



# **A construção da memória como um palimpsesto**

## ***The construction of memory as a palimpsest***

***Carolina Vigna Prado***

*Mestre e doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura,  
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil. vignaprado@gmail.com*

***Pedro Taam***

*Bacharel em Física pela UFRJ e mestrando em Comunicação e Semiótica,  
Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, Brasil. pedro.taam@gmail.com*

## Resumo

O presente artigo tem dois autores: Carolina Vigna, que vem das artes visuais e da literatura e Pedro Taam, que vem da música, da física médica e da semiótica. Propomos aqui que a memória se constrói em camadas, à maneira de um palimpsesto, e sustentamos a nossa hipótese com exemplos das artes visuais, da literatura e da música. Concluimos que a construção da memória em camadas pressupõe um conceito de tempo não-linear, em que passado-presente-futuro se sucedem, mas um modelo imbricado, em que os três são, em todos os pontos, emaranhados e indissociáveis.

**Palavras-Chave:** tempo, arte, não-linearidade, memória, palimpsesto

## Abstract

The present article has two authors: Carolina Vigna, with a background in visual arts and literature, and Pedro Taam, with a background in classical music, medical physics and semiotics. We propose here that memory is constructed in layers in a palimpsest fashion, and we sustain our hypothesis with examples from visual arts, literature and music. We conclude that the construction of memory in layers presupposes a non-linear concept of time, a concept in which past, present and future succeed each other, but in an imbricated model, one in which past, present and future are, in all points, entangled and indissociable.

**Keywords:** time, art, non-linearity, memory, palimpsest

## MEMÓRIA: REPETIÇÕES E DIFERENÇAS

*“A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.”*

*Italo Calvino (1990,23)*

**A** natureza da memória é da mesma ordem que a natureza do tempo. Que natureza é essa é uma questão que a física, a biologia, as ciências da linguagem, a filosofia e as artes vêm tentando responder desde antes de serem consideradas disciplinas separadas. Parece-nos natural, portanto, que os autores deste trabalho tenham decidido escrevê-lo em parceria: é que, juntos, combinamos trajetórias em música, física médica e semiótica com trajetórias em artes visuais e literatura. Longe de repetirmos o que trazemos em nossas bagagens, nosso esforço é integrar esses conhecimentos, colocá-los lado a lado e, humildemente, observar o que esse conjunto heterogêneo nos diz.

A repetição daquilo que é igual é, necessariamente, estática. Todo o fundamento do cinema de animação é de que pequenas diferenças na repetição da imagem geram a sensação de movimento. Seria impossível distinguir uma série de imagens idênticas de uma só imagem estática. Portanto, a repetição com pequenas variações (diferenças) exerce um papel não de signo, mas de significado na obra.

As ilusões são movidas pelo “princípio do et cetera”; ao ver os elementos de uma série, supomos de bom grado ter visto todos. (Bernardo, 2002, 145)

A persistência da visão<sup>1</sup>, aquilo que nos faz ver fotogramas e entender movimento, é também a responsável por enganar o cérebro a perceber a repetição como padrão. A repetição exata é, portanto, indesejável. Mas, boa notícia: é também impossível, em qualquer escala.

Embora o universo seja, todo ele, constituído de partículas, por assim dizer, repetidas – todos os elétrons são iguais, todos os prótons são iguais –, essas partículas se organizam em conjuntos cada vez maiores: moléculas inorgânicas, moléculas orgânicas. Há, então, uma quebra. É na gênese biológica do organismo que a primeira diferença do universo se efetua: há proteínas idênticas, mas não há organismos idênticos.

Quando fazemos o salto do orgânico para a linguagem, e aqui utilizamos a palavra linguagem num conceito muito amplo, três coisas devem ser observadas, e que são cumulativas, vão se encavalando. Primeiro, a linguagem “herda” características do mundo físico e do mundo biológico, que a antecedem, seja isso perceptível à primeira vista ou não. Segundo, a linguagem ganha uma espécie de vida própria, desobedecendo sistematicamente a qualquer tentativa de enquadramento e poda. Terceiro, a linguagem se

---

<sup>1</sup>Persistência da visão, também conhecida como persistência retiniana ou retenção retiniana, é a capacidade que o olho humano tem em reter a imagem que se forma na retina por aproximadamente 1/24 de segundo após a interrupção do estímulo visual. Em 1826, o médico e filólogo inglês Peter Mark Roget (1779-1869) publicou um estudo sobre a persistência da visão e é considerado o primeiro estudioso no assunto.

transforma, quer dizer, tem características de algo que é vivo, mas se transforma e evolui muito mais rápido do que esses organismos.

Não que a transformação e evolução sejam prerrogativas da linguagem ou estejam mais pronunciadas na linguagem. É que a escala de tempo em que isso acontece nos é mais perceptível. As eras geológicas, tão bem inscritas nas rochas e em todo lugar, sob a forma camadas sobrepostas (em palimpsesto?) que contam a história do planeta, passam tão devagar que é necessário um geólogo para lê-las. A evolução dos organismos vivos só pode ser observada por um biólogo ou zoólogo extremamente cuidadoso, em vista de sua pesquisa de campo e altíssima especialização. Diferenças na evolução da linguagem, no entanto, podem ser notadas por qualquer um, no tempo de vida médio de qualquer ser humano: a forma como a música evolui e diferentes tendências se sucedem; a forma como o vocabulário muda, e os mais velhos às vezes fazem uso de expressões que aos mais novos causam estranheza e risos; a forma de se vestir, tão influenciada que é, ao mesmo tempo, entre as necessidades sazonais do capitalismo estetizante e as morais obsoletas das quais ainda não nos desfizeram, mas que por isso mesmo não cansam de mudar, justamente para continuarem estáticas.

Essas três coisas – a linguagem, a biologia e o mundo físico – têm muito em comum. Mas aqui, o que nos interessa é a memória. Ou, mais especificamente, a forma com que o passado não é passado, mas antes enterrado. A forma com que, a exemplo do que acontece em cidades com milênios de história, como Roma, tudo é construído sobre as próprias ruínas e o soterramento de seu próprio passado, que não deixa de existir, mas, pelo contrário, permanece à espreita de uma nova oportunidade de emergir. Se aqui fizemos uma introdução que passa pelo físico e pelo biológico, é tão somente para ressaltar como influenciam a linguagem, que é nosso objeto de interesse no presente artigo. Mais especificamente, o modo de utilização da linguagem do qual tratamos é a arte, a respeito do qual Didi-Huberman diz que:

“Está claro que o que falta às posições estéticas (...) é um modelo temporal capaz de dar conta (...) dos

acontecimentos da memória e não dos fatos culturais da história. "Todo problema", escrevia Bataille, "em um certo sentido, é um problema de emprego do tempo". Falar de coisas "mortas" ou de problemas "caducos" (...), falar até mesmo de "renascimentos" (...), é falar em uma ordem de fatos consecutivos que ignora a indestrutibilidade, a transformabilidade e o anacronismo dos acontecimentos da memória. Significa ter o "emprego do tempo" o menos apto para compreender as sobrevivências, os declínios ou as ressurgências próprias ao domínio das artes visuais. Mesmo um modelo circular como o do eterno retorno nega a crença ingênua no "retorno do mesmo". Também nos modelos da história-esquecimento ou da história-repetição, tão implícitos nos discursos sobre a arte moderna, pode-se encontrar uma prática continuada do mais idealista dos modelos em história da arte (...): "O Renascimento esquece a Idade Média no momento em que ele repete a Antiguidade." Dizer hoje que é preciso esquecer o modernismo para que se possa repetir a origem extática ou sagrada da arte é utilizar exatamente a mesma linguagem." (Didi-Huberman, 2015, 273)

Definidos esses pontos chaves, passaremos à análise de algumas obras, em diversas linguagens, que, além de exemplificar o que aqui foi dito, nos permitirão uma análise sobre o conceito de tempo, e como o tempo se relaciona com a memória.

## **CAMADAS DE MOVIMENTO: WILLIAM KENTRIDGE**

### **Palimpsestos**

A biografia de Kentridge, assim como qualquer artista, é incluída em sua obra. Ele é judeu de origem lituana, branco, sul-africano e, filho de advogados famosos por defender vítimas do apartheid. Essa estranha combinação lhe permite uma visão muito particular de mundo. A injustiça social e o sofrimento humano são temas frequentes em seus trabalhos.

Kentridge cria em palimpsestos.

"Palimpsesto" é qualquer superfície em que o conteúdo anterior ainda é tenuamente visível. A palavra, de origem grega, significa "aquilo que se raspa

para escrever de novo”. Exemplos antigos remetem a placas de argila com cera utilizadas em escolas, pergaminhos, papiros etc.

Ou seja, Kentridge deixa o registro do traço anterior, tanto na animação quanto nas obras estáticas.

O texto curatorial da exposição ocorrida em 2013 no Instituto Moreira Salles diz:

“O processo artístico de William Kentridge se orienta pela noção de ‘fortuna’, que o artista situa entre o acaso estatístico e o controle racional. Em outras palavras, podemos entender “fortuna” como uma espécie de casualidade direcionada, uma engenharia da sorte, em que há tanto possibilidade quanto predeterminação. *Fortuna* faz alusão a um estado de devir em que a obra de arte está eternamente em construção. Sugere também a celebração de uma excentricidade não avessa ao engajamento político. A obra de Kentridge se refere ao recente processo sul-africano de reconciliação e à herança do apartheid, mas seu alcance estende-se a temas universais como a transitoriedade e a memória. Profundamente marcado pela paisagem e pela história social de sua terra natal, todo o exercício artístico de Kentridge entrelaça o político e o poético, drama coletivo e individual, sem dispensar o humor e a ironia.” (Tone, 2017 [2013])

O devir, em termos plásticos, é percebido não apenas pela narrativa e antecipação, como por sua oposição, por sua negação, ou seja, o devir é percebido plasticamente pelo resíduo do anterior<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Aqui, originalmente havíamos inserido uma captura de quadros da animação *Automatic Writing* (I), de William Kentridge. Por motivos de copyright, omitimos a imagem e deixamos apenas o link do youtube nas referências. Como o mesmo problema se repetiu por diversas vezes ao longo do texto, optamos por substituir as imagens por um numeral romano em maiúsculas, sempre em ordem crescente, que constará das referências bibliográficas, logo antes do “acesso em”. Assim, por exemplo, a animação a que nos referimos nesta nota foi designada como (I), e nas referências consta: KENTRIDGE, William. *Automatic Writing*. (I) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OmvK7A84dlk>>. Acesso 20 JAN 2017.

## CAMADAS DE TINTA: ANSELM KIEFER

### Tintas

Falar em camadas e construção em camadas em tinta chega a ser redundante. Toda técnica de pintura utiliza a sobreposição.

Quando falamos, aqui, de camadas de tinta, nos referimos às camadas de significado na pintura e não à questão plástica simplesmente.

Ainda assim, é uma característica da pintura contemporânea a utilização de outros materiais além de tintas (veículo e pigmento). Nesse contexto, a sobreposição matéria e plástica adquire também sentido e significado.

### A memória do nazismo

Os trabalhos de Anselm Kiefer em pintura utilizam materiais como palha, cinza, argila, chumbo e selador para madeira, enquanto seus livros de artista frequentemente utilizam também a fotografia e a fotomontagem. Temas relacionados ao nazismo são particularmente vistos em seu trabalho.

“Se nas paisagens de Kiefer o horizonte e o longínquo parecem estar de novo à mão e as linhas de fuga, reasentadas, um sacrifício do espaço perspectivo é, porém, exigido. O que melhor podemos apreender são palhas, cinzas, tintas ou grãos de areia aderidos à superfície do quadro. A paisagem romântica – sua luminosidade centrada dirigida contra os olhos e que escurece regiões de uma pintura – ainda tremula nos quadros. Porém, já não é mais o que foi. A obra de Kiefer possui um valor inestimável apenas por tal retomada, em tudo inesperada, de um espaço perspectivo como que acendendo-se desde o passado em direção ao presente, em direção a um outro espaço, contemporâneo, onde a lei é colar, manusear e operar com as coisas e não mais figurar uma visão. Entretanto, uma visão da paisagem está como que implica transpassá-lo. Destruir ainda uma vez mais o já destruído e já acontecido para quem sabe assim regenerá-lo move a poética de Kiefer. Destroços, reminiscências, sobras, agregam-se em suas obras. Não estão à deriva, entretanto. Ou, se de certo modo estão, confluem para um território comum e para um sentimento, além da soberania do presente, de que houve o tempo, de que o tempo passado, o tempo que foi, em alguma medida ainda é. Um tempo longo, imenso e quase



eterno, no qual cada vida pode situar-se e compreender-se, sem jamais ultrapassar.” (Tassinari, 1998, 11)

O tempo de que fala Tassinari refere-se não apenas ao tempo histórico e às citações ao nazismo e ao holocausto, mas também ao tempo da memória. “À maneira de um historiador, Kiefer trabalha a memória de todos. Como artista, lembra os passos que constituíram sua trajetória.” (Idem, 17). Esses passos, por não ofuscarem os anteriores, são também palimpsestos e mostram em sua composição o resíduo do anterior. Ou seja, a composição também acontece por sua negação: a decomposição, o resíduo.

“O tempo transcorrido é comunicado pelas obras de Kiefer por meio de operações com resíduos. Nas paisagens, a própria perspectiva é um resíduo, muitas vezes uma fotografia, e sobre a qual são adicionadas as mais diferentes coisas.” (Tassinari, 1998, 11)

Por motivos óbvios, há em sua obra, um peso grande, o peso da história humana manchada pelo sangue, o peso do holocausto.

“Justamente em circunstâncias de desventura extrema, de derrota aparentemente definitiva de qualquer restituição histórica possível, a produção pictórica tem dado vida à causa da história de uma humanidade cujo nome tem sido apagado da língua dos homens com a justificativa de que assim podia se superar uma essência que estava destinada a um passado irrecuperável. Com Anselm Kiefer, a pintura do pós-guerra, recupera as bases de qualquer possível renovação de nossa humanidade. Trata-se da razão que faz frutificar os outros modos da palavra, sendo por ela, desmascarados, sem piedade, os erros e os percursos erráticos. O milagre e o mistério deste gesto de doação que procede do lado das vítimas se encaminham a todos os homens e chega a proclamar, inclusive, em uma hipérbole inaudita, a responsabilidade de cada um, de si próprio, atraindo, sem dúvida, a atenção de qualquer homem reflexivo sobre o sentido que semelhante sabedoria tem atribuído à dor, ao infortúnio e ao sofrimento.” (Santiago-Ramos, 2009, 19)

Adorno, em 1949, afirmou que “*Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas*” (Adorno, 2009, 61). Kiefer encara o desafio e enfrenta a dor. Bárbaro é não falar sobre o assunto.

A obra *Shulamite* (II), tem inspiração poética no poema *Death Fugue*<sup>3</sup>, de 1945, de Paul Celan, escrito em um campo de concentração nazista. O poema contrasta o cabelo “de ouro” de Margareta com o cabelo “de cinza” da judia Shulamite. Kiefer pintou um espaço cavernoso e escurecido, misturando a arquitetura de memorial com a menção aos fornos dos campos de concentração. Ele retoma o poema *Death Fugue* na obra *Margarete* (1981) (III).

Os livros de artista de Kiefer não são menos políticos ou mais leves. Com frequência, Kiefer recorre à fotografia em seus livros.

### Occupations

Em seu livro *Occupations*, 1969, Kiefer organizou uma série de autorretratos em que aparece fazendo o gesto “Seig Heil”, típico da saudação a Hitler. Há um claro diálogo com a obra de Caspar David Friedrich, virando as costas para o fruidor. A obra de Friedrich foi mal interpretada pelos nazistas como tendo um aspecto nacionalista e ele acabou ficando associado com o nazismo, mesmo tendo falecido em 1840. Kiefer faz, então, um comentário irônico sobre a pretensão nazista de “ocupar” a cultura europeia.

Kiefer refez a pose da saudação nazista de Hitler diversas vezes. Uma série retrata Kiefer em pé (IV), usando botas dentro de uma banheira parcialmente cheia e com a legenda “*attempt to walk on water in my bathtub in the studio*”<sup>4</sup>. Kiefer produziu também uma série de aquarelas sobre papel, com a mesma temática. Outra série de fotografias é dele em drag, usando um vestido de crochê ou outras vestimentas femininas. Nem todas as séries de fotografias entraram no livro *Occupations*.

---

<sup>3</sup> Vide Anexo I

<sup>4</sup> Tentativa de andar sobre a água na minha banheira do ateliê, em tradução livre.

Apesar de aproximar-nos de Kiefer, ofende-nos que o “ser mulher” seja tratado como algo que diminui. Ou seja, ofende-nos que, ao se vestir de mulher, a personagem é automaticamente ridicularizada.

Nossa aproximação com Kiefer se dá pela catástrofe. Kiefer entende que a única maneira de falar do nazismo é por meio da filosofia. Complementamos: a única maneira de falar da dor é em camadas.

## **CAMADAS DE PALAVRAS: ELVIRA VIGNA**

O último romance de Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (Companhia das Letras, 2016) constrói a narrativa com camadas de histórias.

A narrativa de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* nos demonstra claramente que a memória não apenas é construída em camadas, como as camadas interferem umas nas outras, sendo, portanto, impossível apagar o passado. Podemos superá-lo. Podemos escrever por cima. Podemos até mesmo construir uma nova história. Não podemos apagar o que aconteceu.

Esse pensamento pode parecer óbvio à primeira instância, entretanto a ilusão da possibilidade de recomeçar do zero é comum em nossa sociedade.

A obra de Elvira Vigna se aproxima da pintura tanto por sua construção em camadas – em palimpsestos – quanto pelo pensamento do observador.

Kiefer e Kentridge também falam, com outras ferramentas, dessa impossibilidade.

A memória, assim como a música, só existe no tempo. É necessário o tempo para que a memória se torne o que é e deixe de ser fato presente.

## CAMADAS DE SONS: DMITRI SHOSTAKOVICH

A memória exerce, na fruição musical, um papel fundamental. Nesse ponto, a música se aproxima da literatura. Porque, assim como na literatura, há certa dimensão de tempo linear embutida na obra, com a diferença que, no caso da música, o fruidor não tem nenhuma escolha sobre isso. Não pode *ouvir* mais rápido ou devagar, não pode pausar a obra para continuar escutando depois. Bem, é claro que pode, mas esse *pode* não é (ou *não era*, a princípio) constitutivo da música enquanto linguagem e só foi possibilitado pela popularização de aparelhos de reprodução de gravações, iPods, CDs, vinis, fitas K7 etc. Hoje, o ouvinte *pode* fazer o que quiser, desde pausar a *Terceira Sinfonia* de Mahler (o que é compreensível, já que esta sinfonia dura quase duas horas) até fazer remixes *techno* de Mozart.

Mesmo a possibilidade – relativamente nova, na história da música – de pausar e voltar a reproduzir, de ouvir música quando e como se queira e não somente na presença do intérprete, mesmo isso não diminui o papel desempenhado pela memória na fruição. É que o tempo linear, indissociavelmente emaranhado nas ondas sonoras e na sua propagação pelo espaço, não faz música sozinho. É necessário que o fruidor *retenha* algo em sua memória, e a fruição musical acontece no espaço íntimo em que aquilo que se ouve *aqui e agora* interage com o que foi retido na memória e que formou uma camada subjacente, mais delicada, que age e reage sobre o que acontece no presente. Mais ainda. A música cria expectativas: constrói tensões e cria uma necessidade de urgência de suas resoluções. Essas resoluções, enquanto não acontecem, existem apenas como possibilidade futura, indefinida e vaga, mas as expectativas que criam são reais e atuais.

Por essa pequena exposição, percebemos que a fruição musical acontece em três planos simultâneos: *o que se ouve agora*, que constrói, de uma só vez, a *memória musical*, aquilo que fica retido e que não só é comparado, a todo instante, com o que se ouve, como também constrói *a expectativa do que virá*, uma possibilidade futura que, ao mesmo tempo munida da memória musical e

do que se ouve agora, gera um complexo de sensações do tipo resolução/frustração, sempre em equilíbrio instável, e cuja imprevisibilidade é o próprio caráter estético. Uma obra que *sempre* satisfaça às expectativas criadas é absolutamente entediante; uma obra que *nunca* satisfaça a essas expectativas é desconfortável no limite do que não faz sentido.

Isso tudo está dito de saída, é pura generalidade. Antes de qualquer consideração sobre estilo e período, essas dimensões imbricadas de tempo estão intrinsecamente amalgamadas na constituição de linguagem da música. Mais ainda, essas camadas existem em continuidade e os limites entre elas são borrados.

Se quisermos ser mais específicos, podemos falar de outra constituição em camadas da música: a polifonia. Sem pretensões de revisão histórica, a polifonia esteve presente, com maior ou menor intensidade, em tudo aquilo que convencionamos chamar de *música erudita ocidental*, pelo menos nos últimos trezentos anos.

Para terminar esta breve seção, não poderíamos deixar de mencionar um dos expoentes da música erudita e da polifonia no século XX: Dmitri Shostakovich.

Nascido no ocaso da Rússia imperial e tendo alcançado fama e reconhecimento internacionais na União Soviética, tanto a biografia quanto a obra de Shostakovich são imersas em diversas camadas de controvérsia. De fato, Shostakovich parece ter uma imensa dificuldade de formar consensos a seu respeito: sua relação com o estado soviético, embora já examinada por diversos teóricos dos mais renomados, ainda é considerada controversa; o teor político (ou não) de suas obras ainda é considerado controverso; por fim, a própria qualidade de sua obra, reconhecida por musicólogos, intérpretes e ouvintes pelo mundo todo, ainda é debatida em alguns círculos.

Não seria surpresa para nós, então, que a própria música de Shostakovich tenha algo em si que seja capaz de alimentar essas controvérsias. Evitando nos aprofundarmos numa discussão semiótica, é bem estabelecido que a

linguagem musical se caracteriza por sua vagueza, indefinição, por seu alto poder de sugestão e baixo poder de representação (vide Santaella, 2001). Mas, como isso vale para *toda* a linguagem musical (e eu não estou vendo ninguém ressuscitar controvérsias a respeito de Mozart, vocês estão?), não dá conta de explicar o caso Shostakovich.

Tome-se, por exemplo, uma obra importante de Shostakovich, como a sua *Quinta Sinfonia*. Não só a música acontece em camadas, mas a própria história da música acontece em camadas, então escrever uma *Quinta Sinfonia* depois de Beethoven é, necessariamente, encarar o velho descabelado de frente, olhar em seus olhos e dizer o que se tem para dizer.

E o que Shostakovich diz é ambíguo. Porque, numa análise bastante superficial, os temas mais marcantes do primeiro movimento são o que inicia a sinfonia e o segundo tema<sup>5</sup>, mais lírico. O tema que inicia a sinfonia ecoa, num certo sentido, as perguntas e respostas do segundo movimento do *Quarto Concerto para Piano* de Beethoven. Mas, na sinfonia de Shostakovich, não se trata de perguntas e respostas: são perguntas e ecos, perguntas e perguntas, perguntas e repetições de perguntas. Em outro registro, em outra altura. E o que isso implica? Só podemos especular, é claro. Alguns dirão que se trata de um salto grande demais e criticarão a arbitrariedade da declaração, mas é plausível dizer que, para certo fruidor, essas perguntas ecoadas são antes uma analogia do período stalinista. O grande ditador fala, o povo repete. Não responde, repete. O segundo tema aparece duas vezes. Na exposição, em modo menor e, na reexposição, em modo maior. Mas é na reexposição que percebemos que se trata de uma citação literal da melodia cantada nos versos *L'amour, l'amour* da *Habanera* da ópera *Carmen*, de Bizet.

Se imaginarmos que existe uma oposição entre esses dois temas, pressuposta pela forma-sonata, o que é aquilo que se opõe ao amor, se não o medo? Não

---

<sup>5</sup> Não dizemos “segundo tema” no sentido de ordenação, e sim no sentido formal de análise musical, o tema B da forma-sonata.

por acaso, o período histórico em que a *Quinta Sinfonia* foi produzida e estreada na União Soviética se chama “O grande terror”.

Retomando nosso argumento das camadas, percebemos a riqueza da linguagem musical: o som condensa, em si, três camadas do tempo: existe no presente, constrói um passado e olha para um futuro, mas as expectativas desse futuro moldam a percepção do presente, modulada pelo passado. A memória, logicamente, está no passado. A estrutura formal da música erudita sobrepõe e justapõe outras camadas: temas, formas, que interferem entre si de forma semelhante. A história da música é outra camada: o compositor escreve para o futuro, sem esquecer o passado. Se não olha para o futuro, é natimorto. Se não conhece o passado, é insignificante, no sentido de que não consegue significar nada, porque ignora a memória individual e coletiva, abre mão da modulação desempenhada por ela.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passado, presente e futuro se encavalam e se imbricam de forma muito mais complexa do que um modelo linear seria capaz de nos fazer supor. O passado, como aquilo que se põe por baixo do presente, envia-lhe ondas de choque, ondas sísmicas, que não cansam de abalar o presente. Isso porque continua a viver sob nós, sob a superfície. O presente não é senão a fina camada que se interpõe entre isso e aquilo que virá a ser daqui a um segundo, aquilo que se distende sob a contínua tensão entre o passado que quer se repetir e o imprevisível que quer emergir, o puro acaso. É sob a ação dessas forças que o artista produz: absorve o presente, digere-o e dá à luz a obra de arte – o presente, nesse sentido, é o passado, porque só é percebido e absorvido aquilo que já existe. A obra de arte, na dimensão de possibilidade que encerra em si, contém parte do futuro. O papel de qualquer um que olhe para uma obra de arte é, portanto, o de curatorialmente decidir “qual dos ontens será o amanhã”, parafraseando Elvira Vigna em *Por escrito*.

Entre os ontens e os amanhãs há mais do que a linha tênue do presente, há o tempo. Por sua natureza elusiva, o tempo é um dos conceitos mais trabalhados e mais belos da filosofia. Não traremos, portanto, um único conceito de tempo no presente artigo, mas utilizaremos uma definição *em processo*. Tudo o que foi dito até agora e que concerne à memória pede uma noção do tempo que seja, ao mesmo tempo, sincrônica e diacrônica, de forma estreitamente misturada e impossível de ser desemaranhada. Aqui, à maneira da célebre frase de Alexander Scriabin, “harmonia é melodia concentrada; melodia é harmonia rarefeita”, trataremos a sincronia como uma dissolução de diacronias que se sucedem, e a diacronia como uma sincronia concentrada e chapada sobre um ponto. É, de certa forma, análoga ao pensamento *em linha* e *em superfície* do qual fala Flusser: o pensamento em linha é próprio da história e da cronologia; o pensamento em superfície é próprio das imagens. Para ele, a diferença entre linha e superfície é que, respectivamente, “uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou” (Flusser, 2007, 105). O cinema exemplifica perfeitamente esse casamento da linha com a superfície, porque no cinema há certa cronologia, um pensamento em linha, e essa linha se constitui em uma sucessão de imagens que, apesar de cronologicamente ordenadas, mantêm sua não linearidade. Se o cinema é a projeção de uma sucessão de imagens em determinada ordem, ou seja, superfícies que funcionam como pontos articulados de uma linha, não se deve esperar que a coerência que compõe essa coesão seja unicamente cronológica ou histórica, que a sucessão das imagens obedeça unicamente aos critérios do pensamento em linha. O que de fato liga os pontos da linha, e faz com que essa linha exista sem qualquer descontinuidade, não necessariamente é uma analogia entre as relações temporais da linha com aquilo que as imagens contêm – é a própria memória que emerge.

Tal abordagem do tempo não é meramente circular: é uma faixa de Möbius, cujo corte é a memória. A memória não é percebida se passamos apenas uma vez sobre a faixa – a memória impõe que a ela retornemos.



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. 5. ed. Trad. Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2002.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CELAN, Paul. *Death Fugue*. Trad. Jerome Rothenberg. Disponível em: <<https://www.poets.org/poetsorg/poem/death-fugue>>. Acesso 20 JAN 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FLUSSER, Vilém. *Mundo Codificado*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KENTRIDGE, William. *Automatic Writing*. (I) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OmvK7A84dlk>>. Acesso 20 JAN 2017.
- KIEFER, Anselm. *Margarete*, 1981. (Saatchi collection). (III) Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/margarete-1981-by-anselm-kiefer-saatchi-collection-970630.html>>. Acesso 20 JAN 2017.
- KIEFER, Anselm. *Occupations*, 1969, *Interfunktionen* magazine (1975) (IV) Disponível em: <[http://www.artnet.com/magazineus/features/polsky/polsky8-15-05\\_detail.asp?picnum=7](http://www.artnet.com/magazineus/features/polsky/polsky8-15-05_detail.asp?picnum=7)>. Acesso 20 JAN 2017.
- KIEFER, Anselm. *Shulamite*, 1983. (Doris and Donald Fisher Collection). (II) Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/anselm-kiefer-shulamite>>. Acesso 20 JAN 2017.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2001.
- SANTIAGO-RAMOS, Lilian. *Pequena história do mal: Anselm Kiefer e Walter Benjamin*. São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-22022010-113333/pt-br.php>> Acesso 20 JAN 2017.

TASSINARI, Alberto. O rumor do tempo. IN: KIEFER, Anselm; MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO - MAM. *Anselm Kiefer*. São Paulo: MAM, 1998.

TONE, Lilian. *William Kentridge: Fortuna* (2013). Disponível em: <[http://www.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/william-kentridge\\_fortuna](http://www.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/william-kentridge_fortuna)>. Acesso 20 JAN 2017.

VIGNA, Elvira. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

## ANEXO I

### Death Fugue

Paul Celan (1920 – 1970)

Black milk of morning we drink you at dusktime  
we drink you at noontime and dawntime we drink you at night  
we drink and drink  
we scoop out a grave in the sky where it's roomy to lie  
There's a man in this house who cultivates snakes and who writes  
who writes when it's nightfall nach Deutschland your golden hair Margareta  
he writes it and walks from the house and the stars all start flashing he  
whistles his  
    dogs to draw near  
whistles his Jews to appear starts us scooping a grave out of sand  
he commands us to play for the dance

Black milk of morning we drink you at night  
we drink you at dawntime and noontime we drink you at dusktime  
we drink and drink  
There's a man in this house who cultivates snakes and who writes  
who writes when it's nightfall nach Deutschland your golden hair Margareta  
your ashen hair Shulamite we scoop out a grave in the sky where it's roomy to  
lie  
He calls jab it deep in the soil you lot there you other men sing and play  
he tugs at the sword in his belt he swings it his eyes are blue

jab your spades deeper you men you other men you others play up again for  
the dance

Black milk of morning we drink you at night  
we drink you at noontime and dawntime we drink you at dusktime  
we drink and drink  
there's a man in this house your golden hair Margareta  
your ashen hair Shulamite he cultivates snakes

He calls play that death thing more sweetly Death is a gang-boss aus  
Deutschland

he calls scrape that fiddle more darkly then hover like smoke in the air  
then scoop out a grave in the clouds where it's roomy to lie

Black milk of morning we drink you at night  
we drink you at noontime Death is a gang-boss aus Deutschland  
we drink you at dusktime and dawntime we drink and drink  
Death is a gang-boss aus Deutschland his eye is blue  
he shoots you with leaden bullets his aim is true  
there's a man in this house your golden hair Margareta  
he sets his dogs on our trail he gives us a grave in the sky  
he cultivates snakes and he dreams Death is a gang-boss aus Deutschland

your golden hair Margareta  
your ashen hair Shulamite.