaginar o homem em questão deitado na cama, doente [...] colocaremos o acusado ao lado da cama, segurando em sua mão direita uma xícara e na esquerda comprimidos e, no dedo anular, testículos de carneiro. Desse modo, teremos na memória o homem envenenado, as testemunhas e a herança. (YATES, 2007, p. 28)

O interessante é a técnica que dá lugar a imagens realmente surpreendentes, não ao fato meio ridículo de que seja necessário tanto trabalho para recordar algo tão insignificante. Pouco a pouco, as imagens irão se complicando à medida que as lembranças se referem mais a conceitos que a fatos reais, sempre sem perder seu caráter extraordinário.

Se antes tínhamos os antecedentes do espaço da memória ou, melhor dito, o espaço das lembranças, agora nos encontramos com os da imagem da recordação, ou seja, com a forma dessas recordações. Queria voltar agora à ideia formulada no início sobre os chamados *flashbulbs*, estes flashes de memória que, segundo Brown e Kulick fixam algumas recordações como se fossem instantâneos fotográficos. Essas construções unitárias podem ser equiparadas aos monumentos. Também estes tendem a aglutinar uma série de recordações em uma só composição que fica fixada para sempre. O mecanismo pelo qual são construídos os monumentos, como lugares da memória, é parecido ao que no indivíduo o leva a fixar uma recordação complexa em uma só imagem emotiva, com a importante diferença de que os monumentos são instâncias que surgem da memória coletiva com vocação para visualizar a história. Não por isso estão, no entanto, isentos de distorções, pelo contrário. O que no indivíduo fixa o trauma, no monumento o exorciza, o faz desaparecer após uma convenção. Os monumentos e esses flashes da memória são de algum modo antitéticos, mas de fato retroalimentam-se. As estratégias ideológicas por meio das quais se constroem os monumentos são em boa medida equivalentes aos mecanismos psicológicos que produzem as recordações pessoais, estejam ou não limitadas a um “instantâneo”. De todo modo, as imagens da memória pessoal surgem diretamente do acontecimento, por mais que estejam mediadas por diversos filtros de diferentes tipos, enquanto que as imagens dos documentos se sobrepõem à memória pessoal e coletiva para compor uma história oficial. Em ambos casos, “as imagens tocam o real”<sup>6</sup>, mas o fazem de forma distinta.

Em ambos casos, nos encontramos com imagens da memória cuja textura é parecida à que se desprende das instruções contidas nos tratados clássicos da memória. Segundo Didi-Huberman, as imagens ardem ao entrar em contato com o real, e recorre para isso ao que diz Walter Benjamin em *A Origem do Drama Barroco Alemão*:

A verdade [...] não aparece no desvelar, mas em um processo que se poderia designar analogicamente como o incêndio do véu [...], um incêndio da obra, onde a forma alcança seu maior grau de luz.”

Se a imagem arde em contato com o real, o que vemos nas imagens da memória é o incêndio, as chamas que dão formas ao real ardendo.

## PÓS-MEMÓRIA

Jacques Rancière nos fala, a propósito dos filmes pedagógicos de Rossellini, de três maneiras de tornar sensível a filosofia: por ilustração, por documentação ou por subjetivação. Quando Rossellini apresenta, por exemplo, a Descartes discutindo com seus oponentes e vemos como compõem um quadro de época por meio do qual “os textos ficam assim confinados aos corpos que os dizem” (RANCIÈRE, 2012, p. 89) essa é a função ilustradora. Mas quando se trata de “mostrar as condições do pensamento do filósofo [...] mediante os procedimentos materiais da impressão [...] ou as condicionantes da censura”, aqui a colocação das

<sup>6</sup> Didi-Huberman y Clement Chereux, *Cuando las Imágenes Tocan lo Real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

imagens, diz Rancière, “já não é simplesmente ilustrativa, podemos considerá-la documental” (RANCIÈRE, 2012, p. 89). E, finalmente, quando Rossellini, “transforma o roteiro filosófico em uma narrativa existencial e o personagem conceitual em um ser que sofre, neste ponto o enunciado filosófico já não está somente ilustrado ou documentado, mas subjetivado. Vem atribuído a um personagem vivo, um personagem ficcional, de que constitui propriamente o *pathos*” (RANCIÈRE, 2012, p. 90). Modificando-a ligeiramente, podemos aplicar esta classificação às formações básicas da memória audiovisual e afirmar que existe em primeiro lugar um tipo de memória documental que seria a que registra os acontecimentos tal como ocorrem ou que pretende reconstruí-los tal como ocorreram. O primeiro caso é mais próprio da televisão, enquanto este segundo tem sido o que dominou o documentário clássico até que recompôs seu imaginário precisamente quando a hegemonia da televisão transformou os documentários em simples reportagens. Talvez seja por isso que nunca foram consideradas escandalosas, no seu tempo, as inumeráveis fotografias que, tendo passado por registros diretos da realidade, descobriu-se mais tarde que eram o resultado de uma encenação, um fenômeno que vai desde as fotografias da Guerra Civil Americana de Mathew Brady (ou dos seus assistentes) até o celebre beijo parisiense de Robert Doisneau dos finais da Segunda Guerra Mundial. É mais, muitas dessas fotografias não só não foram repudiadas, mas, como indica Susan Sontag, “com o tempo muitas dessas fotografias trucadas converteram-se em provas históricas, embora de uma espécie impura, como quase todas as provas históricas.” (SONTAG, 2003, p. 65)

Se a memória documental gira em torno da noção do “ao vivo” – não esqueçamos do denominado *direct cinema* –, apesar de que possa haver um processo de recomposição em sua produção, existe uma forma ilustrativa da memória que implica o que Marianne Hirsch chama de pós-memória. A memória documental pertence ao primeiro movimento da memória, à sua construção, enquanto que a memória ilustrativa forma parte do segundo movimento, o da recordação. E a recordação é sempre pós-memória porque implica uma reconstrução, em todos os sentidos, do que se pretende recordar. É por isso que, segundo Hirsch, um historiador do Holocausto como Raul Hilberg expressa a existência de “uma dicotomia entre história e memória (que para ele está incorporada na poesia e na narrativa) que teve efeito moldador neste campo” (HIRSCH, 2012, p. 2).

Os monumentos constituem um dos melhores exemplos da atuação da pós-memória, ou seja, da memória em segundo grau, essas lembranças elaboradas pelos que não foram testemunhas de primeira mão de determinados acontecimentos, um caso em que devem também ser incluídos documentários *diretos*, representantes da memória documental. Ao mesmo tempo, estas construções míticas são também um bom exemplo das imagens surpreendentes que se recomenda usar nas Artes da memória para melhor conservar as recordações.

Há monumentos que rememoram acontecimentos históricos, outros homenageiam personagens e há os que pretendem visualizar conceitos, como a liberdade, a fraternidade ou o esforço, quando dedicados a cristalizar determinadas políticas. Os monumentos sempre se estabelecem no campo da alegoria, mas os deste último tipo, os que alegorizam conceitos ou virtudes ligadas a certas circunstâncias históricas,

põem claramente o mecanismo alegórico a serviço de uma memória mítica. Os exemplos mais claros deste fenômeno se encontram em monumentos pertencentes aos chamados países do Leste europeu, aqueles que estiveram sob a influência da União Soviética. Naquele contexto foram erguidos em suas cidades inumeráveis monumentos dedicados a visualizar as virtudes do comunismo, assim como para celebrar e recordar determinadas circunstâncias de sua história. Após a queda do muro de Berlim, esses monumentos foram quase sempre retirados de seu lugar original e transferidos, em alguns casos, para o que acabou se tornando parques temáticos da memória, como o que existe em Budapeste: o chamado “Memento Park” [Parque das estátuas], atualmente anunciado como atração turística. Curiosamente, esses parques converteram-se em verdadeiros palácios da memória em que o visitante pode percorrer como o “memorista” percorria mentalmente um espaço memorizado onde ia encontrando as imagens incríveis que evocariam as recordações correspondentes. Dispersados pelo “Memento Park”, eles são agora as admiráveis imagens da memória do comunismo.

Finalmente, após a memória documental ou direta e a memória ilustrativa ou secundária, temos a memória subjetiva, que podíamos chamar também de subconsciente. A memória subjetiva, embora seja pessoal, pode apoiar-se facilmente nas outras duas memórias para configurar uma determinada recordação híbrida.

Recentemente na cidade catalã de Tortosa, localizada às margens do rio Ebro, onde se travou a batalha final da Guerra Civil espanhola, ocorreu uma curiosa controvérsia em torno ao monumento franquista que, no meio do rio, homenageia essa batalha. Foi erguido pelo governo franquista para comemorar sua vitória sobre o exército republicano. Como em outras partes da Espanha, em que se reclama a remoção de monumentos franquistas, também em Tortosa se levantou a conveniência de retirar um monumento claramente partidário, apesar dos que dizem que, na realidade, o monumento se refere aos dois lados. Aqui vemos surgir, sobre o monumento-recordação original, uma primeira recomposição da memória, neste caso uma recomposição interessada, mas que se incorpora traiçoeiramente à interpretação da imagem.

Houve uma consulta na cidade para saber a opinião dos habitantes sobre a conveniência de eliminar este traço da memória que havia no centro do leito do rio, e o resultado foi que a maioria dos participantes consultados recusaram retirar o monumento, não por apego ao franquismo, mas porque consideravam que ele passou a formar parte da paisagem, do perfil da cidade. Esqueceram de dizer que ele se havia convertido também em parte de sua memória, que se apropriara de uma imagem franquista e a havia subjetivado, de modo que a memória subjetiva se sobrepôs à memória ilustrativa do monumento. Ou seja, após a batalha, uma operação de recomposição da memória direta ou documental, transformou a função do monumento: em lugar de recordar um fato, havia se convertido em uma forma de esquecê-lo.

## A EMOÇÃO DA RECORDAÇÃO

Se a modernidade impôs o domínio da história sobre a memória individual e a coletiva, atualmente tende-se a uma operação inversa pela qual toda vontade histórica tende a considerar primordial as formas das outras memórias, consideradas, no entanto, frágeis. Talvez o que esteja sendo posto em evidência seja

---

**Figuras da memória (coletiva): os documentários como palácios da memória**

a confiança em que a história, com seus métodos científicos, seja capaz de alcançar emocionalmente os recônditos que as memórias individuais e coletivas removem. Neste sentido, os monumentos, como imagens de memória (imagens extraordinárias), apelam às emoções em primeiro lugar, lhes dão forma, de modo que a recordação se converte em uma forma emocional. É obvio que, neste território, a verdade histórica não é o ingrediente mais valorizado, mas isso não significa que o valor emocional da memória tenha de se contrapor forçosamente à reconstrução da memória que a história realiza com intrépida segurança. Por outro lado, também deve ficar claro que as emoções que suscitam os documentos e os monumentos nem sempre são genuínas, mas na maioria das vezes são memórias de segundo grau, pós-memória construída sobre o fato-lembrança original e a emoção supostamente genuína que poderia originar. A conclusão que podemos tirar destas formações não deixa de ser um tópico: o fenômeno da memória é complexo. Mas, sendo como é um lugar comum, nem sempre se atua conseqüentemente com essa realidade.

Se observamos agora o documentário clássico, daremos conta de que é possível considerá-lo facilmente uma construção parecida aos palácios da memória, visto tratar-se de transcurso por determinado tema, recheados por imagens emocionais. O lugar é o que determina a própria estrutura do documentário, adaptada ao tema que ele aborda, e as imagens emocionais não são outra coisa que os planos do filme. Observe-se que o que distingue os documentários clássicos, desde *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922) a *Listen to Britain* (Paul Rotha, 1935) ou *Power and the Land* (Joris Ivens, 1940)<sup>7</sup> é o fato de que estão compostos de imagens de uma grande potência formal, muito parecida à do cinema de ficção da época. A realidade estava sendo reconstituída neles por meio de uma formalização que combinava a visualização da lembrança com a das emoções relacionadas com a mesma, ou nelas implantadas como nos monumentos. Porém, na medida em que, a partir dos anos 1960, se impõe um tipo de documentário mais direto, realizado no nível da rua com equipamentos mais leves, a emocionalidade da imagem se desvanece paulatinamente à medida que as imagens oferecidas da realidade perdem também o seu formalismo e começam a ficar parecidas com as da televisão.

Robert Lepage, dramaturgo e cineasta especializado na reconstrução da memória pessoal e coletiva centrada em Quebec, sua cidade natal, nos oferece em suas produções uma série de exemplos da visualização emocional desses dois tipos de memória por meio de imagens que são em boa parte surpreendentes como são também as monumentais, mas tendo uma elaboração mais íntima. Em sua produção teatral intitulada de *887* (2015), lembrando o número do edifício em que viveu durante a infância, ele introduz elementos tão sugestivos como uma maquete do prédio que tem, mais ou menos, o tamanho do próprio Lepage. O cineasta aparece em cena para contar suas recordações, ajudado por visualizações alegóricas como essas. Lepage fica ao lado da maquete em que, enquanto ele conta suas histórias, vemos aparecer nas janelas as pequenas figuras dos vizinhos que habitaram naquela época os andares. Durante o decorrer da representação, descobrimos que o edifício é articulável. Lepage abre o edifício como se fosse um armário, para que em seu interior surja outro espaço da memória ou do presente, que pode ser, por exemplo, uma cozinha de antigamente ou uma sala de sua casa hoje. Este jogo da imagem que vai do geral (o edifício),

<sup>7</sup> Produções disponíveis, respectivamente em: <[www.youtube.com/watch?v=v-dQbuW4kY4](http://www.youtube.com/watch?v=v-dQbuW4kY4)>; <[www.youtube.com/watch?v=Nq1UqU2u1hs](http://www.youtube.com/watch?v=Nq1UqU2u1hs)> e <[www.youtube.com/watch?v=JSRRjPpKNf0](http://www.youtube.com/watch?v=JSRRjPpKNf0)>.

ao particular (o quarto) e que implica também um jogo de anacronismo em que o passado e o presente se confundem, corresponde aos próprios mecanismos da memória que, como nos sonhos, podem misturar também espaços, tempos e lugares. Pouco a pouco, essas formas vão sendo imbuídas pela emoção das recordações de Lepage, que por sua vez também transcorrem do geral (a história de Quebec durante a infância do dramaturgo) ao particular (a imagem de seu pai como ícone aglutinador das memórias individual e coletiva).

No filme *A Imagem que Falta* (Rithy Panh, 2013) assistimos a uma transubstanciação parecida das imagens. Diante da impossibilidade de encontrar registros visuais do genocídio que aconteceu no Camboja pelo regime comunista de Pol Pot, quando milhares de pessoas foram expulsas de suas terras e forçadas a trabalhar nos campos agrícolas, onde se torturavam os suspeitos de traição, como aconteceu com os próprios familiares do diretor, Panh decidiu construir suas próprias imagens da memória. O filme mostra como são modeladas a mão as diferentes figuras de argila que representam os membros da sua família, assim como as várias vítimas anônimas do massacre. Pouco a pouco, surgem pelas mãos do diretor as figuras desaparecidas do passado: traça com cinzel seus perfis, pinta seus rostos e suas roupas até que resultam reconhecíveis não só como formas humanas, mas também como pessoas concretas, como a de seu pai. Acontece no início do filme e constitui um momento especialmente delicado do mesmo: Panh, depois de realizar esse paciente trabalho artesanal com um dos modelos, afirma reconhecer a figura do seu pai no pequeno pedaço de argila que acaba de perfilar. Assim afirma a sua voz em *off*, como se esta pertencesse a um deus que nomeia a uma de suas criaturas. Em todo o caso, Rithy Panh é certamente nesse momento um deus da memória que consegue reproduzir visualmente os traços de seu cosmos interior. Insufla em suas figurinhas uma vida emocional cuja energia provém da memória. E assim, apesar de seu hieratismo, estas diminutas representações antropomórficas ganham vida diante dos olhos do espectador de forma mais urgente como que se fossem verdadeiros registros fotográficos ou cinematográficos de um passado que desapareceu sem deixar rastros visuais.

O que representa, nestes dois casos, a memória não são as operações de montagem ao uso, mas um processo figurativo capaz de dar forma às recordações. Godard faz algo parecido, embora de maneira menos abstrata, em suas *Histoire(s) du cinema* (1988-1998). Nessa produção culmina o descobrimento da montagem por capas que Godard havia descoberto anos antes, talvez em *Scénario de Sauve qui Peut (la vie)* (1979)<sup>8</sup>. Esse tipo de montagem sincrônica se obtém por meio da sobreposição de imagens e textos de distintas procedências para criar visualidades capazes de sustentar ideias. Da mesma maneira que a tarefa da pintura é, segundo Deleuze, “a intenção de tornar visível forças que não são” (Deleuze, 2002: 63).

O cinema tornou-se cada vez mais, sobretudo com a digitalização, um instrumento para *tornar visível*. E o que se torna visível é múltiplo, não consiste de uma só faceta, mas cada um dos atos fílmicos se abre à expressão de distintas forças cuja fisicalidade é transportadora de ideias. Por isso pode-se dizer que as conjunções visuais de Godard são, entre outras coisas, visualização de atos de memória, das forças que fervem em um conglomerado memorístico específico. Com essas imagens alegóricas de Godard, as

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/197985597>>.

ideias tomam forma, constituem visualidades insólitas através das quais se ativa a recordação dos filmes, a cultura e suas circunstâncias. Acompanhadas, como nas outras produções citadas, pela sugestiva voz de Godard, que parece surgir de um mundo de sonhos, as imagens adquirem um tom emocional que ativa a imaginação. Trata-se de imagens imaginárias, anacrônicas, que configuram uma espécie de formação escultórica por meio da qual o tempo e o espaço se combinam.

O poder da figuração se mostra em obras como *Maus*, a conhecida novela gráfica de Art Spiegelman sobre o Holocausto<sup>9</sup>. O relato de Spiegelman se desenvolve através de uma estrutura narrativa usual, só que sustentada em imagens. Mas o que se destaca na novela, muito além do fundamento visual, é a transformação dos personagens em ratos. O fator emocional da memória aumenta por meio dessa metamorfose formal. Como no caso das figuras de Rithy Panh, a imagem excede seu valor representativo e promove seu potencial evocativo. A gramática narrativa é uma parte da rememoração, a mais direta, mas acima dela as figuras dos personagens transformados em ratos estão constantemente nos lembrando a existência da substancial anomalia que envolve todo o período.

## MEMÓRIA EM 360º

A propósito do fabuloso metrô de Moscou construído durante a era de Stálin e que constituía “uma imensa iconografia do poder”, Susan Buck-Morss acrescenta que “é precisamente porque estes mundos de ideal socialistas penetraram na fantasia utópica da infância, que (então) adquiriram um poder essencial, como memória, nos adultos” (BUCK-MORSS, 2002, p. 209).

Stálin construiu, portanto, palácios da memória nas estações de metrô de Moscou e o fez em dois níveis. Em um, incluiu no interior de suas espaçosas estações inumeráveis imagens capazes de chamar a atenção e lembrar aos moscovitas o fulgor da utopia que supostamente estavam vivendo. Como indica Buck-Morss:

cada seção era um ambiente total, combinando arquitetura, mosaicos e esculturas, tematicamente desenhados e esteticamente executados para representar um tema (diferente em cada estação). (BUCK-MORSS, 2002, p. 208)

No outro nível, esse ambiente memorístico projetava-se para o futuro, quando as crianças que visitaram estes lugares surpreendentes no momento esplendoroso de sua inauguração, já adultos, recordariam a utopia como um sonho feito realidade, um sonho a que se podia retornar cotidianamente, cada vez que percorressem a cidade de um lugar a outro.

Esse exemplo vale para propor o valor evocativo dos espaços que as novas formas de realidade virtual mostram. Em Barcelona, por exemplo, a EGM Laboratorio Color realizou um vídeo imersivo chamado de *Refugio 360º* (2016)<sup>10</sup> que permitia uma visita virtual aos abrigos construídos na cidade durante a Guerra Civil para proteger os habitantes dos bombardeios efetuados pela aviação italiana. Uma vez no espaço virtual, o visitante vai encontrando em distintos lugares dos túneis diferentes figuras que representam

<sup>9</sup> *Maus*, a História Completa de um Sobrevivente. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

<sup>10</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=h\\_zVgWHeCeY](https://www.youtube.com/watch?v=h_zVgWHeCeY)>

personagens prototípicos daqueles que, no final dos anos trinta do século passado, iam a estes recintos para proteger-se das bombas. Recordar é, nesse caso, mergulhar literalmente no espaço da memória para contemplar a aparição no mesmo das recordações correspondentes.

Os alunos do Master de Documental Criativo da Universitat Autònoma de Barcelona projetaram em 2016 um sistema de imagem em 360° cuja disposição era ligeiramente diferente da anterior. Foram além do simples mimetismo que supõe recriar um espaço real e buscaram o modo de que esse espaço, que no caso correspondia a uma cela de prisão ou o escritório de um advogado, além de ser informativo, tivesse as características de um espaço emocional. Tratava-se de rememorar a história da chamada *Vampira de Raval* (2016), uma mulher chamada Enriqueta Martí que, no início do século XX, foi acusada de raptar e assassinar crianças no bairro do Raval, em Barcelona. Ao longo dos anos, o fato transformou-se em uma lenda urbana que mescla realidade e ficção.

Os alunos daquele curso, seguindo as crônicas de um jornalista que entrevistou na época Enriqueta, realizaram um relato que, num espaço virtual, mistura narração com espetáculo, ou seja, situa-se entre o teatro e o cinema, tudo apresentado num tom melodramático que toma conta tanto das vozes em *off* da assassina e do jornalista, como das imagens em que o espectador está submerso. O dispositivo se divide em três espaços: a cela, o escritório e um espaço abstrato de caráter informativo, e consegue que estes espaços distintos se fundam uns aos outros, imitando teatralmente as fusões cinematográficas encadeadas. O visitante que se encontra na cela onde esteve presa a assassina descobre que uma parte da mesma vai se transformando lentamente no escritório do advogado, de maneira que, a partir daí, pode escolher concentrar-se nele ou continuar examinando a cela, onde vão aparecendo e desaparecendo objetos, fotografias e manchetes de jornais, tanto no chão como nas paredes, atraindo dessa forma sua atenção. Finalmente, tem-se acesso a um espaço cúbico onde em cada uma de suas paredes aparecem informações sobre o caso, em forma de fotografia, documentos ou recortes de jornais.

O espaço esférico dos sistemas imersivos combina nesse caso o típico realismo utilizado até agora na maioria das produções dessa classe com formas que são mais conceituais e têm um alto conteúdo emocional. As recordações, em forma de documentos, são ativadas por meio dos movimentos do corpo imerso em espaços que delimitam atmosferas informativas, nas quais desenvolvem-se fenômenos inesperados em lugares como esse, que pode ser uma chuva ou a aparição de um bando de pássaros.

Poderíamos falar de espaços de aparição que, como as cenas teatrais ou as instalações museísticas, são plataformas de enunciação em que aparecem elementos que configuram uma determinada atmosfera, cujo caráter seria parecido com a ideia de aura desenvolvida por Benjamin. A.-Chr. Engels-Schwarzpaul, professora de design da Universidade de Tecnologia de Auckland, indica, apelando para as ideias que o pensador alemão expôs no conhecido texto sobre a imagem na era da reprodutibilidade técnica, que:



---

### Figuras da memória (coletiva): os documentários como palácios da memória

emanando dos objetos naturais, a aura constitui uma relação entre o perceptor e o percebido, na qual 'uma qualidade sensorial indeterminada, espacial e difusa' envolve a ambos. Na medida em que alguém respira a aura e a absorve em seu corpo, ela entrelaça de forma invisível e intangível o corpo com seu entorno, espacial e temporalmente.<sup>11</sup>

As atuais imagens imersivas não apenas visualizam essa relação invisível e intangível, mas desenvolvem um espaço no qual as relações entre o perceptor e o percebido convertem-se em instrumentos ativos capazes de agir sobre o entorno.

Estamos falando, portanto, não só de visualização da memória e suas forças e tensões, mas da possibilidade de submergir no ambiente criado por essa memória, em sua aura, para experimentá-la muito além da simples recordação. Se recordar, como disse antes, é esquecer, neste caso o tecido que entrelaça a recordação e o esquecimento pode ser trabalhado para extrair de seu conjunto uma determinada experiência monumental de caráter privado. Se é correto o que dizia há anos Gernot Böhme sobre o conceito de atmosfera aplicado à estética, a saber que "só pode converter-se em um conceito se conseguimos dar conta da particular condição intermediária entre sujeito e objeto das atmosferas" (BÖHME, 1993, p. 114), nos encontramos diante de uma nova forma de recepção que já não se pode separar da concepção: as atmosferas e os ambientes reúnem numa só formulação, ou numa série delas, a recepção e a confecção da obra convertida em espaço de aparição e espaço de atuação.

Os processos de figuração dos quais falava antes se transformam agora em figuração dos espaços. A narrativa torna-se em encenação dinâmica, pictórica, de uma pintura total e envolvente que nos leva além da representação e da linearidade da montagem. Tudo isto se converte em formas existenciais, em atmosferas corporal e mentalmente respiráveis.

As imagens esféricas dos sistemas de realidade virtual em 360° nos apresentam uma espécie de palácio da memória onde as recordações são invocadas visualmente em um espaço que é também memorístico, quer dizer, não se trata tão somente de um recipiente, mas de um espaço produzido pela recordação documental. Na realidade, trata-se de um palácio da pós-memória porque propõe a experiência de uma memória alheia através de formas emocionais. Já adverte Marianne Hirsch que "a pós-memória não é idêntica à memória: é 'post'" (HIRSCH, 2012, p. 31), mas a seguir ela diz que, no entanto, a pós-memória "aproxima a memória em sua força efetiva e seus efeitos psíquicos." A memória dividir-se-ia, assim, numa faceta testemunhal a ser lembrada diretamente pelo possuidor da recordação, ou a contemplar ou escutar, no caso de um registro visual ou audiovisual. Outro aspecto relacionado com emoções que envolvem a recordação, que poderiam ser experimentadas em segunda estância: experimentadas ou reinterpretadas por quem se enfrenta à exposição da recordação primária.

Os documentários, mais que palácios da memória, seriam então palácios da pós-memória, como todo registro ou testemunho visual ou audiovisual. No caso das novas imagens imersivas, o conceito de palácio, de lugar e espaço de aparição das recordações, perderia a maior parte de sua condição metafórica e

<sup>11</sup> A.-Chr. Engels-Schwarzpaul, Spaces of appearance: atmospheres and ecstasies across cultures. In: Archtheo '15, IX. **Theory and History of Architecture Conference Proceeding**. Istanbul: Dakam Publishing, 2015, p. 439.

converter-se-ia em um fator literal. Se no filme primam os planos-recordação que aparecem como imagens surpreendentes de algo que, mais do que ocorrido, como quer Bazin, recorda-se que aconteceu, o que é algo bem distinto – ou seja, enquanto no filme é o encadeado de imagens memorísticas que constitui a presença da memória; nas imagens imersivas, pelo contrário, é o espaço que promove em primeiro lugar o processo de lembrança. Aqui as imagens aparecem acomodando-se ao espaço cênico ou em contraste com ele: em qualquer caso, sobrepondo-se a ele e formando conglomerados visuais mais ou menos realistas como nos filmes ensaísticos de Godard.

Não compreenderemos bem o alcance dos espaços imersivos relacionados com os aspectos memorísticos se não estabelecermos um paralelismo entre os virtuais e os físicos, quer dizer, entre os que surgem por meio de óculos de realidade virtual e os que criam as instalações nos museus ou outros espaços de exibição. São especialmente interessantes nesse sentido os espaços produzidos pelo casal de artistas canadenses Janet Cardiff y Georges Bures Miller, cuja obra é descrita da seguinte maneira, na sequência a partir de uma exposição realizada no Museu Reina Sofía, de Madrid:

Através de um uso crítico e experimental do som e da voz combinado com elementos narrativos, cênicos e visuais de diversa índole, criam-se envolventes instalações multissensoriais em que se explora como se configura e mediatiza nossa percepção da realidade. Nelas, sem renunciar ao rigor conceitual nem a certa busca de uma reflexão e indagação metalinguística, Cardiff e Miller conseguem criar evocativas ambientações em que o real e o virtual (o empírico e o onírico, o relato documental e a elucubração ficcional) se entrecruzam e confundem, propiciando uma participação ativa e direta dos espectadores.<sup>12</sup>

Por exemplo, em *The Dark Pool* (1995) “ao atravessar a porta, encontramos o reino de uma animação suspensa, uma elaborada montagem composta por móveis, tapetes, livros, pratos vazios e diversas parafernalias mecânicas. À medida que os visitantes caminham pela instalação, eles próprios ativam os componentes acústicos da obra – o silêncio do espaço é quebrado por rajadas musicais, o eco de determinadas histórias e fragmentos de diálogos”.<sup>13</sup>

Cardiff e Miller agrupam alguns dos seus trabalhos sob o conceito de palácios da memória: *Lost in the Memory Palace* é justamente o título de uma de suas últimas exposições, agrupando diversas de suas obras. É preciso ressaltar o caráter heterogêneo dos elementos que surgem nesses espaços em relação ao conceito de lembranças oníricas que parece caracterizar algumas das formas da memória audiovisual contemporânea, como veremos em seguida.

Mas antes de entrar nesse tema impõe-se situar de forma conveniente essas novas formações virtuais – e um de seus vetores está ancorado, como digo, nas instalações. O que as caracteriza, na organização que orienta um museu, é certa desordem. Trata-se, no entanto, de uma desordem significativa, falta de ordem que, em vez de desfazer as estruturas de significados, aumenta seu potencial, embora de maneira não sistemática. É assim que, de fato, qualquer instalação se torna um palácio da memória, se bem que o seu interior não seja regido pelas regras das artes e palácios clássicos desse gênero.

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/janet-cardiff-george-bures-miller>>.

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/darkpool.html>>.

Quando Aby Warburg desenhou seu Atlas Mnemosyne, baseado na distribuição aleatória de imagens sobre uma série de superfícies que se poderiam denominar não estriadas, para utilizar o conceito de Deleuze e Guattari, quer dizer, não organizadas previamente, ele estava incidindo nesse novo espaço das instalações que logo começaria a competir com os museus. A aleatoriedade deste tipo de organizações desorganizadas é apenas aparente, uma vez que está impulsionada por contatos e analogias imprevistos, mas que, uma vez estabelecidos fundamentam sua própria razão de ser, fundamentada em relações profundas que, de outra forma, não poderiam ser descobertas. Entre outras coisas, esses dispositivos são suscetíveis de desfazer os mecanismos da repressão instalados no funcionamento da memória mais estruturada pelo jogo dialético da recordação e do esquecimento.

Os dispositivos memorísticos imersivos podem herdar essa mesma forma expositiva, embora, por enquanto, tende-se a neles privilegiar o simples mimetismo como se não fossem mais do que uma continuação mais perfeita dos sistemas visuais anteriores. No entanto, as novas imagens imersivas nos levam a um estágio anterior cuja produtividade havia sido esquecida a partir da implantação da perspectiva pictórica. As ideias de Owen Barfield sobre os diferentes tipos de pensamento que incidem no que ele chama de história da consciência são muito relevantes nesse contexto, mas não é possível expor agora em toda a sua extensão. Basta assinalar que, segundo ele, “antes da revolução científica, o mundo parecia mais uma indumentária com a que os homens se cobriam do que um cenário em que se moviam” (BARFIELD, 2015, p. 139). Amplia-se, assim, a ideia de um teatro da memória de forma muito efetiva, uma vez que implica não tanto uma exibição de recordações em um espaço determinado, mas a construção de um espaço resultante da soma e interação destas recordações. Barfield acrescenta:

Comparados conosco (os pensadores deste outro mundo mental), sentiam que eles próprios e os objetos a seu redor e as palavras que expressavam esses objetos estavam imersos em algo assim como um límpido lago de – como dizer? – “significado” (BARFIELD, 2015, p. 139).

Um lago de significado em que a pessoa estava submersa e, portanto, em íntimo contato com esse significado. A realidade era constituída por fenômenos cuja significação formava espaços semânticos e em contato com eles se produzia o conhecimento. A realidade era uma forma de participação, aparecia, ao contrário de agora, como representações relacionadas com os observadores. Como o próprio Barfield destaca, não se trata de promulgar uma impossível volta atrás, mas não deixa de ser verdade que os novos regimes visuais nos permitem recuperar formas da visão e do pensamento que não só haviam sido esquecidas, mas também reprimidas. Agora se abre para nós a possibilidade de reconsiderá-las para compreender as situações atuais relacionadas com a imagem, já que, como segue dizendo Barfield, “a participação e a experiência dos fenômenos como representações andam de mãos dadas, e a experiência das representações como tais está estreitamente ligada à produção de imagens” (BARFIELD, 2015, p. 156). A fenomenologia das novas imagens esféricas de caráter imersivo está reinstalada no âmbito participativo, mas também as formas da realidade aumentada ou realidade mediada são formas de uma mudança de

paradigma que subverte a conhecida separação entre o sujeito e o objeto de nossa cultura para ir em direção a modos participativos nos quais a tecnologia faz a vez de significados. Não se trata, obviamente, do significado no sentido tradicional da palavra, mas de um significado que opera como espaço, como meio relacional e do qual se pode derivar no sentido pleno.

A memória visual converte-se, neste contexto, em um lago de recordações em que submergem os exploradores do mundo memorístico como quem penetra em um sonho.

## MEMÓRIA E ONIRISMO

Existe uma característica comum em praticamente todos esses dispositivos estéticos da memória, um traço que se descobre até em alguns documentários, especialmente os relacionados com o arquivo. Trata-se de que todos eles apresentam uma textura de caráter inesperadamente onírico. Seja ele nas figuras de Panh ou nas alegorias de Lepage, nos criptogramas de Godard ou nos fantasmagóricos lugares propostos pelas imagens imersivas da memória, todas aparecem como produtos de um sonho ou como o próprio sonho. Baseando-se em *A Obra das Passagens de Benjamin*, Susan Buck-Morss afirma:

“quando uma era cambaleia, ‘a história se decompõe em imagens, não em relatos’. Sem a narrativa de um progresso contínuo, as imagens do passado parecem sonhos noturnos, cuja ‘primeira distinção’, nos diz Freud, é sua emancipação da ‘ordem espacial e temporal dos elementos’. Esse tipo de imagens, como imagens de um sonho, constitui complexas redes de memória e de desejo por meio das quais as que se resgatam, e talvez redimem, as experiências passadas.” (BUCK-MORSS, 2002, p. 68)

A memória, quando experimentada intensamente, provoca sempre uma intromissão emocional do passado no presente e, por isso, faz esse presente vacilar, colocando-o à beira da mudança, e o levando a cambalear. Daí que as narrativas abram espaço para imagens muitas vezes desconectadas, mas não por isso menos emocionais. Como dizia antes, o recurso ao arquivo nos filmes de “metragem encontrada” [*footage*] gera quase sempre imagens oníricas. É como se a memória, nesse tipo de filmes, surgisse de um sonho. Não é tão estranho se pensarmos que o autor retirou as imagens do seu *continuum* temporal tanto técnico (o filme original) como histórico (o contexto concreto em que elas foram tomadas), rompeu esse *continuum* e nos mostra essas cenas como fragmentos emocionais. É a emoção o que as aglutina frente ao espectador, que as contempla não tanto como recordações de um passado que talvez desconheça, mas como fantasmagorias que o interpelam no presente. Nos filmes de “metragem encontrada”, o arquivo ganha vida própria, deixa de ser um repositório para se converter em um teatro de sombras melodramáticas.

Pode tratar-se de uma questão de estilo, mas mesmo se fosse esse o caso não deixaria de ser curioso que diretores tão diferentes como Gustav Deutsch, Peter Delpeut, Bill Morrison, Martin Arnold, Guy Maddin, Péter Forgács ou Peter Tscherkassky, para citar apenas alguns, concedam às imagens de arquivo um tratamento similar, relacionado com os sonhos. Provenha ou não de uma característica estilística comum

ou de uma moda, a questão é que os arquivos fílmicos deixaram de ser um mero depósito organizado de fatos visuais a serviço dos historiadores e se tornaram uma formação profunda onde ferve o inconsciente histórico que só pode ser recuperado por meio da emoção estética.

Poder-se-ia dizer que a condição onírica provém da ruptura do arquivo clássico, como se houvesse passado a ser a principal forma de enunciação desse tipo de imagem na atualidade. Isso não deve parecer estranho se tivermos em conta que, entre nós e o momento em que o arquivo visual foi criado, existe um espaço onírico, um sonho, o sonho do passado de que deveríamos agora, segundo Benjamin, despertar. Despertaríamos dele, no entanto, no caso de manter-nos no presente, mas não se vamos a esse passado e nele pretendemos submergir. Nesse caso, entramos no sonho ou reproduzimos cinematograficamente suas condições e a imagem que extraímos são imagens oníricas. O arquivo nos mostra uma distância que nos separa do passado e que só pode ser coberta transcorrendo pelo sonho que media entre nós. Como dizia Michel de Certeau, “o morto é a figura objetiva de um intercâmbio entre vivos”. O morto é, nesse caso do arquivo, o passado. Por isso, interpõe-se como sonho fantasmagórico quando utilizamos esse arquivo para comunicarmos entre vivos.

O mesmo fenômeno percebemos fora do cinema, diante das obras de artistas da compilação, como Joseph Cornell, com suas pequenas caixas onde se montam diversos objetos heterogêneos, ou as colagens de Max Ernst, que se nutrem de imagens do passado para produzir cenários igualmente oníricos.

Eva Hoffman, nascida na Polônia em 1945, narra como, sendo muito jovem, foi levada por seus pais a Varsóvia, uma cidade então imersa em escombros:

as cidades em ruínas eram parte de nossa paisagem primordial – da mesma forma que, através do filme e fotografia, converteram-se em parte de minha geração essencialmente iconográfica [...] não é de estranhar que tantos artistas do pós-guerra se viram fascinados por cidades abandonadas, estruturas decadentes, ferrugem, escombros, paredes frágeis; os signos e os traços da destruição. (HOFFMAN, 2004)<sup>14</sup>

Mas não é apenas um assunto de quem viveu os resultados da destruição, mas uma soma do contato com os restos do passado, cujas imagens, como recordações de segundo grau, são as representantes mais fiéis e que levam em sua própria essência as características das ruínas.

Reinhart Koselleck se diferencia pelo interesse por sonhos como fonte historiográfica: “os sonhos serão introduzidos como fontes que testemunham sobre uma realidade passada de um modo que talvez não possa ser superado por nenhum outro recurso” (KOSELLECK, 2004, p. 2009). Como historiador, ele considera que, embora os sonhos não possam ser produzidos (eu diria, porém, que podem ser reproduzidos significativamente), “pertencem à esfera das ficções humanas, até o ponto de que que, como sonhos, nos oferecem uma representação real da realidade” (KOSELLECK, 2004, p. 2009). Mas é precisamente através deste irrealismo, que implica a existência de uma realidade convertida em ruínas pelos mecanismos do sonho, que surgem as formas ocultas, esquecidas, da realidade original. A realidade sonhada, filtrada pelo

<sup>14</sup> HOFFMAN, Eva. **After Such Knowledge**. Memory, History, and the Legacy of the Holocaust. Nova York: Public Affairs, 2004 (edição eletrônica, sem números de páginas).

sonho, nos devolve a borra da memória, do trauma cuja emoção escorre entre os fragmentos reconfigurados. Eva Hoffman não afirma que, de criança, recebia as memórias da Shoah como se fossem contos de fadas? “Contos de fadas que procediam não de outro mundo, mas do centro do cosmos: uma fábula enigmática, mas real”.

O que é relevante deste fenômeno não é tanto a condição de enigma que se concede aos sonhos, mas sua qualidade de plataforma de enunciação. A enunciação onírica, além de propor um enigma, constitui uma revelação que leva ao descobrimento de que as recordações não são índices de um passado que foi alguma vez, mas recomposições subjetivas (embora seja no nível coletivo) desse passado por meio das formas e tensões do presente.

Em 2002, Pat O’Neill realizou uma curiosa produção que mistura realidade e ficção de maneira insólita. Trata-se de *The Decay of Fiction*, um filme que, segundo ele mesmo, é “uma interseção entre alucinações e fatos”. Nas decadentes instalações do famoso “Ambassador Hotel” de Los Angeles, construído em 1920 e agora abandonado, O’Neill se dedicou a sobrepor cenas que imitavam vagamente os filmes *noir* dos anos quarenta do século passado. A característica principal do filme é que os personagens aparecem como figuras meio transparentes sobrepostas sobre os ambientes do hotel, por onde vagam como fantasmas. Ao mesmo tempo em que realizava este filme, O’Neill colaborou com Marsha Kinder para produzir um DVD interativo e uma instalação sobre a história do hotel, situado em Hollywood e em cujo hall foi assassinado Robert Kennedy. Seu título é *Tracing the Decay of Fiction* e, embora use material filmado por O’Neill para sua produção, a estrutura é bem diferente, embora utilize igualmente a montagem por camadas sobrepostas que contribui para o ar fantasmagórico e onírico que o filme também tem.

Em 2009, Samuel Alarcón utilizou métodos parecidos para seu ensaio fílmico *La Ciudad de los Signos*<sup>15</sup>, uma visão pessoal da filmografia de Roberto Rossellini que culmina com uma espetacular sequência em que cenas das películas fundamentais do Neorrealismo se sobrepõem às localizações atuais onde foram filmadas. De novo, os personagens de ficção surgem como fantasmas sobre espaços reais, produzindo a mesma sensação onírica que no filme de O’Neill.

O caráter onírico se desprende nesses casos do anacronismo, mas ao contrário do que acontece no filme de “metragem encontrada”, o contraste de tempo é elaborado na própria textura do filme. O cinema de “metragem encontrada” nos confronta com um passado que aparece nos filmes como se fossem cenas de um sonho, enquanto que nas produções de O’Neill e Alarcón o resultado tem um quê de alucinatório, como indica o diretor americano. Godard, quando sobrepõe imagens de diferentes procedências, situa-se no onirismo, de forma ainda mais direta, pois as imagens resultantes têm as características próprias dos mecanismos de condensação e deslocamento que, segundo Freud, se encontram na base da construção visual dos sonhos.

Se contemplarmos a partir da perspectiva da memória, essas formas estéticas, que sem dúvida não são inteiramente espontâneas, mas que obedecem a uma vontade estilística baseada na tensão prototípica dos materiais de arquivo, o que chama de imediato a atenção é sua pulsão emocional, acrescida sem dúvida

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/30692440>>.

pela música que as acompanha e em alguns casos, como o de Godard, pela peculiar enunciação da voz em *off*. Tudo conspira para criar a sensação onírica, fantasmagórica ou alucinatória, mas na origem de tudo isso há uma ideia surreal da memória característica de uma época como a nossa, que esqueceu as formas da história clássica e vive num presente contínuo ao que a inesperada presença do passado não pode mais do que alterar. Creio que o primeiro cineasta que percebeu o potencial desta fenomenologia foi Chris Marker, e ele assim o expôs em *Sem Sol* (1983), desenvolvendo-o num produto interativo, *Immemory* (1997). Embora devemos ter em conta os trabalhos documentais de Val del Omar, cineasta e inventor espanhol que, nos anos 50 do século passado, já apontava o potencial evocador do onírico no documentário.

Um dos indícios mais claros da condição sintomática desses documentários oníricos da memória é a recepção que a obra de Aby Warburg está conseguindo na atualidade em todo mundo. Levando em conta que foi produzida no primeiro quarto do século XX, em contato estreito com o enfoque passional ou emocional da obra de arte, típico da estética alemã do final do XIX, e com a obra de filósofos como Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) ou Theodor Lipps (1851-1914), e contemporâneo ao expressionismo artístico e cinematográfico, surpreende que o trabalho de Warburg não fosse compreendido de imediato. Mas não o foi, talvez porque ia muito mais longe do que estes autores. É também muito significativo o fato que o seu introdutor atual, Georges Didi-Huberman, desse à obra que lhe dedicou o subtítulo de “História da arte e tempo dos fantasmas”. O fantasma é uma figura do século XX, mas a memória fantasmagórica pertence claramente ao século XXI, em plena pós-história.

É a memória entendida como imagem, revivida por meio de imagens fotográficas e cinematográficas, o resultado desse onirismo emocional, por meio do qual se recupera a recordação por meio de uma formatação passional que em sua origem estava escondida ou havia sido reprimida, ainda que apenas fosse por razões metodológicas, ou seja, por uma concepção positivista da história que não levava em conta seu lado emocional, que o cineasta espanhol Basilio Martín Patino (1930-2017) mostrou com sua pioneira *Canciones para Después de una Guerra* (1971). Por outro lado, as imagens, ao aparecer brumosas, transparentes, sobrepostas e emocionadas, mostram a precária condição que apresentam como testemunhos, promovendo ainda mais o caráter evocativo de um conjunto de emoções misturadas com visualidades indecisas que são as recordações, e não a ideia de um registro fidedigno do passado como defendia o arquivismo clássico.

Parece que o onirismo surge no momento em que a memória e a imagem se encontram. Talvez seja por serem fatores contrapostos que, ao se encontrarem, produzem um estado intermediário entre a evanescência da lembrança e a solidez visual, confundida com um testemunho, da imagem. Para Braunstein, a memória equivale a uma recordação escondida, já que é algo que deve ser construído. O processo pelo qual as recordações convertem-se em memória implica uma construção fictícia que os envolva e lhes dê sentido. Na imagem memorística, esse processo de “ficcionalização” equivale à própria colocação em imagens, algo que vimos ocorrer espontaneamente nas artes da memória e no recurso estético às imagens de arquivo. É possível ser também algo que não se possa evitar, especialmente na medida em que o potencial dos sistemas digitais aumenta e, com ele, aparecem novas formas de trabalhar a visualidade da recordação,

acrescentando camadas e elementos antes inacessíveis na imagem analógica, sob pena de quebrar o impacto mimético sobre que parecia descansar toda a montagem do documentário visual.

A recente aparição de um projeto como *New Dimension in Testimony* (2016), produzido pela Fundação Shoah da Universidade do Sul da Califórnia, é reveladora sobre essa tendência ao onirismo ou à fantasmagoria das atuais formas de documentário. Vem a ser uma experiência interativa mediante a qual os espectadores podem “conversar” com uma imagem virtual de Pinchas Gutter, um sobrevivente do Holocausto. A imagem tridimensional do corpo de Gutter aparece numa tela oblonga e responde espontaneamente às perguntas do auditório graças à operação que um sistema de inteligência artificial realiza sobre numerosas horas de entrevistas anteriormente gravadas.

O que surge diante do auditório é um holograma do sobrevivente que se alimenta das imagens de mais de cinquenta câmeras que o gravaram de diferentes ângulos durante as citadas entrevistas. É, portanto, o resultado da combinação de um arquivo visual e sonoro especialmente rico. Mas algo curioso se produz durante o acontecimento: o holograma que aparece diante do público é algo bem diferente das possíveis imagens filmadas de Gutter, visto que com este dispositivo de realidade virtual existe a possibilidade de interagir com essa presença, algo que o cinema não permite: nesse caso, a memória (os dados audiovisuais da mesma) foi corporizada, adotando a forma de uma pessoa concreta que já não está presente. E como a imagem tridimensional atuará de forma espontânea sem relação com a original, não se pode dizer que seja o próprio Gutter, ou qualquer outro sobrevivente, que se incorporou ao sistema, que está atuando diante do público, da mesma forma como tampouco poderíamos dizer que está presente numa sala de cinema a pessoa cuja imagem aparece na tela. Em um caso, a presença não existe porque a imagem provém do passado, e no outro porque se desenvolve na direção ao futuro. O que aparece na sala da realidade virtual é, pois, a figura que os franceses denominam um *revenant*, um ressurgido: alguém que regressa da morte ou que revive, em pleno sentido da palavra, sua própria memória mediante sua presença fantasmagórica, um tipo de presença que o faz estar presente e ausente, uma sensação que, infelizmente, aumentará pela lei da vida, na medida em que as pessoas que se prestem ao experimento irão desaparecendo.

Atualiza-se desta forma a ideia da memória como monumento, só que neste caso o monumento não constitui uma transfiguração da pessoa recordada, mas sim a emanção dessa pessoa à qual se apresenta como monumento, de forma parecida ao que acontece com as máscaras mortuárias, mas com um movimento póstumo incluído, de caráter sem dúvida espectral. Este movimento, espécie de élan vital, que possui esse tipo de figurações memorísticas virtuais compreende não só o corpo, mas também a mente ou um simulacro da mesma. Essas figuras poderiam ser consideradas extensões digitais da tendência hiper-realista presente nas esculturas de Sam Jinks, Zarko Basheski, Ron Mueck ou Duane Hanson, mas tendo em conta a vontade arquivística que as caracteriza e singulariza. Não se trata tanto de uma questão de realismo radical, mas de uma espécie de embalsamento que não é o conhecido “complexo da múmia” que Bazin atribuía à arte cinematográfica. Com o cinema pode-se dizer, efetivamente, que se embalsama o passado, enquanto, com as presenças virtuais ele ressuscita uma e outra vez.

---

#### **Figuras da memória (coletiva): os documentários como palácios da memória**

O monumento imortaliza o passado imobilizando-o em uma forma capaz de qualificar a recordação. Na realidade, a memória, como construção, atualiza-se por meio da forma monumental. É através dela que o passado fica incorporado no presente. Mas estes novos monumentos virtuais, a que poderíamos chamar de pós-monumentos, tendem a querer anular o trabalho da memória e da história por meio de uma constante e enganosa atualização do passado. Pretende-se que o passado esteja sempre no presente em todas suas dimensões, obliterando assim o trabalho do esquecimento e da repressão, verdadeiros construtores – para bem ou para o mal – de toda a memória verdadeiramente produtiva.

## REFERÊNCIAS >>

BARFIELD, Owen. **Salvar las apariencias. Un estudio sobre idolatría.** Madrid: Atalanta, 2015.

BÖHME, Gernot. Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. **Thesis Eleven**, n. 36, 1993.

BRAUNSTEIN, Néstor. **Memoria y Espanto o el Recuerdo de Infancia.** México: Siglo XXI, 2010.

\_\_\_\_\_. **La Memoria del Uno y la Memoria del Otro.** Inconsciente y Memoria. México: Siglo XXI, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. **Dreamworld and Catastrophe.** The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge: MIT Press, 2002.

CALLE, Sophie. **Souvenirs de Berlin-Est.** Arles: Actes Sud, 1999.

CATI, Alice; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Questioning the Images of Atrocity:** An Introduction. *Cinéma & Cie*, vol. XV, nº 24, 2015.

CREWS, Frederick et al. **The Memory Wars. Freud's Legacy in Dispute.** Londres: Granta Books, 1995.

DIDI-HUBERMAN, George. **Cuando las Imágenes Toman Posición.** Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

\_\_\_\_\_. **Remontages du Temps Subi. L'oeil de l'histoire 2.** París: Les Éditions de Minuit, 2010.

\_\_\_\_\_. e CHEREUX Clement. **Cuando las Imágenes Tocan lo Real.** Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Lógica de la Sensación.** Madrid: Arena libros, 2002. Tradução brasileira: Francis Bacon. *Lógica da Sensação.* Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

HIRSCH, Mirianne. **The Generation of Postmemory.** Writing and Visual Culture after the Holocaust. Nova York: Columbia University Press, 2012.

HOFFMAN, Eva. **After Such Knowledge**. Memory, History, and the Legacy of the Holocaust. Nova York: Public Affairs, 2004 (edição eletrônica, sem números de páginas).

KOSELLECK, Reinhart. **Futures Past**. On the Semantics of Historical time. Nova York: Columbia University Press, 2004.

MRAZ, John. **Nacho López, Mexican photographer**. Mexican photographer. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Freud en su Tiempo y en el Nuestro**. Barcelona: Debate, 2015. Tradução brasileira: Sigmund Freud na sua Época e em Nosso Tempo. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

SEBALD, W. G. **On the Nature of History of Destruction**. Londres: Penguin Books, 2003.

SONTAG, Susan. **Ante el dolor de los demás**. Madrid: Alfaguara, 2003. Tradução brasileira: Diante da Dor dos outros. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

TAGG, John. **The Burden of Representation: Essays in Photographies and Histories**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **Las Distancias del Cine**. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2012. Tradução brasileira: As Distâncias do Cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SPIEGELMAN, Art. **Maus, a História Completa de um Sobrevivente**. São Paulo: Cia das Letras, 2005

SPENCE, Jonathan D.. **The Memory Palace of Matteo Ricci**. Nova York: Penguin Books, 1985. Tradução brasileira: O Palácio da Memória de Matteo Ricci. História de uma Viagem da Europa da Contra-Reforma à China da Dinastia Ming. São Paulo: Cia das Letras (1986).

YATES, Frances. **The Art of Memory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1984. Tradução brasileira: A Arte da Memória. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

**Data de submissão:** 06/03/2018

**Data de aceite:** 01/06/2018