

MEMÓRIA, MONTAGEM: CONSTRUÇÕES

MEMORY, MONTAGE, CONSTRUCTIONS

Patricia Carmello*

Resumo

A memória pode ser vista como montagem, de acordo com a imagem de Walter Benjamin, presente numa comparação entre o cinema e a arte grega, na qual se destaca o potencial do primeiro como oposto à concepção totalitária da arte, identificada com a noção de aura e elevação. É reconhecido, então, o direito de escolha do montador, comparado a um cirurgião, que corta, recorta e cola as imagens, compondo uma constelação: uma (necessariamente) nova e parcial ordenação, contrária à tentativa de totalização, imposta, não somente pelo fascismo, mas por qualquer sistema totalitário. Vista como montagem, a memória coloca em questão uma outra apreensão do tempo e uma redefinição de sua própria concepção, relacionada à noção de fort da, desenvolvida por Freud como jogo entre a presença e a ausência; ou, como o pêndulo de Valéry, oscilante entre o som e o silêncio, entre a lembrança e o esquecimento. Reenvia, portanto, à concepção freudiana de um tempo em camadas, fundado sobre ruínas e fragmentos; constituída como fantasia, ficção, construção fantasmática.

Palavras-chave

Montagem. Memória. Resíduo.

Abstract

Memory can be understood as montage, like Walter Benjamin's image that is revealed in the comparison between cinema and Greek art, in which the power of the first one stands out. This power contrasts with the totalitarian concept of art, identified with the notion of aura and elevation. The monteur's right of choice is revealed and compared to a surgeon that cuts and pastes images, that composes a constellation: a new and partial ordering opposed not only to fascism, but to any form of totalitarianism. Defined as montage, memory raises the question of another time apprehension and a redefinition of its own conception, related to the notion of fort da, formulated by Freud as a play between presence and absence. It can also be seen as Valéry's pendulum, swinging between sound and silence, between memory and forgetfulness. In that sense, memory is associated with the Freudian concept of time in tiers, founded over ruins and fragments; and defined as fantasy, fiction, fantasmatic construction.

Key words

Memory. Montage. Rest.

*Doutora em Teoria Literária pela UFRJ, atualmente iniciando pós-doc na UFMG.



É o que se vê em *Grande Sertão: veredas* (ROSA, 2001), romance de Guimarães Rosa, no qual a rememoração é comparada às cartas de um baralho, que “verte e reverte”; uma coreografia deixada em aberto, no “digo e desdigo”, no “conto e reconto”, no “emendo e comparo” de Riobaldo. Entre a melancolia do trauma e o *júbilo da nomeação*, Riobaldo elabora seu luto por Diadorim, que é também o lamento (sertanejo) diante do momento de choque entre um Brasil arcaico e rural e a cidade que cresce e ameaça acabar com o sertão.

Porém, se no contexto da obra de Benjamin, o fascismo materializava-se no período datado por Hitler e Mussolini; a partir da *Introdução à Vida Não-Fascista* de Michel Foucault, o termo pode ser compreendido como “o fascismo que está em todos nós, que martela nossos espíritos e condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, desejar esta coisa que nos domina e nos explora” (FOUCAULT, 1977, p.xii). Didi-Huberman identifica o fascismo atual na grande luz das mídias e da *sociedade do espetáculo*, oposta à pequena luz dos vaga-lumes, intermitente.

No *Grande Sertão: veredas* (ROSA, 2001), o narrador rejeita diferentes ideias totalizantes de memória e narração, bem como a de uma memória ditada pela coletividade, destacando as *horas da gente das horas de todos*, sendo as primeiras aquelas em que “a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo.” (ROSA, 2001, p.154).

Na medida em que a narração e o trabalho de memória avançam, o que Riobaldo faz questão de reafirmar é a sua não-adaptação aos grupos sociais: “Sempre fui assim: descabido, desamarrado” (ROSA, 2001, p.163). O seu interesse no passado tampouco se coloca numa individualidade ou objetividade dos fatos, que ele recusa: “De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho.” (ROSA, 2001, p.232).

Da mesma forma, a linearidade do relato é igualmente recusada:

... Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte (...). O que vale, são outras coisas. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só sendo as coisas de rasa importância... (ROSA, 2001, p.114).

O que o texto revela sobre este desejo de remontar o passado é que, na proporção em que a lembrança escapa, esse obscuro objeto da recordação vai sendo deslocado – ora é a *matéria vertente*, ora são as *coisas importantes* que se situam em *outro* lugar – e redefinido num plano de ausência e negatividade que não suprime o esquecimento, mas ao contrário, faz dele um *mote*, num movimento que se alterna entre a multiplicidade e a recriação de sentidos da rememoração, ao vazio do esquecimento e a interrogação do enigma. O narrador é então comparado ao colecionador citado por Benjamin como catador dos restos, resíduos da história, do que ficou no esquecimento, que através da *montagem*, do que emenda e compara, conta e reconta, diz e desdiz, confere nome, palavra, legibilidade às imagens vencidas do passado.

No trabalho de luto que é lembrar e esquecer o duplo trauma ligado às guerras, à violência e a Diadorim, a rememoração vái e vem, como o carretel do neto de Freud, como o pêndulo de Valéry, aproximando a tarefa de lembrar da arte de esquecer; sempre perpassada pela ideia de trânsito, movimento, demonstrando como as imagens da memória são construídas no entremeio, na terceira margem. São imagens dialéticas carregadas de tensão, que, na mesma medida em que são liberadas do recalque ou do esquecimento, revelam sua dimensão evanescente, sua transitoriedade; pois, como afirma Didi-Huberman, “uma imagem não tem nunca uma palavra final”, e talvez por isso, a última palavra do romance, travessia, seja acompanhada de uma imagem da curva de Moebius, que alude a uma dobra do tempo sobre si mesmo, forma que o enredo repete, incluindo o final desde seu início, revelada na fórmula do *só depois* tantas vezes repetida pelo narrador.

Para finalizar, gostaria de deixar algumas indicações de outras narrativas no cenário contemporâneo nas quais a memória se assemelha à ideia de remontagem do tempo, dissociando-se da facticidade e da linearidade. A primeira, Leite Derramado (BUARQUE, 2009), não por acaso repete a frase de Riobaldo que assinala a *reviravolta do tempo* ou “uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento” (A PINTURA EM PÂNICO, 2010, p.11), na expressão usada por Murilo Mendes para referir-se às fотomontagens de Jorge de Lima, tema de minha pesquisa atual: “Eu me lembro das coisas antes delas acontecerem” (ROSA, 2001, p.47).

Em Leite Derramado (BUARQUE, 2009), a história da cidade (Rio de Janeiro) e do país é narrada através do rearranjo de imagens da memória, porém estas imagens caracterizam-se como fragmentadas e fugazes. Parte-se de resíduos de lembranças, nos quais o fantasmático e o esquecimento são constitutivos; para

uma (re)montagem da história que, no entanto, permanece em aberto, subjetiva, marcada pela parcialidade.

Através de relatos do narrador a diferentes visitantes ou interlocutores (reais ou imaginários), cabe ao leitor construir um sentido para a memória, composta formalmente por diferentes histórias de um homem já centenário, senil e, portanto, muito próximo da morte e do esquecimento. Cada capítulo configura uma narrativa a diferentes personagens, possíveis companhias no hospital: a enfermeira, sua filha, o médico, etc. Porém, de forma semelhante à composição de várias de suas letras de músicas, como “Construção”, o todo não fecha numa unidade linear, pois cada parte é composta de fragmentos que se depositam, alternando-se, sobrepondo-se em camadas.

Ao longo do texto estes resíduos – *tijolo com tijolo* – da história são postos e dispostos, deslocando-se por uma narrativa na qual as imagens são assumidamente vistas pelo narrador como ficções, formadas a partir de resíduos que se depositam em camadas: “São tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória eu estava agora” (BUARQUE, 2009, p.138-139).

Trata-se de uma saga familiar na qual todos os personagens têm o mesmo nome, Eulálio; e a cada vez que o narrador começa a recontar sua história, não se sabe bem a quem ele se refere: ao bisneto, ao neto, ao filho, ou a ele próprio. E, precisamente como na letra da canção – que não por acaso fala da condição marginal, da *contramão*, de alguém que “morreu atrapalhando o tráfego/ (...) o público/ (...) o sábado” (BUARQUE, 1971) – a cada volta do passado, este se configura de maneira diferente.

Outro romance recente que dispõe a memória como rearranjo seria *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoun, cuja estrutura é composta de uma grande carta de uma irmã ao irmão, e igualmente a rememoração se constrói como tentativa de reconstrução, a partir de fragmentos e ruínas, onde a irmã busca “emprestar sua memória” - termo freudiano para descrever justamente a tarefa do analista, escavador de ruínas – a si mesma e ao irmão mais novo. Mas, em meio a esta narrativa maior, o texto se abre à incerteza de outras vozes narrativas, pois dentro dela irrompem relatos, falas de outros personagens, num jogo em que cada um parece querer 'doar' um pouco suas lembranças ao outro, mas este relato não se unifica num todo, falta a voz do irmão e sobra a imagem de Emilie, a avó, cuja morte é a grande motivadora da rememoração.

Novamente, aqui a lembrança é comparada pela irmã a algo latejante, que remete a uma viagem e um salto que atravessa o tempo, algo que “mobiliza um mundoparalisado à esperademovimento” (HATOUM, 2008, p.9). Simultaneamente, a infância a ser reconstruída é comparada a um “inferno de lembranças” e “uma cidade imaginária”; e o passado é evocado através de imagens, fotografias que assinalam “instantes fulgurantes” e paisagens singulares” (HATOUM, 2008, p.53). E a narrativa é comparada a uma canção sequestrada, própria do tempo perdido; que, através de notas esparsas e vozes distintas, moduladas e remontadas pela memória, pode ser sussurrada ao ouvido do outro, como afirma a narradora ao final de seu relato.

Referências

A PINTURA em pânico: Fotomontagens: Jorge de Lima. Catálogo da exposição (com a íntegra do livro homônimo de Jorge de Lima, de 1943), maio de 2010. 136p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. Paris: capital do século XIX. In: COSTA LIMA, Luis. (Org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.2: p.134-149.

BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1988.

_____. Atlas. Une archéologie du savoir visuel. In: SEMINARIO DA L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EM SCIENCES SOCIALES, outubro de 2009 a maio de 2010, Paris: Institut National d'Histoire de l'Art.

_____. Atlas: como levar o mundo nas costas? *Sopro*, n.41, dez. 2010. Disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n41.html>>. Acesso em 20 jan. 2011.

_____. *Sobrevivência de Vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não-fascista. Preface. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Traduzido por Wanderson Flor do Nascimento. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Viking Press, 1977. p.XI-XIV.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. *ESB*, v. 18, Rio de Janeiro: Imago, p.17-85, 1976.

_____. Construções em Análise. *ESB*, v. 23, Rio de Janeiro: Imago, p.289-304, 1975.

HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WEINRICH, Harald. *Lete: Arte e Crítica do Esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

