

AS MÃOS/OS FANTASMAS/OS RESTOS/

Ana Beatriz Campos de Castro Pacheco

Esse documento é apresentado como
Dissertação de Mestrado ao Programa de
Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV)
da Universidade de Brasília.

Linha de Pesquisa:

Deslocamentos e Espacialidades

Orientador:

Prof. Dr. Geraldo Orthof

Brasília, novembro de 2024

Obrigada Gê, Rafa, Letícia,
Luisa, César, Kino, mãe,
pai, Maria, Bibi, Rô, Zé,
Carmen, Auster, Tutu, vós
e vós, tias e tios, primas e
primos e todos os amores
que viveram comigo esses
dois anos de escrevência.

Para Cleonice Alves Pacheco,
Genil de Castro Pacheco,
Angela Clara Schmidt Campos,
Wanderley Campos e Sophia
Freitas.







De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam.

João Guimarães Rosa

PRIMEIRO RESUMO neste amontoado de papéis há um conjunto de anotações que partem da memória enquanto problema-material nas artes: mantendo em vista seus desdobramentos formais. São pensados os fantasmas que dão início a um trabalho de arte: que vivem dentro dos materiais que o constroem. Habitando ambiguidades e contradições, o texto é também a sua processualidade: a construção de um trabalho de arte e o seu registro.

A memória é território: acontecida em espaço interno da cabeça, criado no onde é fora. Condição de corpo. Suas interpretações - ou o que/como se faz com ela - é a questão-de-curiosidade aqui presente: uma breve tentativa de captura de sua movimentação.

PALAVRAS-CHAVE memória; fragmento; mãos; fantasmas; forma; material.



RESUMO-MAIS-RECENTE

Esse texto já foi começado algumas vezes, se desdobrando para ser diferentes coisas. Há esta palavra que ocupa o centro do que prende os pensamentos:

memória

e que será repetida tantas vezes, que provavelmente perderá seu sentido em meio aos textos monolíticos. Antes da palavra têm as mãos, que são as personagens fundamentais desse texto; antes das mãos têm os fantasmas, o passado: antecessor-fazedor de todos os agoras.

FANTASMAS

tempo e memória

1. esparramados;
2. maleáveis;
3. fragmentários.



RESUMO 2

Escrevo de onde é entre¹. Ou também de onde é o vaivém de Garramuño²: “a continuidade entre ficção e realidade, com os dados de lugares e episódios e a ilação de fragmentos da história da Segunda Guerra Mundial na Europa, e o modo como seus estilhaços e ecos ressoam e ancoram na Argentina contribuem para fazer desse vaivém do não pertencimento uma noção ainda mais insistente.” (2014. P. 13)

Esse é um texto messiânico-pedagógico-musical-didático-político-cinematográfico. Texto-monolito, texto-acúmulo-de-tinta

e roteiro,

um texto-subtração, texto-aceleração/barulho/silêncio e panfleto.

Texto-reterritorialização-dos-materiais,

1 “Esse lugar ‘no meio do caminho’ é um protótipo do que o antropólogo Marc Augé chamaria em 1995 de “não-lugares” - zonas genéricas de trânsito (parques comerciais, aeroportos) que passariam a dominar cada vez mais os espaços urbanos no capitalismo tardio.”

FISHER, Mark. *Fantasma da Minha Vida*. Cotia: Autonomia Literária. 2022.

2 Florencia Garramuño é professora e fundadora do Programa de Cultura Brasileira na Universidade de San Andrés, em Buenos Aires.

em espaço e tempo. Escrevo entre. Por não ser escrito em completa realidade, esse texto não pertence exatamente a lugar algum. As palavras existem em sua grande intenção e também em velocidades que não dão conta de nenhuma análise que ocorra enquanto as mãos escrevem - algumas palavras aqui presentes em conjunto são, portanto, apenas registradas.

Quero entender o problema rítmico que toma conta do pensamento quando lampejam esses determinados assuntos: quando lembro. A cacofonia é convidativa em tal aceleração. Penso na incompreensão linguística que me é causada pela distância geográfica, em *Salut für Caudwell* (1977)³ de Helmut Lachenmann e naquela causada pela aceleração do bloco de palavras em *Not I* (1977)⁴ de Samuel Beckett:

a redução do significado da palavra ao som⁵.

Talvez não seja possível não pensar sobre o que se vê repetidamente.

Talvez tornar impossível não pensar sobre o que se vê repetidamente

3 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cmi_rHyvIAE&t=581s.

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=16rSsThMDiU&t=410s>.

5 “Entende-me: escrevo-te uma onopatopeia, convulsão da linguagem.

Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som.”

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

seja a pretensão frustrada desse texto. Esse é, também, um texto sobre a repetição: voltar e repetir e insistir e ver de novo e

Propor um retorno que percorra diferentes caminhos: como quem procura determinadas palavras, como quem separa o texto por passagens de interesse ou fragmenta a escrita e a desfaz de seu intuito inicial. A leitura e a razão de se escrever se faz, antes de tudo, em seu efeito rítmico.

Saio de um parágrafo de três páginas de Bolaño⁶ e a quase-que-não-transição (pois mal há tempo para vivê-la, para percebê-la, quando submerso no ritmo do grande parágrafo) para a “normalização” da forma-diálogo me causa uma sensação que parece o acordar brusco de um sonho. O longo parágrafo que prende no desenrolar da narração e nos pensamentos da personagem, parece que se continuará em eterno e é subitamente finalizado.

Assim se fazem os cortes, os fragmentos e os saltos internos da topografia da memória (na qual nos demoraremos mais adiante).

6 Me refiro a uma passagem da obra 2666 de Roberto Bolaño, lida em despreparo, em minha primeira leitura fragmentada do livro: feita em mergulho e em súbito emergir.



1. Separarei os chassis da tela preparada (poderia comprá-los/ fazê-los separados, mas a graça do processo têm começado na destruição de algum material pronto); 2. Os ordenarei em fila, ou irei espacializá-los pela parede e pelo chão. É uma notação musical o que quero fazer - como Brida⁷ me disse uma vez, com seu olhar afetuoso e sagaz que enxerga as intenções secretas dos trabalhos. Ainda não consegui executá-los como gostaria. Faço estudos e rascunhos, anotações visuais. Nenhum trabalho que possa ser considerado pronto. Pequenas ideias são jogadas. E logo acabam. Neste pequeno mundo de fazedora de artes no qual vivo e ao qual me proponho estar e possivelmente ficar, não existe Louvre. Não existe obra a ser

mantida, em tantas técnicas

museológicas e incríveis e mirabolantes

para se manter as obras vivas e novas e eternas.

2. Escrevo pensando a memória e possíveis técnicas para ampliá-la e mimetizar-la, no entanto, crio objetos com um tempo muito curto de existência, que serão esquecidos rapidamente. Na escolha dos materiais há sempre a

7 Brida Abajur é artista visual residente no DF. Assista Jardim do Terror (2023): <https://www.youtube.com/watch?v=zhuw7i0rTOY&t=130s>.

pretensão de construir um objeto de curiosidade⁸ que tão logo se deteriore, que tão logo se acabe, estrague: é um jogo com o tempo: querer assistir e procurar diferentes formas de fazer sentido de sua passagem. Habito em recente e presente processualidade e estudos, a contradição entre o clamor pela memória e o impulso pela desgaste e o esquecimento. Não sei ainda como irei esconder as pequenas imagens em meus chassis especializados na parede. As mãos fazem das palavras firmadoras de tempo presente.

O passado é que veio a mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido: apenas, não estou sabendo decifrá-lo.⁹

8 - o que faço são objetos de curiosidade

No sexto tópico da lista presente nas páginas 22 e 23 de um caderno de José Leonilson e na página 395 do catálogo Leonilson: agora e as oportunidades (2024), do MASP.

9 Página 50 das Primeiras Estórias de João Guimarães Rosa. Fragmento retirado do conto Nenhum, nenhuma.



02:02 Eu me perco ao redor das palavras

02:05 Eu me perco ao redor dos rostos

02:08 Onde estou, não há nada além de palavras e rostos.

02:40 Nada vem à sua mente

02:43 Além de palavras desconectadas de frases.

02:45 Palavras soltas

02:47 listas de palavras, grupos de palavras.

02:51 Há palavras em sua cabeça

02:53 imóveis e suspensas,¹⁰



INSTRUÇÕES DE LEITURA OU O PRIMEIRO COMEÇO

Quando evocamos na escrita o assunto/a questão da memória, me parece necessário pontuar/relembrar e começar a escrita por sua vastidão, sua elasticidade: e ir pra onde é fora desse texto;

a formação de seu corpo, que se alonga por diferentes métodos de retorno, corpo que toma uma imensa parte, senão uma completude do que nos é vivido em presente momento: construído por passado: fundamentado no lembrar e nas lacunas e repetições decorrentes de sua falta.

Neste trabalho nos interessam principalmente as imagens capturadas e produzidas pela memória: a criação das imagens mnêmicas, ou imagens-do-lembrar (que aqui provavelmente assumirão vários nomes-sinônimos), sua visualização e sua materialização no trabalho de arte: o cinema/teatro que se cria dentro da cabeça, gerador de uma inevitável repetição interna de tudo que acontece do lado de fora, de tudo que se vê.

1. a sistematização e materialização do lembrar; 1.1 as imagens que eventualmente tornarão ao inalcançável/irretornável: 1.2 o desgaste das imagens rememoradas: diferentes métodos de evocá-las e de fazê-las sumirem. 2. ser atingido/presentado por imagens, em toda sua violência ou afago; 2.1 a procura de possíveis métodos de compreensão e fuga do algoritmo irrefletido que nos traz as imagens; 2.2 o questionamento das condições para se escolher uma imagem ou material.

[mimetizar o movimento |
a não-representação:

compreensão da forma]^{11/12/13}

11 “No dia seguinte, pus-me debaixo da cadeira e estendia a cabeça para fora; isso era um “esconderijo-de-cabeça” [Kopf-verstich]. Se, ao fazer isso, eu me desfigurava e a palavra também, eu só fazia o que devia fazer para criar raízes na vida. Aprendi em tempo a embrulhar-me nas palavras, que eram, de fato, nuvens. O dom de reconhecer semelhanças nada mais é do que um tênue resíduo da antiga coerção a tornar-se semelhante e a comportar-se de maneira semelhante. Essa coerção, as palavras a exerciam sobre mim. Não as que me faziam semelhante a modelos de virtude, mas a apartamentos, a móveis, a roupas.”

BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

12 Ou também uma história frequentemente lembrada por seu pai, sobre a infância do meu companheiro de vida: que, quando pequenino, chamava a gravação de voz (feita num gravador de fita K7) de “foto da voz”.

13 “(...) uma aproximação do outro que consiga compreendê-lo sem prendê-lo e oprimi-lo, que consiga dizê-lo sem desfigurá-lo.”

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.



A tentativa de manter no campo intencional e consciente a prática de lembrar é frustrada pela interrupção do fio condutor da lembrança/pensamento: as derrepências¹⁴, ou tudo que aparece em súbito movimento,

gerando imagens mnêmicas movidas pelos afetos, em toda a sua multiplicidade, difícil de dar conta nas palavras, criadas pelos procedimentos não-conscientes da mente/pelos interruptores do que seria um sentido lógico. Talvez os mesmos que produzem os sonhos^{15/16}.

Nos interessa a introjeção imagética, em seus efeitos internos e externos ao corpo: as imagens criadas e guardadas para além de uma concepção encantada do que seriam as escolhas: desimbuídas

de agentes externos, de construções que as antecedem, que as

14 “É uma faculdade paradoxal a memória: porque ao mesmo tempo é ligada a uma, digamos assim, uma atividade que você escolhe fazer, você quer se lembrar de algo, por exemplo. E também, algo que não é ativo mas que quase um afeto. As imagens vêm e me afetam. E, às vezes, volto em imagens em minha memória, das quais não quero nem lembrar. (...) Ela ao mesmo tempo tem a atividade consciente do lembrar e, simultaneamente, o afeto comum à capacidade passiva - mas uma capacidade passiva já é contraditório - de ser afetado por imagens.”

Transcrição de um fragmento do vídeo Na Íntegra - Jeanne Marie Gagnebin - Memória Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b_v0-t2vnWY&t=618s.

15 “(...) mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes a si mesmos”

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

16 “Era uma viagem inventada no feliz; pra ele, produzia-se em caso de sonho.” ROSA, João Guimarães. Primeiras Estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

cercam em todas as suas dimensões: que as condicionam. O tempo presente é também uma prisão, assim como entendemos a compulsão pelo passado: assim como entendemos a compulsão pelo futuro.

Entendendo o exercício da escolha em toda complexidade de sua construção, nos interessam também os agentes do acaso. As falhas, as interrupções: as fissuras, cortes e pequenos vãos em uma estrutura: o que é ou parece ser não escolhido no trabalho de artes - e a busca pela sua repetição intencional, pela criação da condição para que se dê o erro: um novo problema: a construção de um receituário para errar.

1 [a interrupção de um raciocínio que quer se fazer cercado por coesão/a quebra, a repetição e o caos do/no pensamento que se constrói.] 1.1 [a inserção de um ritmo que pareça acostumado às mãos que escrevem - automatizado - acelerando sua produção em uma familiaridade revelada,

uma casualidade:

espaço livre a se percorrer].

1.2 [a luta adorniana contra a automação do receptor/sua abertura muito séria à brincadeira formal] 8. [o que os dedos repetem em facilidade é já sabido/o que os dedos repetem em facilidade é às vezes sabido só pelo corpo/o que vem atravessado deste chão místico¹⁷ é imagem das automações-externas/não existe pradentro senão em uma junção desordenada de praforas]

17 07:57 Intervalo místico:
08:12 Eles dizem, não foi confirmado
08:15 que a cada tarde, aparece em Las Muracas
08:17 uma mulher em trajes de banho e lenço listrado na cabeça
08:22 querendo se comunicar.

RECOMEÇO/RESUMO 3

Este trabalho pretende dar conta de um pequeno recorte e adentramento de/em algumas possibilidades do entendimento poético da memória. Aqui se torna espaço feito para abrigar uma breve narração^{18/19} instrucional²⁰ de algumas aplicações estéticas dos seus procedimentos: suas formas e possibilidades metodológicas/técnicas/materiais.

A movimentação da memória se situa e é enfatizada em seu caráter fragmentário, em sua permissividade rítmica e poética: na bagunça feita com o tempo, abrindo caminho para desvencilhar

18 “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório.”

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

19 “Nota mental: Theodor Adorno de tamanco

Nota mental 2: a função de uma narração não é comunicação, mas a construção.

Porém: construção do que? Lembrar disso em meus sonhos.

Nota mental 3: o saber absoluto é a crítica da ideologia.

Até logo, nos vemos do outro lado Anabi.”

Guilherme Balduino, via Whatsapp.

20 “Fill: with own imagination

Fill: with own imagination

Fill: with own imagination”

“Encha: com imaginação própria

Encha: com imaginação própria

Encha: com imaginação própria”

Arthur Köpcke. Reading Work Piece No. 10, 1965.

(tradução livre)

de sua cronologia linear que nos é acostumada - em forma que comumente o entendemos e que procuramos fazer sentido de sua passagem. Na hierarquia que é rompida pelas imagens mnêmicas (ou imagens-de-repente-e-de-lembração), criando espaço para todos os seus fragmentos, que acumulam-se em suas grandezas e pequenezas.

Evocar a questão da memória na escrita é, também, automaticamente, evocar os três tempos que a constituem/nos constituem: a presença de um n'outro.

"O futuro é lá atrás"

(MIRANDA. 2022. P. 13)

conta Letícia às suas avós.



Handling
in both hands
The present
The future
And the past”

/

“Manuseando
Com as mãos
O presente
O futuro
E o passado

(GODARD, 2022. P. 127)

As movimentações da memória enquanto dados e instruções rítmicas: interrupções, repetições, intercalações e espalhamentos de todos os tipos:

assim como as aplicações estéticas de seus imprevistos: a escolha por procurar as condições - e materiais - que fabricam a não-escolha/que dificultam a escolha, pelo erro e pelo acaso nos procedimentos artísticos.



NOTA DE QUEM ESCREVE OU O SEGUNDO COMEÇO

Esse texto deve ser lido enquanto uma notação rítmica, um roteiro de teatro:

em cristalizações imagéticas das movimentações indefinidoras de como se pensa e se lembra:

nas mãos que escrevem;

no território interno à cabeça.



a impossibilidade do silêncio em adição lógica à totalização do ruído: (possíveis representações do silêncio): tentativas: 1. a utilização do espaço vazio na composição; 2. a ausência da palavra; 3. subtração do contexto de uma imagem, ou melhor: 3.1. fragmentação; 3.2. o fragmento enquanto parâmetro tonal: nota: desfazedora de silêncio: criadora de barulho; 4. planaridade; 5. sobriedade/neutralidade tonal: cromática; 6. silêncio do que não é anunciado; 7. coreografia silenciosa na caminhada / ir de um ponto a(o) outro (11); 8. a delimitação do espaço em contraponto ao que excede/sobra; 9. entre as pausas o relato do automatismo: em “o silêncio é uma confusão” escreve gê²¹; 10. pensamento/imagem/palavra intrusiva: quebra do silêncio; 11. cruzeiro do sul de cildo: apontar pro silêncio: o miúdo que exige grande espaço pra si; 12. ida/deslocamento; 13. o silêncio no drone, na massa sonora contínua; 14. silêncio na trilogie de la mort de éliane radigue²² / a criação/o firmamento da consciência do espaço interno do corpo/ os vários tipos de escuta ; 15. espacialização e o silêncio; 16. na biografia de maria chavez: até 3 anos, ouvir o silêncio: passar a

21 “(...) distrai-se, pensa na violência das histórias impregnadas nos tubos de tintas. estranho hábito: pensar para além das regiões linguísticas da mente.”

ORTHOFF, Gê. o silêncio é uma confusão_: manuscrito fabuloso de ateliê_. Brasília: Autopublicação, 2023.

22 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SKrZdvqzAEc>.



ouvir e misturar todos os sons no que é construído a partir de um processo fragmentário; 16. criar um método/dar sentido e não atribuir utilidade.

Em espalhamento metodológico interdisciplinar²³, as mãos que escrevem permitem criar caminho que simula destino feito pelo pensamento, em associações que talvez não cumpram com um objetivo resolutivo, mas com a criação (e multiplicação) de perguntas

e com o distanciamento e talvez até com a dissolução da chegada em um fim (do texto, das palavras, das associações afetivas). Esse é um texto pedagógico e didático.

[procura da possibilidade de retorno

de saída]

23 “Quando eu amplio a circunferência do meu trabalho, quando me despeço dos limites estritos do chamado objeto da minha preocupação e me coloco na esfera do seu contexto, que eu encontro os outros que também deixaram os limites estritos de seu trabalho.”

Transcrição de um fragmento do vídeo “From landscape to space - Milton Santos”. Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=juUkCzFTO5U>.

RESUMO 4 OU INSTRUÇÕES DE LEITURA

A escrita é adentramento e ponto de fuga: na dialética as coisas são e não são: os não-lugares ou entre-lugares de Augé não são, os ecos e estilhaços de Garramuño são: isto para posicionar: dizer onde se está e não está. As palavras entram em outro campo de familiaridade. Gostaria de pensar e contar sobre a memória acumulatória; as imagens de pensamento; a memória sistematizada/comentada e a memória desfeita e refeita.

Até então esse é um texto de acúmulos de fragmentos. Há um empilhamento de pequenas partes textuais e imagéticas, coletadas na tentativa de compreender técnicas utilizadas ora para mimetizar a memória em seu funcionamento formal, ora para representá-la em imagem.

A esse texto faço perguntas a problemas referentes à aplicação das formas da memória em trabalhos de arte, à temporalidade das imagens e os seus mediadores no mundo contemporâneo, junto com escritos de ateliê e receituários/instruções poéticas.

Em funcionamento de acúmulos fragmentários, não me pareceu

pertinente a subtração. O texto tem funcionado como um grande ímã que tudo pega pra si nesse período de pesquisa: as leituras, os filmes, os pensamentos. Em um tempo saturado de agoras²⁴, nas palavras de Benjamin, a memória se espalha e se empilha em objetos, palavras e questões vastas: infinitas e invencíveis, daqui onde as olhamos.

DESVIO

Escrevo para que esse texto exista em volta do outro: aqui penso com as mãos. Nos faremos em exercício cerebral do pensar, junto com Clarice. Junto com a palavra e com seu caráter meramente sonoro, seu sentido e uso material.

Clarice escreve, em *Água Viva*:

“Este não é um livro porque não é assim que se escreve.”

24 “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”.”

Na 14ª parte das Teses Sobre o conceito de História de Walter Benjamin.

MATERIAIS

A investigação ou mapeamento da forma do pensamento: o registro desse pensamento e de seus pensamentos vizinhos: a justaposição das imagens de pensamento. Pensar com a palavra e com a sua efemeridade: essa passagem breve, em muito esquecível, em muito confundível. Um receituário para mimetizar (e aqui cabe a contradição)/receituário para mimetizar a forma da memória em muitas de suas maneiras e assuntos possíveis: a escrita fragmentada feita de imagens.

ons dilige
that they





principalmente quando adole
adolescência, não estar fazer
ver o quanto de ruído eu
realmente tendo certeza que
mas sim por música secular - t

não precisar litor a história inteira
material, mas situar minimamente
ra que se compreenda seu reinven
os fantasmas

1

as intros:
narrativas de
começar o
assento em
suas ramifi
cações

2

o capítulo
sobre as
fantasmas
nas imagens
cinematográf
icas

o tratamento da
memória no im
agem e palavra
e no seu sul

3

o capítulo
sobre o corpo
e as obras
instalações
(livrarias)

Na página 156 das Primeiras Estórias:

“O menino lembrava sem lembrança nenhuma”

escreve Rosa.



Na terceira parte das Teses Sobre o conceito da História, Benjamin escreve:

“O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos.”

AUTHORS AGENCY

The Authors Agency deals with the
music agencies from abroad
Polish literature. The Agency is
ready to answer all inquiries
compiles data and is able to
Polish authors and artists and
and issues of foreign journals.
The Authors Agency also
and their rights in Poland.
language bulletins carrying
and artists. Among them are
Polish Music — Polnische
Plays, Profiles of Polish Authors

1. APROPRIAÇÃO/EDIÇÃO/COLETA

22:29 quando um século

22:30 se dissolve lentamente no século seguinte,

22:34 alguns indivíduos transformam os meios de sobrevivência
antigos

22:39 em novos meios

22:42 a esse último, chamamos "arte"

22:47 a única coisa que sobrevive a uma época

22:50 é a forma de arte que esta criou pra si

22:54 nenhuma atividade se tornará uma arte

22:58 antes do fim de sua época

23:02 depois essa arte desaparecerá²⁵



Daher²⁶ diz que vê Godard como uma criança curiosa que brinca com as imagens, que brinca com a sua montagem. Para pensarmos, no cinema de Godard, o lugar da memória, pensamos sobre a procedência das imagens escolhidas/apropriadas e feitas pelo diretor e a proposição de reterritorializá-las em seus filmes: partimos de *Le Livre d'Image* (2018), seu último trabalho.

Preso dentro da tela de um celular²⁷, Godard repete aos jornalistas: O Livro de Imagem é sobre o que está para além dos fatos, para fora deles, sobre o que não está acontecendo no filme.

Importa o que é deixado de fora.

Godard propõe a criação desse outro lugar/suporte para que existam as imagens, que contêm em si um outro tempo e outros lugares anteriores a este: para que sejam rememoradas: neste livro se refazem: são atualizadas para este outro tempo, nesse presente. Aqui importa ao diretor o questionamento e a remontagem

26 Assistimos o *Arábia* (2017) de Affonso Uchoa e João Dumans no Cine Brasília, numa quarta-feira. Conversamos com Kino e Duda sobre o caráter panfletário do filme (como elogio e importância, mais do que crítica, em minha concordância e de Daher) e, como Godard é tão caro às discussões cinematográficas em seus inevitáveis cruzamentos (e inevitável convivência ou coexistência) com a política, seu nome pululou no meio da conversa. Esse breve comentário me emocionou: imaginar Godard como uma criança curiosa que utilizou tudo que podia para brincar com a imagem: a recortou, a modificou, a editou, a desmontou, remontou e questionou por toda a vida.

27 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TWFMQbrAYqE&t=649s>.

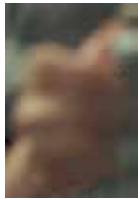
da História do Cinema (e da História do mundo), partindo dos seus lados de fora: os não-ditos, os não-vistos e os esquecidos: redirecionando o olhar e questionando o que se vê - e como.

Na junção de acontecimentos distantes, ou melhor: aparentemente distantes, Godard pratica a história do materialista dialético, com quem Benjamin sonha²⁸. Os acontecimentos distantes são postos lado a lado: justapostos: suas consequências correm em eco. Assim Godard pratica a montagem da história e a sua exibição cinematográfica.

1. A retirada do primeiro sentido da imagem.

2. 1:12:21 praia: paisagem. A água do mar molhou levemente a câmera e a pessoa que é filmada se mistura com as formações rochosas e a areia. O mar é branco e o céu azul-de-fim-de-tarde. A câmera cai e o céu logo desaparece. 3. 1:12:22 um guerrilheiro, com um keffiyeh cobrindo seu cabelo, carrega uma arma, utiliza um objeto pontiagudo perfurar o chão, que parece ser feito de

28 Na sexta parte das Teses Sobre o conceito de História: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso.” (P. 224)



areia, onde está deitado. O contraste da imagem é alto, não há cor. 4. 1:12:30 em uma imagem colorida com tonalidades de azul, uma multidão corre em câmera lenta. 5. 1:12:37 Essa felicidade raramente me é concedida, excelência.

Praticar a história é desmontá-la e remontá-la.

“Fazer história, isso é, passar horas olhando imagens e depois, com um corte, aproximá-las, provoca uma faísca. Isso constrói constelações de estrelas que se aproximam e se afastam, como queria Walter Benjamin. O cinema vive assim, funciona então como uma metáfora do mundo. Ele permanece como um arquétipo, envolvendo no todo a estética, a técnica, a moral.”²⁹

O diretor guarda, em seu livro, as versões imortalizadas das imagens.³⁰

Godard guarda o mundo, e na lacuna da representação, guarda o que existe para fora dele. Se Chris Marker em Se Eu Tivesse

29 Fala de Jean-Luc Godard ao receber o Prêmio Adorno, em 1995. Retirada do texto Jean-Luc Godard e a crítica do tempo histórico, de Antoine Baecque.

30 “Durante muitas décadas, o livro foi o mais influente meio de organizar (e, em geral, miniaturizar) fotos, assegurando desse modo sua longevidade, se não sua imortalidade.”

Na página 15 de *Sobre Fotografia* (edição de 2013) de Susan Sontag.

Quatro Dromedários (1966) utiliza as imagens em seu modus cinematográfico mais condizente com um pensamento e uso tradicional (embora inventivo): como representação, ilustração: em consonância com a legendagem: em afinação do que se conta, do que se ouve e do que se vê. A trilha sonora do filme funciona como se propõe a tradição do som no cinema: como um elemento que auxilia o público a manter-se entretido, atento, sem que a autoconsciência tome conta do corpo, sem que o contexto se sobressaia, sem que o material seja percebido ou inteiramente questionado. Godard, em O Livro de Imagem, faz o oposto:

Há o desmantelamento da forma do próprio cinema ensaio, como assim também é feito com a imagem, com a legenda, com o som, com a narração. Todos os materiais/ferramentas cinematográficas são postas em questão, em uma suspensão não de mera dúvida, mas de questionamento de sua história: da construção de sua função. Os materiais são um problema a ser reinventado, reconstruído. Não nos interessa pensar o hibridismo com a videoarte, ou alguma outra mídia mais apropriada para o livro-filme: Livro de Imagem é cinema, em guerra consigo mesmo, em estado de deterioração.

“Espero a morte do cinema com otimismo.”³¹

31 Baecque apud Jean-Luc Godard, Cahiers du Cinéma, 161-162, 1965.

Em seu conjunto de imagens e palavras, aparece, ou melhor, é feita diante de nós a forma da memória: sua montagem é feita em um ritmo que mimetiza os seus procedimentos: o funcionamento fragmentário: em abruptos cortes, a dissonância entre som, imagem e palavra. Por vezes,

a imagem é subitamente cortada da cena: substituída pela tela preta: o som segue.

As palavras ditas pelo diretor e o som dos fragmentos apropriados criam polifonia: um bloco de palavras em dissonância. De novo voltamos à Clarice: ao som das palavras e a subtração de seu significado: o deslocamento do sentido, ao qual estamos acostumados em vida-comum.

As imagens por vezes desencontram o som, que por vezes desencontra a fala, que desencontra a legenda.

As imagens velozes estão distantes de sua primeira aparência, de como as vimos/vivenciamos pela primeira vez: no recordar se remontam sem sua primeira nitidez, sem suas cores originais. São refeitas. Há o jogo do reconhecimento: os fragmentos

cinematográficos e jornalísticos que compõem o Livro de Imagens não são irreconhecíveis, mas o fato de estarem postos em outro contexto, vizinhos de outras imagens, os modifica radicalmente.

Referindo-se a outro trabalho no qual o diretor se propõe a praticar a história, em dez anos de montagem e escrita: História(s) do Cinema (1988-1998), Baecque³² escreve: toda imagem pode ser aproximada de outra e assim ser condenada ou salva. Ele faz de cada imagem a imagem de outra coisa, que é suscetível de revelar a verdade.

(2013. P. 23)

Retorno às Teses Sobre o Conceito de História, penso-as intercaladas à construção historiográfica proposta por Godard em História(s) do Cinema: ambas se debatem contra a historiografia em seus meios tradicionais/liberais³³: essa que, reverberada em

32 Antoine de Baecque é professor de História na Universidade de San Quentin em Yvelynes, França. A leitura de seu texto “Jean-Luc Godard e a crítica do tempo histórico” (ano?), traduzido por Humberto Pereira da Silva e publicado pela Abraccine foi de grande importância para esse conjunto de anotações.

33 Do apêndice 1 de Teses Sobre o conceito de História: “O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre os vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que a sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um



nossa vida-comum, acaba por gerar uma progressão solitária na compreensão de cada acontecimento: rumo à sua dissolução, ao esquecimento. Os eventos históricos não estabelecem suficiente relação entre si, não fazem jus às consequências seculares (em todas as dobras da palavra) que nos escolhem os mesmos destinos. Há essa História - a história do materialista dialético de Benjamin e a história em passos lentos de Godard, por trás de outras Histórias, que tentam dar conta da forma caótica do desenrolar dos acontecimentos: em estilhaços e ecos. O acúmulo de roupas de corpos anônimos de Boltanski: A procedência frente às imagens violentas incontornáveis para Godard, existentes em vida-real: lembradas, revisitadas, recoloridas e registradas na única máquina que pode nos mostrar a história: o cinema³⁴.

Esse que torna a história visível e é o único meio para fazê-lo. Baecque relaciona a forma-devaneio godardiana com a possibilidade de compreendê-lo também como um historiador. Mostrar e montar estão juntos em seu processo cinematográfico: ambos procedimentos são feitos em mesmo tempo.

“agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.” (P. 232)

34 “Minha ideia, bastante ambiciosa, é que Jules Michelet não detinha elementos em seu tempo, mesmo quando terminou sua monumental História da França, para dizer o que é propriamente a história, pois só o cinema pode torná-la visível.”

Baecque apud Jean-Luc Godard ao receber o prêmio Adorno em 1995. “À propos de cinéma et d’histoire”, p. 401-4015, 1995.

Godard e Benjamin conferem ao cinema e à história (e à todas as coisas) uma carga messiânica e utópica. Estes são meios para salvar o tempo, a história e o humano (este que ainda desconhecemos)³⁵.

Escolho, espacialmente, este primeiro capítulo para pensar a apreensão das imagens em presente momento e as suas possibilidades de montagem: as possíveis utilizações do arquivo enquanto material principal no processo, ainda que em meio a essa enxurrada (e utilizando algo semelhante à forma de enxurrada, que não pertence, no entanto, ao funcionamento algorítmico):

1. as imagens em cascata; 2. as imagens não vistas; 3. as imagens cujo excesso as levam à própria supressão; 4. as imagens cuja durabilidade na memória (individual ou coletiva) parece ter chegado à falência.

Deste modo: esticadas e atravessadas nessas páginas, sem o grande intuito de chegar a algum lugar.

Talvez não deveria deixar para fora do texto a tarde em que fui ao

35 “Quando Donna Haraway pergunta se algum dia nos tornaremos humanos, está ao mesmo tempo um “nós” fora da norma do humano e questionando se o humano poderá ser alcançado completamente.” Retirado do livro Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto? De Judith Butler (P. 112)

cinema desavisada assistir Le Livre d'Image. Fora causado, em imediato, ao assistir o livro-filme: 1. A suspensão do pensamento 2. Que se viu em seu próprio funcionamento, que se enxergou 3. Procura outras formas de prosseguir, entendendo a maleabilidade de suas formas: é possível dobrá-lo, esticá-lo, cortá-lo, é possível juntar fragmentos distantes e, conseqüentemente, tempos distantes.

Essa é a lacuna, a fratura ou o lampejo evocado por Godard em uma sala de cinema.

1. 1:18:32 voltamos à praia. A vemos mais distante e mais colorida, por trás de um filtro amarelado. Vemos, de longe, as pequeninas pessoas que caminham pela praia e brincam com as ondas, com a areia. 2. 1:18:36 a terra 3. 1:18:38 abandonada, 4. 1:18:40 sobrecarregada pelas letras do alfabeto, 5. 1:18:44 e sufocada pelo conhecimento, 6. 1:18:47 e quase não restam orelhas.

Enquanto existe o esforço para a compreensão da imagem, existe um mundo em funcionamento fora dela. A imagem enquanto problema abre uma condição para ser vista ativamente, abrindo a possibilidade de interrogá-la, de fazer perguntas.

As imagens são trazidas em incompreensão, em uma lacuna para que se crie elaboração sobre elas. Em *Le Livre d'Image*, o diretor dispensa que partes do filme sejam legendadas: as palavras não estão ali para serem todas compreendidas³⁶. A incompreensão na proposição godardiana não se constroi a partir de aleatoriedades e arbitrariedades, mas de uma minuciosa curadoria de ecos e estilhaços.

Retornamos aos procedimentos relacionáveis às formas da memória: apropriação (o resgate uma imagem já vista), em edição (enxergá-la diferentemente em lembrança), em coleta, em abruptos cortes, em fragmentações e na impossibilidade de retornar à primeira imagem. As imagens apropriadas, feitas, justapostas e editadas por Godard respiram e pensam, contém sua própria história, desejos e segredos. As imagens se desfazem aceleradamente. O último trabalho de Godard é um filme, que é um livro. E então, de novo, em meio aos frutos estranhos proferidos por Garramuño³⁷, assistimos os materiais serem levados aos próprios

36 Pessoas confusas em fóruns, questionando se a legenda estava com algum erro: <https://www.criterionforum.org/forum/viewtopic.php?t=2599&start=500>; https://www.reddit.com/r/criterion/comments/gq4r7n/the_image_book_subtitles/.

37 “O fato é que essa aposta no inespecífico se aninha também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem, desnudando-a em sua radicalidade mais extrema. Porque é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente desses entre-

abismos e limites, misturam-se estes e outros e criam essa outra coisa: o funcionamento interno do tempo.

cruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade - dir-se-ia de horizonte - da produção de práticas artísticas contemporâneas. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento.”

Página 16 de Frutos Estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea





2. GRANDES E PEQUENAS MEMÓRIAS

Anotações/desenvolvimento:

FANTASMAS

tempo e memória

1. labirínticos,
2. incontornáveis,
3. fragmentários.

mut Lachenmann e em *Not I* (1977)⁴ de Samuel
significado da palavra: a redução ao som⁵.

ão pensar sobre o
o pensar sobre o q
esse texto. Esse é, t

insistir e ver de no
diferentes caminh
como quem separa
escrita e a desfaz di
e faz, antes de tudo
páginas de Bolaño⁶ e

vivê-la, para perce
o) para a 'normaliz
parece o acordar bi
o desenrolar da
é subitamente fins

ernos da *topografi*
e). É um problema r

riais presos em mi
pararei os chassis
ados, mas *a graça*
aterial pronto). Sei
rede e pelo chão. É

[om/watch?v=Cmi_rHy](#)
[om/watch?v=16rSsThM](#)
peia, convulsão da líng
n do som."

Janeiro: Rocco. 1998.

2666 de Roberto Bolaño, lida em despreparo, em minha
eita em mergulho e em súbito emergir.

AS GRANDES MÃOS DE DEUS

AS MÃOS EM BRESSON

AS MÃOS EM FAROCKI

IMAGEM PARA

MÃOS

ME SEGURANDO

ME PROTEGENDO

ME GUIANDO



BIBLIOGRAFIA

teodor. *Teoria es*

milla. *Rotas, Raíz*

vagens. Tese de

s. Universidade d

Hilan. *A int*

ção. 2019.

Walter. *A image*

1985.

Walter. *Infânc*

I: Rua de Mão Ú

Walter. *Magia*

história da cultur

ark. *Fantasma*

, Jeanne Marie.

amin. São Paulo:

43:22 penso como Antonin Artaud: "Há dez mil modos de ocupar-se da vida

43:33 e de pertencer à sua época

43:36 quer que repita?

43:38 há dez mil modos de pertencer à vida e de lutar pela sua época.

43:53 há dez mil modos de ocupar-se da vida e de pertencer à sua época.³⁸

Partimos, em termos boltanskianos, para a breve elaboração das relações entre a pequena e a grande memória. Sendo, respectivamente, a memória do indivíduo em suas pequenezas cotidianas, em seu anonimato feliz, e a grande memória “dos livros de história” como Boltanski diz³⁹, na grandeza de grandes tragédias, no anonimato astroso.

Em suas Teses sobre o conceito de História (1940), Walter Benjamin desenha a forma da temporalidade histórica em um crescente e inevitável acúmulo de passados não-resolvidos, feito a partir do empilhamento de corpos injustiçados: pelos mortos engolidos pelo autoritarismo político, pelo capitalismo em seu continuum de violência e opressão.

Os tempos e os corpos injustiçados, rememorados pelo filósofo, acabam se diluindo na narrativa histórica hegemônica que caminha junto às crenças progressistas, ou, em atual momento, podemos chamá-las também de neoliberais, pautadas na constante “superação” e no esquecimento,

olhar pra frente

39 Disponível em: <https://www.macba.cat/en/collectables/what-interests-me-is-what-i-call-small-memory/>.

Os sem-nome benjaminianos são também os corpos presentes na obra *Personnes* (2010) de Christian Boltanski, em uma grande pilha de roupas erguidas, suspensas e jogadas por um guindaste, em um ciclo infundável/incessante: onde é refeito o empilhamento dos corpos-fantasmas: entre presente e passado, entre estar e não estar, entre ver e não ver, entre a lembrança e o esquecimento: evocando a possibilidade de um passado não-acontecido, dos outros caminhos que estes corpos poderiam ter vivenciado - e não estariam empilhados.

Assim como na movimentação dialética da rememoração (da qual também faz parte, ativamente, o esquecimento)⁴⁰, há cheiúra nesse vazio da presença dos corpos-roupas⁴¹ propostos por Boltanski,

40 “também a atividade espiritual e intelectual do pensamento não pode ser restrita ao movimento psíquico do recolher e do lembrar, mas deve incluir os movimentos opostos da perda, do esquecimento, da dispersão e da distração.” (p. 104)/”O que no processo de trabalho capitalista é denunciado como distração, falta danosa de atenção, falha na disciplina que deve ser censurada e castigada, revela-se agora muito mais como uma atenção dirigida para outras coisas, notadamente para as coisas deixadas de lado. Em termos benjaminianos, trata-se da atenção dirigida para o esquecido e o recalcado, que pode guardar dentro de si as sementes de outros caminhos e de outras histórias.” (P. 110)

Fragmentos/anotações de 5. Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea a partir de Adorno e Benjamin, capítulo do livro *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin* (2014) de Jeanne Marie Gagnebin.

41 “O problema fundamental que se coloca por intermédio das roupas-corpos seria a figurabilidade da morte como dispositivo de memória.”

Pequeno fragmento/anotação do artigo *Roupas como corpos: o agenciamento político do vestuário* por Christian Boltanski [Testemunho e Documento dos Corpos Ausentes] de Angélica Adverse.

na lembrança (entre o real e o fictício) sedimentada por um chão histórico, um contexto, que o artista procura tornar sensível em sua obra.

O corpo presente e invisível/fantasma boltanskiano é materializado (ou novamente desmaterializado) na videoarte *Tell Me Terrible Things They Have Known* (2016) de Hong An Truong, através da narração. Sua invisibilidade ecoa a preocupação com a não-exposição e a proposição de uma rota contrária à sensacionalização da violência sofrida por estes corpos. Na obra, a artista chinesa compara relatos de 1995⁴² e 2013, feitos pela mesma vítima do massacre cometido pelo exército japonês na China, no contexto da Segunda Guerra Mundial. A vítima rememora e narra, em diferentes temporalidades e formações de palavras/lembranças - embora mesmas - o horror sofrido em seu próprio corpo, que também testemunhou o horror sofrido pela sua família.

Em treze minutos que parecem se estender por horas, vemos uma longa mesma imagem feita pela artista no Museu Memorial do Massacre de Nanquim. Vemos e não vemos nada. Ouvimos

42 A primeira entrevista foi feita por Iris Chang, autora do livro “O Estupro de Nanquim” (1997), peça fundamental na pesquisa de Hong An Truong para a realização deste trabalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hF9V6uRs4z8>.

ing.
and she has never thou



a narração e, nela, todo o horror imagético está contido. E como poderia ser acessado, sem as palavras? Como seria remontado em imagens-vistas-com os olhos? As imagens são avivadas dentro de nossas imaginações. É (!?) de nossa responsabilidade a montagem, o horror sentido da própria imaginação no processo de fazê-lo. (!?)

7. Suscitando o caráter intertemporal possível na construção do trabalho de artes: as fronteiras geográficas e a especificidade temporal-histórica podem se misturar e se dissolver. 7.1 A criação de paralelos

8. Como remontar imagetivamente o horror?

Há, nesse texto, o que me parece, a inevitabilidade de pensar (pois aqui pensamos a memória em suas reverberações estéticas e, conseqüentemente, históricas), pois, a criação de um estranhamento diante da imagem violenta.

Os materiais e técnicas utilizadas por Christian Boltanski e por Hong An Truong para a criação/reforço da aura da violência que há na imagem, ou por trás dela, são: 1. o empilhamento de roupas; 2. a organização de sapatos [ambos em grande quantidade]; 3.



a representação desfocada da falta dos corpos lembrados, em imagens que permeiam o ver e o não-ver: ossadas e terra.

A memória, nestes trabalhos, assume o sentido imagético representativo, aurático, espaços-de-lembrar: 13 minutos para lembrar. Mônadas escondidas em museus, propondo a política da memória como imprescindível à moral humana.

Não há resposta e política programática, aqui, sobre o que fazer com as imagens violentas. Há apenas a proposição de seu reconhecimento e de sua inevitabilidade e a tentativa da criação (técnica, material) de estranhamento, frente à banalização, frente ao formato confuso assumido dentro de nossa convivência com as imagens: em presente momento no qual a desaurificação da imagem violenta ocorre no que parece ser incontrolável velocidade, em sua mistura com as outras imagens que seguem:

1. Vemos:

Um post publicitário/propaganda de biquíni de uma marca "alternativa", onde a cabeça da pessoa foi retirada para que reste somente a paisagem e o biquini que está sendo vendido.

2. e logo depois, vemos:

Uma manchete que diz: "Israel é acusada de contaminar água com pólio em Gaza para liquidar os palestinos" Na imagem, uma paisagem lamacenta e um homem com um carrinho de mão

3. E assim segue:

"O que a crítica de poesia pode aprender com a narração das olimpíadas"

"Antonioni: O evento e a imagem"

Um meme

Um quadro

E retornamos à notícia sobre o pólio na Palestina, em outra língua.

4. Como lembrar?

5. Como criar o estranhamento necessário da imagem-de-lembrança?

6. Como mantê-la?

7. Como guardá-la?

8. Quê fazer com ela?

INSTRUÇÕES DE LEITURA

1. Onde há recorrência; 1.1. Onde é imparável; 1.2. No que é irrecuperável; 1.3. No que não basta ter em ação o luto; 1.4. No que se mostra somente pelas frestas; 1.5. Aqui há um quebra cabeça; 1.6. Onde habitam diferentes temporalidades; 1.7. Onde há a escolha/o embotamento/a não-escolha de qual temporalidade ter em base de ação.

2. Catástrofes são os colapsos do passado no presente /
anástrofes são os colapsos do futuro⁴³ no presente⁴⁴

Ao mesmo tempo que o passado não resolvido toma forma, e se faz inevitável perseguidor:fantasma: ele também se dissolve, se mistura, perde seu formato inicial:amorfo: é transformado⁴⁵.

43 ler a paisagem com o futuro dentro
fazer o futuro entrar na linguagem
e me dizer o que não vejo

Fragmento do poema paisagem com futuro dentro, de Marília Garcia: recortado de seu livro Expedição: Nebulosa (2023).

44 BENSUSAN, Hilan. A infância das máquinas (take 1). 2019. Disponível em: <https://anarchai.blogspot.com/2019/10/a-infancia-das-maquinas-take-1.html>.

45 “Ora, o passado é realmente passado ou, como diz Proust, perdido, ele não volta enquanto tal, mas só pode ressurgir, diferente de si mesmo e, no entanto, semelhante, abrindo um caminho inesperado nas camadas do esquecimento. Se há uma retomada do passado, este nunca volta como era, na repetição de um passado

Sua maleabilidade é moldada a depender da importância/valor atribuído a um objeto ou corpo (categorias que estão em constante fusão no capitalismo: são indissociáveis), dos interesses por trás do ato de segurar uma lembrança ou de esquecer (aqui mais pra forçar seu esquecimento).

3. O esquecimento que se faz/é feito compulsório, embotado, desfazedor de memória, desfazedor de razão apontada para a ocorrência da repetição trágica das histórias humanas: relacionado a continuidade da falência coletiva estruturada na ilusão individuada de prosperidade - e na promessa enganosa da prosperidade na pós-vida. O aqui-agora é deturpado em um falso senso de superação neoliberal, que muito mais diz sobre a continuidade sistemática e a sensação de impotência diante da grandeza do sistema-feito que nos cerca, do que sobre a superação em termos materiais, de mudança do que vivemos de realidade: o encontro com esse "humano" que desconhecemos.

idêntico; ao ressurgir no presente, ele não é o mesmo, ele se mostra como perdido e, ao mesmo tempo, como transformado por esse ressurgir; o passado é outro mas, no entanto, semelhante a si mesmo."

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

1. O outro nome deste capítulo: Lembrança Embotada: métodos de materialização da memória⁴⁶

As pernas, os braços, estão cheios de lembranças embotadas

Marcel Proust

A acumulação histórica que nos trouxe a acostumação ao colonialismo e a ideologia cultural estadunidense como bases do nosso senso comum, alumia alguns dos porquês da conjuntura política que se faz hoje no Brasil, em constante ameaça deste possível retorno ao fascismo e à ditadura militar (temos de nos perguntar se foram embora, de fato, em algum momento, para retornarem). A ciclicidade presente, por exemplo, no vasto número de brasileiros que elogiam e pedem a volta do Regime Militar e que radicalizam-se à direita - indo às ruas pedindo a volta do Governo Bolsonaro -, nos auxilia na compreensão da citação feita por Theodor Adorno em sua conferência intitulada O Que Significa Elaborar o Passado (1959): "History is bunk" ["a história é uma charlatanice"]. Este famoso dizer de Henry Ford, é evocado por Adorno para ilustrar "a imagem terrível de uma humanidade sem

46 Título dado à apresentação da autora no Seminário Internacional Lembrar Para Não Repetir (2024), promovido pela Fundação Mário Soares e Maria Barroso, em Lisboa, Portugal.

memória" [tradução de Wolfgang Leo Maar]⁴⁷. O desdobramento dessa rejeição cultural da história e de sua elaboração por parte dos oprimidos, culmina atualmente em um complexo embate entre histórias: na repartição fragmentária de interpretações do que poderia ser a verdade, causada em grande parte, pela guerra informacional.

INSTRUÇÕES DE LEITURA OU A OUTRA INTRODUÇÃO

4. Isto que permanece em uma importância não só pertencente ao passado e ao exercício de sua rememoração, mas que se renova em triste importância localizada também em presente momento. 5. A bruta continuidade direcionada àqueles que compõem os recortes sociais desassistidos, em delimitações geográficas periféricas. 3.1. aqueles que vivem a sua continuidade são, principalmente, jovens negros, indígenas e pobres. 6. Não se concretizou, por completo, o que chamamos de Democracia. 7. Das legendas de Goya - às quais nos atenta Susan Sontag em Diante da Dor dos Outros (2003) - em sua série de gravuras intitulada Los Desastres de la Guerra (1810 - 1820), nas quais somos enfaticamente alertados sobre o horror contido em cada gravura, em cada imagem, que, em um mesmo

47 Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/adorno/ano/mes/passado.htm>.



movimento nos expõe à violência: e a questiona: e a recusa. Goya exclama:

1. Esto es malo
2. Esto es peor
3. Esto es lo peor
4. Fuerte cosa es!
5. Por qué?

3. IMAGENS VIOLENTAS

Anotações/desenvolvimento:

0. As imagens violentas que Sontag cuidadosamente nos ensina a olhar para - e que Haneke insiste que não olhemos nunca para - e que não nos aproveitemos delas em favor individual algum: seja de entretenimento, seja de auto-engrandecimento pelo afeto de tornar alheio.



1. questões de velocidade: 1.1 figuração/o aprisionamento da representação 1.2 há esforço para encaixar a memória e os acontecimentos em vida em uma lógica cinematográfica, midiática: alinhada à lógica das imagens. Quando acontece em um desespétáculo, no meio do dia, sendo friamente intencionado (objetivamente, ainda que em desespero. E quais são as possibilidades de separação entre um e outro - numa dada situação?): mas o ato em si não é tratado/representado como uma tragédia grega no filme O Sétimo Continente (1989) de Michael Haneke. em uma tela assistimos a preparação silenciosa da tragédia. não há uma personagem ou uma palavra que nos insista o choro, o desespero: não há direcionamento no que há de ser sentido, um manual. há silêncio: como nas tragédias de vida real. desencantadas. não há apelo, algo de interessante e curioso que as mantenha na memória daqueles que estão afastados - em vida real dependemos de seu detalhamento, sua narração cruel, mórbida, por um choque momentâneo que tem como destino-único o esquecimento. 1.3 as imagens aparecem. sentimos. elas passam.

2. a violência acontece no meio do dia. em meio a um dia qualquer. Yuri⁴⁸ me contou que parte importante de sua pesquisa é o foco em tudo que antecede o acontecimento trágico: o alongamento da

48 Yuri Fidelis é ator, diretor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas (PPGCEN) da Universidade de Brasília.

narração do dia-qualquer que segue até transformar-se em uma catástrofe: uma morte - simbólica ou não - um não-retorno 2.1 este não é um apelo ao niilismo ou ao cinismo, à apatia ou à redução da violência e da catástrofe, tampouco cabe aqui qualquer relativização da dor humana e das tragédias. 2.2 enfatizar a casualidade que cerca a vida humana anônima como um todo: em suas dores e alegrias. o momento de não se estar fazendo imagem para o outro, nem para si próprio: o não-registro da imagem, a não-estagnação da imagem: uma imagem em movimento que não é por todos vista: mas vivida 2.3 a precariedade ou a falta de possibilidade e de escolha nos métodos de insistência na importância da memória (essa: real e desencantada) de um acontecimento ou da vida de alguém - a depender de quem acontece e de quem morre. 2.4 a impossibilidade cinematográfica que há em toda tragédia: em toda realidade.



1. O Outro Título Deste Capítulo: A Deterioração da Imagem

Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem.

Susan Sontag

Em uma crescente, nos é acostumada a convivência com o excesso de imagens e a consequente planificação de seu sentido. Este acúmulo as transforma em uma massa homogênea, inalcançável à memória duradoura. “Pode ser também que não exista um presente a ser compreendido ou articulado”, escreve o crítico cultural Mark Fisher em *Futuros Perdidos: O lento cancelamento do futuro* (2022), diante do labirinto posto pela utilização da imagem em sua função Industrial,- que cria uma recursividade de simulações romantizadas do passado, impede a compreensão do presente e, conseqüentemente, impossibilita a criação de um futuro.

Partindo da colocação de Fisher e de sua obra, tendo o tempo como principal atravessador de suas preocupações⁴⁹: o passado enquanto

49 “A tese deste livro é que a cultura do século XXI é marcada pelo mesmo anacronismo e inércia que afligiu Sapphire e Steel em sua última aventura. Mas essa estase foi sepultada, enterrada embaixo de um frenesi superficial no movimento perpétuo da “novidade””

Em o “lento cancelamento do futuro”, *Fantasmas de Minha Vida*.

um labirinto do qual não conseguimos mais sair, especialmente dado o firmamento mercadológico no constante reuso da estética e da figuração imagética do passado: se renovando como algo novo, sempre novo: nunca novo.

Partindo de suas preocupações, Fisher nos provoca a reflexão sobre a relação que vivenciamos com as imagens que nos cercam na dinâmica digital: estas que estão em constante escape da permanência na memória, da reflexão e da compreensão crítica: as imagens em cascata. As imagens que estão entre ver e não ver não por sua construção ambígua e complexa, mas pela passividade à qual estamos suscetíveis quando as vemos.

1. a disposição à violenta equivalência das sequências algorítmicas que misturam vídeos de pets com imagens de violência policial.

2. atravessamento - e tensionamento - crítico da compreensão da imagem no mundo contemporâneo.

3. arte é alienígena - embora fale tanto sobre a vida e o mundo.

4. a imagem é documento. ainda que alienígena.

imagens desesperadoras de crianças feridas por exércitos colonizadores, dicas de penteados, imagens bonitinhas de cachorrinhos e filhos de pessoas que não sabemos quem são, fofocas sobre a vida de celebridades, exercícios físicos, comentaristas políticos, tutoriais de exercícios físicos e mais imagens tenebrosas e reais de guerras e violências de outros tipos?!

(1 segundo para cada imagem estática

15 segundos para cada imagem em movimento)

Embora o algoritmo seja treinado e vá se ajustando aos interesses do espectador, não sabemos ao certo qual imagem virá depois - e, portanto, seguimos em uma estranha expectativa, aguardando uma surpresa. O algoritmo forma um aprisionamento em nichos: o conteúdo de esquerda está à esquerda e o da direita está à direita - e é também sabido que há a intensificação da circulação de determinado conteúdo, impulsionado por quem mais tem a pagar para a plataforma. (Tenho procurado maneiras de tentar fazê-lo enlouquecer).

Ainda que esse seja um assunto familiar à academia, essa problemática não encontra abertura para se fazer num confronto

formal na vida-comum: as formas-comuns⁵⁰ de convivência com as imagens estão diretamente atreladas a este formato que parece ser aleatório e desgovernado. A utilização banal, sensacionalista e fascista de imagens violentas reproduzidas e reproduzíveis são a forma-comum de existir junto às imagens.

1. a retenção de sua explicitação, (de sua figuração); 2. a subtração da imagem; 3. redução ao som; 4. desfoque; 5. o tratamento desencantado da narrativa.

Seu espalhamento contamina espaços cotidianos e espaços de lazer (que, no consumo imagético, tendem a se misturar, ou ao menos tentar promover esse adentramento um n'outro: esquecimento do dia-comum, alienação da vida-comum). Acordamos e vamos dormir cercados por imagens violentas - e não tiramos nada delas - a convivência mora na naturalização, na repetição e na impotência.

A sequência de furos jornalísticos que aparecem em uma grande

50 Em um canal da TV aberta, uma jovem chora a recente morte de seu pai, o flash é forte em seu rosto e o zoom da câmera oscila a aproximação dos olhos tristes da menina. A repórter está calada, parada ao lado dela, observando o clamor por respeito: o programa de jornalismo policial mostra o rosto do falecido pai da jovem e, sem provas substanciais, o acusa de envolvimento com atividades ilegais. Essa foi a pergunta feita a entrevistada: “Como se sente com a morte do seu pai?” A menina chora, soluça e o microfone é retirado de suas mãos, ela sai de cena.

televisão pendurada na parede da sala de espera de uma clínica de emergências ortodônticas, assim segue: um criminoso estava foragido no centro-oeste, uma grande equipe de Policiais Militares fora escalada para capturar o tal criminoso, que conseguiu fugir e se esconder por muitos dias, passando por várias cidadezinhas de Goiás. Quando finalmente encontrado, foi morto pela PM. Os pacientes que aguardam na sala de espera comemoram a morte do criminoso. Um deles tira o celular do bolso e abre o WhatsApp para mostrar a foto do corpo sem vida no IML, que vazou nos grupos do aplicativo. O celular é passado de desconhecido em desconhecido, todos sorriem e fazem piada de algum aspecto do corpo sem vida. As crianças presentes na cena reproduzem a euforia presente na comemoração dos adultos. Essa notícia se finda e a próxima nos mostra cachorros vestidos como humanos, para a realização de um casamento de pets, no parque central de Brasília.

Não há resposta mas há a criação do estranhamento e da crítica frente às utilizações das imagens violentas e da construção desse grande arquivo, da formulação dessa nova grande memória ainda mais fadada a um grau do que parece ser aleatoriedade e propaganda:

as imagens intrusas.



4. DESFAZIMENTO/INVENÇÃO MATERIAL E A TOPOGRAFIA DA MEMÓRIA

FANTASMAS

tempo e memória

1. maleáveis;
2. quebráveis;
3. sobrepostos;
4. reinventados.



Sontag escreve: "Mesmo na era dos cibermodelos, a mente ainda se sente, conforme imaginaram os antigos, como um espaço interno - semelhante a um teatro - em que nós representamos imagens, e são essas imagens que nos permitem recordar."

(2003 P. 75)

Partimos desse espaço interno para saltarmos ao tempo-antigo onde fora desenvolvida a técnica para exercitar a memória: em seu livro *A Arte da Memória*, Frances Yates descreve o funcionamento dos métodos de rememoração no contexto do estudo da retórica: as técnicas mnemônicas auxiliavam os oradores a bem decorarem o discurso e a bem atravessarem as palavras, com precisão tamanha.

Para além da funcionalidade atribuída à memória nesse contexto, nos importa os parâmetros básicos para o exercício da rememoração: eram utilizados lugares e imagens (no termo utilizado pela autora: eram impressos) para que a lembrança se formasse em inteireza e pudesse ser imaginada/atravessada quando o orador precisasse acessar determinada palavra. Cada objeto da arquitetura imaginária guarda uma palavra, uma informação a ser dita.⁵¹

51 "Pessoas que desejam treinar essa faculdade (da memória) precisam selecionar lugares e formar imagens mentais das coisas que querem lembrar, e guardar essas

É neste espaço imaginário e interno onde se faz a Topografia do Som e da Memória de Maria Chavez⁵²: que, dando continuidade ao ímpeto modernista de se confrontar com o material em suas propriedades físicas e históricas, propõe a criação de novas linguagens⁵³, partindo de um dispositivo de reinventividade na reutilização de um objeto/máquina já existente, propõe a quebra dos materiais que têm em mãos.

Retornamos ao procedimento fragmentário de desmembramento dos materiais apropriados e de sua reterritorialização, como no Livro de Imagem, Chavez encontra, molda e inventa o passado sobrepondo discos de vinil quebrados. Utiliza diferentes métodos para quebrá-los: apoiando e quebrando-os em seu joelho ou em seu quadril. Os discos são coletados e, em grande parte das vezes, ouvidos pela artista pela primeira vez ao improvisar frente à plateia⁵⁴.

imagens nesses lugares, de modo que a ordem dos lugares preserve a ordem das coisas, e as imagens das coisas denotem as próprias coisas; e devemos empregar os lugares e as imagens assim como uma tábua de cera sobre a qual são inscritas letras.”

Yates apud Cícero, De oratore, II, lxxxvi, pp. 351-4.

52 Maria Chavez (1980) nasceu em Lima - Peru, e reside em Nova Iorque. É conhecida pelo seu trabalho de abstração no toca-discos, como DJ e artista sonora.

53 “Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os construtores, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo.”

Fragmento/anotação do texto A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade (1962) de Hélio Oiticica.

54 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=plDElg6TZfE>.

Chavez propõe que visualizemos a formação das esculturas sonoras e das instalações sonoras: as construtoras de uma hipermemória⁵⁵, uma memória construída, inventada: ciente de sua construção, feitas pela colagem de discos de vinil e por gravações de campo. Aqui cabem os mesmos procedimentos deixados pelo Livro de Imagem de Godard: o efeito dissonante causado a cada interlocutor/espectador e a abertura da possibilidade de remontar a obra dentro de si, em interpretações ou associações múltiplas: como também fazemos com as lembranças, com a memória delas. A categoria em questão é também confrontada: Chavez não diz fazer música (seus objetivos estão alinhados com a arte sonora). Peço licença para discordar e silenciosamente estudar seu trabalho como um trabalho musical que confronta o sentido tradicional dado à música, como em Godard: a sua deterioração, onde a linguagem confronta seus materiais-acostumados e seus modos-acostumados: é refeita a escuta e a visualização do som.

Aqui, interessa esticar as classificações existentes do que criar novas classificações, caminhar para a ambiguidade, para os frutos estranhos na arte: não tão facilmente discerníveis.

55 “Ao sobrepor as gravações de campo, o que realmente se faz é criar uma hipermemória. Criar níveis de documentação temporal e, assim, criar um novo tempo imaginado.” (tradução livre) parte da entrevista de Maria Chavez para o The Creative Independent, publicada em 2020.

As esculturas sonoras de Chavez nos levam ao trabalho de Victor Rodrigues⁵⁶, mais especificamente a utilização do rádio proposta pelo artista em algumas de suas composições⁵⁷ e improvisações⁵⁸.

O artista utiliza as estações dúbias da rádio, as entre-estações, ou de novo: os não-lugares de Augé, onde encontra os fantasmas: possivelmente os mesmos de Hilda Hilst⁵⁹. Em seus métodos improvisatórios, utiliza, para tocar guitarra: 1. uma chave de fenda, 2. moedas, 3. cordas soltas como criadoras de atrito nas outras cordas. 4. Sua guitarra é posta como o material que passa de um instrumento pra tocar na igreja à máquina improvisatória, desfeita de seu sentido usual e desfeita de seu contexto religioso: sua memória é refeita.

A primeira vez que vi Victor em um dos encontros de improvisação pré-pandêmicos, na casa de Dona Sophia⁶⁰, seu instrumento de

56 Victor Rodrigues iniciou suas pesquisas musicais em 2020 com lançamentos solo e em conjunto no selo Dobradiça Enferrujada Discos. Suas pesquisas se voltam para a música experimental, improvisação livre, composição de trilha sonora e design de som no ambiente do cinema experimental. Victor é aluno no curso de Processos Fonográficos na Escola de Música de Brasília.

57 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b2MeAJsg--M>.

58 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=17NWstuloQY&t=3531s>.

59 Poeta Grava Vozes dos Mortos (Fantástico, 1979) . Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_gCrEITR4&t=120s.

60 Dona Sophia é médica pediatra aposentada, pintora e artesã. Abriu seu apartamento no Plano Piloto em Brasília para sessões de Improvisação Livre entre 2016 e 2020.

escolha era uma pedaleira e um amplificador, na próxima sessão de improvisação em grupo, utilizou moedas, inseriu uma chave de fenda perto do captador de sua guitarra. Parecia que queria destruí-la. Novamente ocorre o lampejo: essa surpresa técnica vivenciada em presente momento, em forma presencial e palpável.

No Input⁶¹ não é uma técnica inventada por Victor, é reproduzida por ele. No ciclo da invenção, há a utopia e a apreensão e reprodução de técnicas que se atiram para fora de si mesmas, que impulsionam o “mas e se?": que reconstroem o sentido e utilização dos materiais.

Dos materiais dos quais Victor se apropria, onde residem os fantasmas, está o rádio e a investigação de não-lugares entre as

61 “The no-input mixing desk, as a specific manifestation of feedback music, has been explored in one form or another since at least the 1960s. While it might not be considered a “new” instrument in the context of the New Interfaces for Musical Expression conference, it has taken on a new life in the 21st century, and provides a valuable site for exploring how a musical technology has spread, been discovered by individuals, and gained traction in different musical communities.”

“A mesa de mixagem no-input, como uma manifestação específica da música de feedback, tem sido explorado de uma forma ou de outra desde pelo menos a década de 1960. Embora possa não ser considerado um “novo” instrumento no contexto da conferência Novas Interfaces para Expressão Musical, ele ganhou uma nova vida no século XXI e fornece um valioso campo para explorar como uma tecnologia musical se espalhou, foi descoberta por indivíduos e ganhou força em diferentes comunidades musicais.” (tradução livre da autora)

MUDD, T & Brown, A 2023, Musical pathways through the no-input mixer. in Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression, 2023.

estações - em maioria religiosas. A decadência do rádio é um de seus apontamentos e lugares de curiosidade⁶²: a escassez das estações, o público diminuto e a abundância de cultos e missas refletem onde hoje vivemos:

em deserto teocrático.

62 Entrevistei Victor Rodrigues em 20 de outubro de 2023, em Brasília - DF. Conversamos sobre a sua pesquisa em música e arte sonora e a relação de seus materiais com a poética da memória.

1:00:58 tijolo e abóbora
1:01:01 porco vivo
1:01:02 tem nada pior
1:01:04 sal
1:01:06 queima a pele toda
1:01:11 bom de carregar é
1:01:13 ração pra peixe
1:01:16 cê vê aquele sacão gigante
1:01:18 aí cê vai pegar, é levim!
1:01:22 ração de peixe é bom de carregar
1:01:26 é fácil carregar memo
1:01:28 mas cê fica com o corpo todo fedeno
1:01:32 batata é bom de carregar
1:01:34 café!
1:01:38 café e semente
1:01:40 milho
1:01:42 colchão de espuma
1:01:46 arroz
1:01:47 areia⁶³

DESVIO

Para que esse texto exista em volta do outro:

aqui pensam as mãos.

O exercício mecânico do pensar.

A palavra e seu sentido sonoro

A palavra e seu funcionamento mecânico:

seu sentido e uso material.

Clarice escreve, em *Água Viva*:

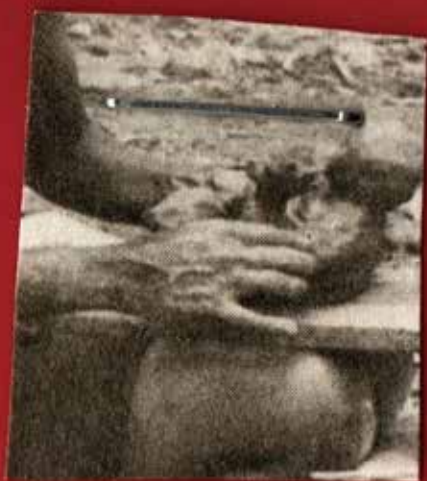
Este não é um livro porque não é assim que se escreve.



MATERIAIS

A investigação ou mapeamento da forma do pensamento: o registro desse pensamento e de seus pensamentos vizinhos: a justaposição das imagens de pensamento. Pensar com a palavra e com a sua efemeridade: essa passagem breve, em muito esquecível, em muito confundível. Um receituário para mimetizar (e aqui cabe a contradição)/receituário para mimetizar a forma da memória em muitas de suas maneiras e assuntos possíveis: a escrita fragmentada feita de imagens.

S



de embalagem

Na página 156 das Primeiras Estórias:

O menino lembrava sem lembrança nenhuma
escreve Rosa.

Na terceira parte das Teses Sobre o conceito da História, Benjamin escreve:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos.

1. APÊNDICE/

FÁBULA DAS MÃOS/

MEMORIAL/

RECOMEÇO/

Sem saber o que se é, o texto sai de si e torna-se sua mecanicidade: as mãos.

Das tantas maneiras de chegar nas coisas: foram utilizados livros encontrados em feiras (quando não estavam sendo procurados) e livros habitantes da estante da casa-da-infância. A proximidade é revelada: parto de anotações feitas de conversas que tive com amigadas queridas, com meu orientador, com meus pares e familiares. Há um desejo por um certo grau de aleatoriedade nas referências: sair da lógica algorítmica e ter a vivência cotidiana, em corpo, como método de coleta. Estar em corpo próximo aos trabalhos de arte e vivênciá-los é de tamanha importância nessa pesquisa - quando há a impossibilidade geográfica, o diálogo é o criador dessa proximidade: o pensamento: o alcance das mãos.

As mãos - as personagens-fazedoras e principais desse texto - praticam diferentes acelerações no que já lhes é acostumado e, em

meio a este processo, textos são escritos paralelamente: em mãos que desejam a palavra, a lembrança: lembrar como foi que um pensamento, um desejo, uma curiosidade começou: pelas mãos.

O nome de Godard foi trazido tantas vezes: e de novo: nos cinco dedos de fada que compõem a mão (no início do livro de imagem): nos é contado que o pensamento se faz por meio das mãos. A curiosidade rítmica é passada pela falta da pontuação em *How It Is* de Samuel Beckett e por como podem as mãos escreverem sem pontuar sem respirar apressadas

Dividindo em largos espaços as respirações

As mesmas mãos curiosas, que como uma aparição divina, confundem e fascinam Nívea, em *Vestido Branco* (2023)

“era a mão que segurava o cachimbo que inquietava a menina. As unhas pareciam mais chatas que o natural. Era uma mão cheia de veias, nós grossos em cada falange. O homem continuava a fumar seu cachimbo. A mãe continuava a fantasiar algo sobre São Paulo. Enquanto isso, a mão parecia mais e mais disforme, mais e mais estranha. Os pelos pretos e grossos nas bases dos dedos

se destacavam da pele e se embaralhavam uns nos outros. No dorso da mão pelos em maior quantidade se aglomeravam entre si. Lembrava a tarântula que aparecera recentemente no paiol, com a diferença de que os pelos da tarântula se enfileiram na mesma direção, de maneira organizada. Nívea se obrigou a desviar o olhar. Humberto se despediu da menina botando a mão em sua cabeça.”

⁶⁴Em outra prática de memória feita em filme.

As mãos protetoras de deus,
as grandes mãos dos homens,
as mãos dos trabalhadores,
as mãos do gigante⁶⁵,
as mãos criadoras das palavras

64 Vestido Branco (2023). Carmem Martins. 20 min. <https://festivaltaguatinga.com.br/festivalTagua/17/assista/curta/filme/3752>.

65 cultivo há algum tempo a fantasia de ser carregado por um par de mãos gigantes.

Fragmento do livro Grandão (2022) de Félix Perini. <https://felixperini.com/publica%C3%A7%C3%B5es-2>



BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Teoria estética. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADVERSE, Angélica. Roupas como corpos: o agenciamento político do vestuário por Christian Boltanski [Testemunho e Documento dos Corpos Ausentes]. Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 55-65, jan./jun. 2020. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

BAECQUE, Antoine. Jean-Luc Godard e a crítica do tempo histórico. Tradução e interpretação de Godard: reflexões de críticos. [S.l.: s.n.], 2020. Disponível em: <https://abraccine.org/wp-content/uploads/2020/10/abraccinetraduccca7occ83es-godard-humberto-antoine-du-baecque.pdf>.

BENSUSAN, Hilan. A infância das máquinas (take 1). Brasília: Autopublicação. 2019.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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

CHAVEZ, Maria. Sound artist Maria Chavez on memory, trauma, and imagining a new world. The Creative Independent, 19 nov. 2019. Disponível em: <https://thecreativeindependent.com/people/sound-artist-maria-chavez-on-memory-trauma-and-imagining-a-new-world/>.

FISHER, Mark. Fantasmas da Minha Vida. Cotia: Autonomia Literária. 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar, aura e rememoração: Escritos sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34. 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997.



GARRAMUÑO, Florencia. Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do Conceito de Mímesis no Pensamento de Adorno e Benjamin. Texto apresentado no Ciclo de Conferências sobre a Escola de Frankfurt, realizado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Araraquara, em 1990.

GODARD, Jean-Luc. História(s) do Cinema. São Paulo: Fósforo e Luna Parque, 2022.

LISPECTOR, Clarice. Água Viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MIRANDA, Letícia. Furacão Tornado. Tese de Mestrado - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade de Brasília, 2021.

ORTHOF, Gê. o silêncio é uma confusão: manuscrito fabuloso de ateliê. Brasília: Autopublicação, 2023.

PAIVA, Luciana. Frente-verso-vasto: por uma topografia da página. Tese de Doutorado - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade de Brasília, 2018.

RANCIERE, Jacques. João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ROSA, João Guimarães. Manuelzão e Miguilim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

ROSA, João Guimarães. Primeiras Estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SONTAG, Susan. Diante da Dor dos Outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Rodrigo Naves (Org.). Escritos de artistas: anos 60 e 70. São Paulo: Edusp, 2006.

YATES, Frances. A Arte da Memória. Tradução de Helena T. D'Almeida Gouvêa e Guilherme J. F. Teixeira. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2007.