

---

**Visitas de Greenaway às pinturas clássicas.  
Desejo de memória frente à compressão espaço-temporal das mídias digitais.<sup>1</sup>**

Denise Costa Lopes<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), RJ

### **Resumo**

Instalações audiovisuais panorâmicas, cinemas ao vivo, imagens em *loop*, *performances* construídas com imagens em movimento e muitas outras situações hoje da forma cinema recriam representações pictóricas antigas e o ilusionismo característico do pré-cinema. Segundo o alemão Andreas Huyssen, esses retornos ao passado seriam expressões de um desejo ancoradouro de memória diante da compressão espaço-temporal promovida pelas mídias atuais. Entre os artistas contemporâneos que mais privilegiam essas dinâmicas, se encontra Peter Greenaway. Suas visitas às obras clássicas, com destaque para a ressurreição do quadro monumental de Paolo Veronese, *As bodas em Canã*, são alguns dos trabalhos que investigados à luz das teorias de Warburg, Bergson, Benjamin, entre outros, podem talvez nos dizer algo sobre essa necessidade premente de ode à memória.

**Palavras-Chave:** *Memória; Cinema; Pintura; Mídia digital; Compressão espaço-temporal.*

### **Introdução**

Em *Seduzidos pela memória*, o alemão Andreas Huyssen aponta para a emergência de situações que trabalham sobretudo a memória de seus interlocutores como consequência da compressão galopante do espaço e do tempo proporcionada pelas mídias digitais. A velocidade de trocas e sobreposições de espaços e tempos beira o limite do insuportável nas infovias hoje ao nosso dispor. Novas capacidades perceptivas e de apreensão da realidade recuperam então, segundo ele, formas discursivas do passado e as reinventam a fim de proporcionarem alguma ancoragem possível diante da fragmentação, multiplicidade e diluição dessas duas categorias tão fundamentais à experiência e existência humana. Sendo a imagem em movimento por excelência a forma mais afeita a trabalhar e misturar espaço e tempo, caberia especialmente a ela expressar esse desejo de memória capaz de nos conectar a alguma possibilidade de construção de novos processos potentes de subjetivações.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT de Cinema do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville – SC – 2 a 8 de setembro de 2018.

<sup>2</sup> Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Professora do Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

---

O cineasta, artista plástico, diretor de óperas e VJ, Peter Greenaway, é um dos artistas que mais trabalham prioritariamente com o passado. Ora construindo narrativas em momentos distantes da atualidade, ora assumindo uma estética, não por acaso, barroca nas telas. Com a alcunha de “cineasta de museu”, a obra de Greenaway seria, talvez, a melhor tradução no audiovisual atual para o que Huyssen definiu como processo de “musealização”. Segundo ele, “uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade social” (HUYSSSEN, 2000, p.25) estaria empurrando nossa atenção para um “passado presente” e instaurando um processo que privilegia objetos que se assemelham a peças de museus.

Dentre os inúmeros trabalhos de Greenaway, filmes, exposições, óperas, cinemas ao vivo, que se voltaram para formas de representação passadas, um projeto parece ter dialogado mais de perto com o que Huyssen descreve: o ambicioso *Ten Classic Paintings Revisited*. Iniciado em 2006, ele prometia visitar dez obras clássicas promovendo potentes releituras animadas dessas. Eleitas por ele como as mais representativas da arte ocidental nos últimos oito séculos, a partir de suas importâncias históricas, inovações estéticas para as épocas em que foram concebidas e pelas possibilidades de promover a imersão do espectador, todas têm relativamente grandes proporções e fortes apelos de ilusão de profundidade e movimento. Das dez selecionadas, apenas três foram efetivamente visitadas até agora: *Ronda da noite* (1640-42), de Rembrandt van Rijn (1606-69), *A última ceia* (1494-98), de Leonardo Da Vinci (1452-1519), e *As bodas em Canã* (1562-63), de Paolo Veronese (1528-88). Destas, a que mais irá nos interessar será o *happening* com *As bodas*. Realizado durante a 53ª Bienal de Veneza, de 2009, no refatório projetado por Andrea Palladio (1508-80) para o monastério beneditino da ilha de San Giorgio Maggiore, ele “deu vida” a um fac-símile<sup>3</sup> da maior tela hoje no Museu do Louvre. Retalhada e levada por Napoleão Bonaparte como butim de guerra, em 1797, de Veneza para Paris, ela foi recriada e animada com efeitos de projeção de luz e som exatamente no local para o qual foi encomendada e edificada. O antológico problema da memória se impõe assim,

---

<sup>3</sup> Encomendado pela Fondazione Giorgio Cini, responsável pela administração do complexo de San Giorgio Maggiore, para o evento *Dialoghi di San Giorgio – Inheriting the past. Traditions, shifts, betrayals and innovations*, em 2007, no aniversário de 210 anos do saque de Napoleão, o *fac-símile on a one-to-one scale*, criado pela da Factum Arte, bureau especializado na reconstrução de obras de arte, foi feito a partir de um telescópio móvel montado com um poderoso *scanner* que percorreu a tela a uma distância de 8cm. Depois de vários processos, a cópia foi colocada no local de onde a tela original foi retirada e se encontra lá até hoje. Fonte: Pavanello, 2007.

---

inevitavelmente, quando pensamos nas experiências de Greenaway. Até que ponto essas manifestações estariam perfazendo um desejo de memória do homem contemporâneo dissociado da compreensão das categorias de tempo e espaço tal como experimentadas até o fim do século XX?

O pensamento filosófico existente em torno desses conceitos é vasto, se ocupa de referenciais, caminhos, estilos, movimentos, correntes... dos mais variados, abrange quase todos os saberes do conhecimento constituídos e perpassa a grande maioria dos raciocínios ligada aos modos de construção artística que nos cerca desde Parmênides (530-460 a.C) e Zenão de Eléia (490/485-430 a.C), com suas ideias sobre tempo e movimento, e vai até os indescritíveis avanços da neurociência. Não nos cabe aqui, obviamente, varrê-los em suas complexidades, mas encontrar pontos de apoio para a investigação que visa tentar identificar, através da semelhança entre o próprio dispositivo do cinema e a maneira como determinados teóricos nos informam como se dá a irrupção de uma memória, seja ela individual ou coletiva, quais as funções e formas de recepção que poderiam ter um retorno pictórico ao passado por meio da imagem em movimento. Quatro abordagens nos interessam: as seminais construções de Henri Bergson que vão desembocar nas teorias do cinema; a visão de Walter Benjamin que tanto se debruçou sobre as artes da reprodutibilidade técnica; as análises de Georges Didi-Huberman a partir de Aby Warburg e Friedrich Nietzsche acerca dos “eternos retornos” nas artes; e as ideias de Andreas Huyssen que identifica uma dicotomia diante da emergência de uma poderosa cultura da memória em nossos dias a nos abrir possibilidades das mais variadas, enquanto, paradoxalmente, nos prende e limita.

### **Compressão do espaço-tempo**

Como o homem da segunda fase da Revolução Industrial, onde vimos surgir o cinema, vivemos hoje, embora de maneira diferente, uma radical compressão espacial e temporal, na qual “a relação entre passado, presente e futuro está sendo transformada para além de um reconhecimento” (HUYSSSEN, 2000, p.36). O “engolir” paisagens propiciado pelo advento do trem se aprimorou, alcançou escalas planetárias e superou suas próprias possibilidades de esgotamento. A tão propalada crise da imagem ou de sua representação a cada dia nos dá mais e mais pistas da força de seus próprios mecanismos de ressurreição, onde a imagem em movimento – sempre, por princípio,

---

uma imagem fantasmagórica de reparição – , assume um papel estratégico. Afinal, nosso presente e nosso espaço se expande e se encolhe simultaneamente.

Conectados a um todo que desconhecemos e sob permanente ameaça de colapsos naturais, econômicos e migratórios de toda sorte, que podem começar fisicamente muito longe, mas muito perto emocionalmente, e afetar sobremaneira nosso dia a dia, buscamos saídas urgentes desse grande panorama instável, que nos encontramos imersos. Assombroso e, ao mesmo tempo, de certa forma, adorável, vivemos nele, em constante vertigem. Afinal, “nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psiquê nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar”. (HUYSSSEN, 2000, p. 32)

O distante agora plugado em nossos corpos, numa simbiose que nem o canadense Marshall McLuhan, que renunciou a cultura global e decretou que os meios de comunicação eram extensões do homem, poderia imaginar. Esses ambientes sociais midiáticos contemporâneos geram em nós desejos de ancoragem capazes de nos “propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover” (HUYSSSEN, 2000, p.30). Parece óbvio pensarmos que os amplos espaços panorâmicos e os ritmos de longas durações, tal como nos equacionaram a arte clássica, em oposição às sobreposições fracionadas do tempo e do espaço atuais, possam ter grande poder de nos afetar. Essas dimensões e intensidades, trabalhadas em sequências muitas vezes lentíssimas ou repetidas, como na hipnose constante dos GIFs (*Graphics interchange format*), nos rodeiam incessantemente hoje. Ansiamos pela ressurreição do monumental e de um tempo mais diluído. Um apelo, segundo Huyssen, legítimo, diante da nova sensibilidade contemporânea em relação ao espaço-tempo. Afinal, “quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar, mais nos voltamos para a memória em busca de conforto.” (HUYSSSEN, 2000, p.32) O horizonte da paisagem, a imensidão do céu visto do alto, as passagens cíclicas da natureza, tudo aquilo que emocionou filósofos e pintores do passado, nos fascina e nos é muito caro ainda hoje.

Acordamos e uma notificação *on line* de um tabloide nos avisa que um avião caiu nos Alpes suíços. Com certeza, somos informados do acidente antes mesmo do que muitos dos familiares daqueles passageiros. Nossas vidas paralisam em dor, curiosidade e ansiedade por novas informações. Nosso dia será totalmente afetado por um lugar que

---

sequer conhecemos, pela morte de pessoas que mal conseguimos intuir como viviam, e que, de fato, pouco nos dizem respeito. Enquanto nosso entorno, nosso aqui-e-agora, estará irremediavelmente transfigurado, jogado a um segundo plano, amalgamado às emoções daquele acontecimento. Plugados no desenrolar de um acidente que aconteceu a léguas de distância, num espaço que sequer sabemos direito onde fica, sentiremos frio com aqueles personagens, choraremos com aquelas imagens, construiremos aquela narrativa em tempo real, tal como um filme se constrói em nossas mentes.

O aqui-e-agora de nossa contemporaneidade se alarga demais, se bifurca demais, nos tira demais dos nossos próprios aqui-e-agora. A crescente “instabilidade do tempo” e o “fracionamento do espaço vivido” estariam fazendo com que passados retornassem como presentes, sem nunca terem deixado de fato de serem presentes. Assim, projetos como o de Greenaway que pretendia recriar dez pinturas clássicas definidoras de novos parâmetros de apreensão e fruição imagética no passado, podem estar perfazendo esse desejo de ancoragem identificado por Huyssen.

### **A visita de Greenaway a Veronese**

Obra monumental, com cerca de 70m<sup>2</sup> (6,77m de altura x 9,94m de comprimento = 67,29m<sup>2</sup>) e mais de 130 agentes dispostos por planos diversos, projetada para ficar a 2,5m do chão e ao fundo do refeitório, *As Bodas em Canã* tinha, entre outras, a importante função de criar um *trompe-l'oeil*, concebido dentro das inovações da perspectiva *artificialis*, e de oferecer, assim, uma ilusão maior de profundidade à arquitetura longitudinal construída na ilha localizada em frente à Praça de São Marcos, em Veneza. Recurso esse muito explorado por Greenaway ao levar a pintura mural de Veronese de volta à Veneza, ou lançar literalmente luz a esse retorno.

Com essa recriação em movimento e tempo real de *As bodas*, Greenaway não só refez o caminho inverso do chamado “declínio da aura” apontado por Benjamin, como remontou em alguma medida o desejo ilusório das primeiras noções de perspectivas impressas pelo movimento renascentista, que teve em Veronese um avançado expoente. Ao retornar a esses fortes momentos de descobertas, seja pelo rigor no posicionamento piramidal da composição, seja pela ilusão de ótica promovida no céu da tela, ele teria tentado de alguma forma, a partir da potencialização de uma imersão participativa nessa importante obra do passado, recuperar a importância do cinema e da imagem em

movimento como lugar de excelência para a reconstrução imagética ilusionista, e creditar importância a esses preceitos visuais instituídos no século XVI. Afinal, até hoje, de alguma forma, “o protótipo do espaço moderno da visualidade é, como demonstrou Hubert Damisch, a *tavoletta* de Brunelleschi<sup>4</sup>” (PEIXOTO, 1993, p.250).

A transubstanciação que Greenaway promove com *As bodas* é quase um ritual litúrgico. Ele transforma, como na passagem de vinho em sangue ou de hóstia em corpo de Cristo, os coloridos pigmentos dispostos sobre uma extensa superfície plana, que deveriam refletir ao máximo a pouca luz que penetrava no refeitório, na própria luz em movimento. Tal como os interiores dos panoramas ou das cavernas do Paleolítico, que deveriam se abrir por meio da pintura para algo distante e transcendental, o cinema ao vivo no qual Greenaway inseriu o espectador, como um coautor, remontando o teatro arquitetado por Veronese, como experiência transformadora, pretendia, parece, potencializar algum sublime<sup>5</sup>.

Como nos Dioramas de Daguerre do século XVIII, dia, noite, chuva, trovões e fogo se alternaram por efeitos, agora digitais, na exposição audiovisual da obra do século XVI por Greenaway. Recursos sonoros e até diálogos acompanharam precisas decupagens de cenas da pintura nas laterais do refeitório. As projeções e os efeitos gráficos e de luz em 3D, usando o sistema de composição *Eyeon Fusion*, reuniram cerca de 50 profissionais do audiovisual, especialmente das empresas Mediacontech e Change Performing Arts, e ficaram sob a coordenação do fotógrafo alemão Reinier van Brummelen, parceiro de Greenaway em inúmeros trabalhos, como *Darwin*, *Enciclopédia audiovisual* (1992), *O Livro de Cabeceira* (1996) e, especialmente, em suas apresentações como VJ. Cerca de 50 felizardos foram autorizados a entrar por vez para assistir ao *happening*, que durava cerca de 40 minutos.

Os 126 personagens do quadro ganharam números e falas. Os diálogos criados para cada um abordavam temas triviais de conversas de casamentos. Roupas, costumes, comidas e observações sobre os participantes eram ouvidas, tendo ao fundo o Concerto para fagote, cordas e baixo contínuo in A Minor RV498 de Antonio Vivaldi (1678-

<sup>4</sup> Filippo Brunelleschi (1377-1446), que junto com Leon Battista Alberti (1404-1472), teria “descoberto” a perspectiva *artificialis*.

<sup>5</sup> Do latim *sublimis*, como algo que se eleva, que se sustenta no ar ou que nos transporta para fora de nós mesmos. Como categoria estética é uma das construções mais caras à ideia de que a partir da contemplação da arte podemos experimentar ou sentir algo que nos faz ter conhecimento de nós mesmos ou de irmos além de nós mesmos. Com Immanuel Kant (1724-1804) e sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), se entendeu que esse desejo ia muito além do belo, do prazeroso e do agradável. Sua força extrema se encontra na capacidade de nos revelar o inacessível, o incomensurável, aquilo que não podemos exprimir e que, por isso mesmo, nos maravilha e apavora, ao mesmo tempo.

1741) e o Grand Ceremonial Music for the Coronation of Doge Marino Grimani (1595). As mais interessantes falas registradas no livro do próprio Greenaway diziam respeito ao fato de que havia muita gente e que o vinho estava prestes a acabar – “050 - Entonces deja que beban agua. 048 - Sí, y ya verás que lío. 049 - Se va a una boda para ponerse túbio<sup>6</sup>” (GREENAWAY, 2010, p.40) – e à curiosidade sobre quem seria o homem que teria feito a mágica de transformar o vinho em água – “059 - És un truco? 060 - Su padre era carpinteiro. Hacía ataúdes. Nunca le faltó trabajo<sup>7</sup>” (GREENAWAY, 2010, p.76). As conversas em italiano, e acompanhadas por legendas em inglês, traziam o número do personagem que falava marcado na tela. Os rostos dos falantes apareciam simultaneamente à imagem central em grandes closes nas laterais do refeitório.

O *happening* promovido por Greenaway com suas visitas propicia experiências artísticas em tempo real que realocam a questão do único na obra de arte. Cada evento, mesmo que com a intenção de se repetir, não deixa registros precisos e jamais poderá ser uma cópia exata do seu antecessor. A multiplicidade de escolhas, a cargo do VJ Greenaway, gera a possibilidade de inúmeras recombinações das imagens a partir de programas computacionais, *laptops* e periféricos, que lançam mão de *loops*, *scratch*, composições e técnicas em 3D. Trava-se assim uma conversa abandonada, ou pouco reconhecida, entre cinema e pintura, e se estabelece “transferências laterais, traduções, digestões e transformações criativas” (HUYSSSEN, 2014, p.17) desses bens culturais do passado revividos pela cultura atual.

### **Tradição clássica como memória**

A tradição clássica, ela mesma, se constitui como memória. No capítulo *A arte morre, a arte renasce: a história recomeça em A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, Georges Didi-Huberman começa se perguntando se a história da arte realmente “nasceu um dia”, ou se, pelo menos, “nunca nasceu uma vez só”. E afirma que “o discurso histórico não ‘nasce’ nunca. Sempre recomeça [...] vez após outra”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.13).

O próprio retorno ao qual o Renascimento se propôs estaria ligado intimamente a essa volta às formas e obras fundamentais tal como assistimos hoje a partir de

<sup>6</sup> 050 – Então, deixa que bebam água. 048 - Sim, e você verá que bagunça. 049 – Se vai a um casamento para se ficar bêbado. (Trad. autora)

<sup>7</sup> 059 - É um truque? 060 - Seu pai era carpinteiro. Fazia caixões. Nunca lhe faltou trabalho. (Trad. autora).



---

Greenaway e outros. Ao confrontar o pensamento de Warburg e sua *Mnemosyne*<sup>8</sup> ao do também historiador e arqueólogo alemão Johann Joachim Winckelmann, responsável com a publicação, em 1764, de *História da arte entre os antigos*, pela “invenção” da História da arte, a partir da construção de um “método teórico” de “análise dos tempos”, Didi-Huberman vai apontar o pessimismo e o reducionismo dos pensamentos paradoxais que “fundam” essa “história”.

Segundo Didi-Huberman, o trabalho do historiador da arte nasce, pela lógica de Winckelmann, irremediavelmente ligado ao que está morto, falecido, ao luto, a desesperança de evocar algo “decaído, desaparecido, enterrado”, a “sentimentos irreparáveis de perda”, àquilo para todo o sempre transformado em ruína, como um “retorno impossível” de um “objeto amado”, de um “luto do desejo”, de um “abismo separando os ‘originais’ [...] da estatuária grega e suas cópias romanas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.23). A história da arte seria, assim, “a representação da origem, do desenvolvimento, da grandeza e da decadência das belas-artes” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.17). Afinal, “o objeto de uma história ponderada da arte é remontar à sua origem [...], acompanhar seus processos [...] e variações [...] até sua perfeição, e marcar sua decadência [...] e queda [...] até sua extinção.” (WINCKELMANN apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.18)

Winckelmann, segundo Didi-Huberman, também fala na necessidade de busca de um ponto fora do tempo para a restauração da essência “ideal” da arte. A calma, o repouso, livre dos estados de paixão, é que conseguiriam exprimir o “verdadeiro caráter da alma” em toda grandeza e nobreza do espírito. Daí, o presente da imitação “reviver uma origem perdida” e restabelecer “na origem uma presença ativa, atual. Isso só se revela possível porque o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.23). Warburg e seu “modelo fantasmal”, calcado sobretudo em cima do atrito das tensões e polaridades proporcionadas pelas sobrevivências, remanescências, hibridações, deslocamentos, metamorfoses, latências e retornos em turbilhões constantes na arte, reconfiguram esse caminho e se aproximam de Benjamin, da *mémoire involontaire* de Proust, do movimento constante do pensamento que irrompe sem ao menos sabermos quando.

---

<sup>8</sup> Montagens de imagens fotográficas, desenhos, páginas de livros abertas, pinturas... que formavam quadros, painéis, que pretendiam demonstrar linhas de transmissões visuais através dos tempos, e que carregariam consigo o *pathos*, emoções básicas engendradas no nascimento da civilização ocidental, realizadas por Warburg, entre 1924 e 1929, em Hamburgo, e que acabaram por gerar um Atlas.



---

Didi-Huberman vai se valer até do pensamento do naturalista britânico Charles Darwin, pai da teoria evolucionista, para relativizar a ideia de regressão a caracteres ancestrais na arte, que voltariam também às espécies biológicas como formas de latências manifestas: “Quando um caráter perdido reaparece numa raça após grande número de gerações [...] já se encontrava em estado latente nos indivíduos de cada geração sucessiva e [...] sob a influência de condições favoráveis” (DARWIN apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.73) teria se desenvolvido. Ou seja, nem mesmo nós, enquanto criações, reproduções, estaríamos livres dessas tensões e acasos involuntários, presentes na formação da espécie humana ou do *corpus* da arte produzida por essa.

A materialização de uma determinada semelhança, ou retorno, a uma característica de uma arte passada seria, segundo Didi-Huberman, condição intrínseca ao próprio desenvolvimento da mesma, e se constituiria a partir de processos ligados, em última análise, à memória. Como se tudo vivido pelo homem socialmente desde os tempos das cavernas estivesse gravado em seu DNA de alguma maneira. Como se todas as formas de arte carregassem as marcas dessas vivências, desse conhecimento, dessa forma de reconhecimento entre si, iniciada nas inscrições a carvão e pigmentos na pedra pelo homem do Paleolítico. “Com a carne e o sangue [...] e não sob a forma de documentos amarelados e memória livresca” (NIETZSCHE apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.139), como definiu Nietzsche, para quem o “orgânico também começava o artístico” (NIETZSCHE apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.232).

Na sua segunda *Consideração inatual* (1872-74), Nietzsche afirma que “talvez o homem não possa esquecer nada” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.139). Todas as formas, para ele, foram produzidas uma vez e repetidas a cada vez. “Uma mesma atividade nervosa produz novamente a mesma imagem [...] para destruir todo o passado, seria preciso eliminar os homens.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.139)

Nietzsche, segundo Didi-Huberman, vai compreender a memória como material. Um material “sobrevivente”, plástico, possível de absorver metamorfoses, apagamentos, transformações, e, em especial, esquecimentos indispensáveis à rememoração. “E se a memória e a sensação fossem o material das coisas?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.139), teria se perguntado Nietzsche. “O homem não esquece nada de sua ‘dor originária’. Mas transforma tudo isso. O agente comum nessa marca e nessa capacidade de transformação é a *plasticidade* – essa *força do material* – do próprio devir” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.139).

## Imagem e Memória

Henri Bergson, em *Matéria e memória*, publicado em 1896, talvez tenha sido um dos primeiros a tentar estabelecer, com maior precisão, a importante correlação existente entre materialidade e memória. Ao se debruçar sobre os fenômenos da percepção e da duração, numa época também de grandes transformações temporais e espaciais, ele diz que a matéria seria nada mais, nada menos, do que um “conjunto de imagens”, que ele denomina de “universo” e “cujo modelo” (BERGSON, 2010, p.12) é fornecido pelo corpo. A matéria, para ele, existiria somente como a percebemos, como ações possíveis de certas imagens sobre nossos corpos a partir da memória. Onde perceber seria selecionar, subtrair – “eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influência” (BERGSON, 2010, p.267) –, o que, por conseguinte, implicaria em esquecimentos.

Essa ideia, que constrói uma poderosa e radical reconfiguração no status da imagem, encontra ressonância, a partir de outras roupagens, nomenclaturas, nuances e bases, em várias outras teorias. Segundo ele, é o espírito que “retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade” (BERGSON, 2010, p.291), onde “os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles” (BERGSON, 2010, p.16). É através de uma troca, que passa pelo espírito e que gera um movimento, que o homem sente, pensa e se liberta: “É para a ação que percepção e memória estão voltadas, é esta ação que o corpo prepara” (BERGSON, 2010, p.266).

Para Bergson, “o cérebro não tinha por função pensar, mas impedir o pensamento de se perder no sonho, era o órgão da atenção à vida” (BERGSON apud CRARY, 2013, p.311) e seria essa atenção a essência capaz de restituir ao homem um lugar diante da avalanche da sociedade de massa. Como Benjamin, que fala em retribuição do olhar quando explica seu conceito de *mémoire involontaire*, Bergson também concebe a percepção como uma via de mão dupla, como a ação virtual das coisas sobre nosso corpo e de nosso corpo sobre as coisas, a partir da progressão do passado a avançar sobre o presente. Em outras palavras, a partir da memória, que traz consigo, intrinsecamente, a ideia de reciprocidade e esquecimento. Afinal como dito por Paul Valery, “para retomar o controle de si em meio a esses corpos em movimento, à

---

circulação de seus contornos, ao emaranhado de nós [...] é preciso recorrer à nossa formidável capacidade de esquecer.” (VALERY apud CRARY, 2013, p.294)

Ao investigar sobre a percepção pura, não importando o quanto essa pudesse parecer instantânea, Bergson vai dizer que “toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória” (BERGSON, 2010, p.285). Argumento, segundo Crary, que contamina a ideia da sua pureza e lhe confere um status utópico e composto. “Bergson descarta a noção de memória ou lembrança pura e identifica o principal problema de que se ocupará: as diversas maneiras pelas quais a memória e a percepção se interpenetram.” (CRARY, 2013, p.311) Embora tenha sido construída sobre base variável e mista, a improvável hipótese da percepção pura foi mais do que útil, foi imprescindível, para toda formulação que se seguiu.

*Matéria e memória* teria sido, segundo muitos e mais uma vez, especialmente, para Benjamin, “uma reação clara à padronização geral da experiência e à automatização da resposta perceptiva na virada do século” (CRARY, 2013, p.312), uma tentativa de “superar a degradação e a desvalorização da experiência numa cultura modernizante fundada sobre a amnésia e a obsolescência” (CRARY, 2013, p.322-323). Sua obra foi assim “uma surpreendente reformulação da convicção rousseauiana da verdade e da autenticidade da experiência subjetiva (interna), mas que não explica como essa experiência é determinada por forças externas ao sujeito” (CRARY, 2013, p.322). Benjamin vai criticá-lo exatamente por isso. “Benjamin percebeu a semelhança entre o desânimo de Bergson com o empobrecimento progressivo do papel da memória no âmbito individual e sua própria análise da decadência das formas tradicionais de memória coletiva” (CRARY, 2013, p.313), mas não concordava com a ideia de Bergson sobre a “possibilidade de curar o caráter danificado da memória e da percepção no âmbito puramente subjetivo, isto é, por meio de atos de vontade individual” (CRARY, 2013, p.322-323). Faltava a Bergson, segundo Benjamin, o componente histórico, identificado mais tarde pelo filósofo húngaro Georg Lukács, que viu uma distorção temporal da experiência pelo capitalismo: “O tempo não aparece mais como o meio histórico natural e objetivo do movimento e da evolução dos homens [...] mas como inexorável máquina autônoma que rebaixa, nivela, aniquila todo desejo individual de evolução.” (LUKÁCS apud CRARY, 2013, p.322)

---

Bergson foca na *durée* da experiência perceptiva, ou seja, no que acontece entre a consciência do estímulo e a resposta a esse, confere à memória e à atenção papéis fundamentais nesse lugar intermediário, e abre, assim, a possibilidade de apreensões e sensações variadas a um mesmo estímulo, reintroduzindo um grau de liberdade à existência humana. O corpo, para Bergson, definido como “um ponto matemático no espaço”, e a percepção como “um instante matemático no tempo”, é que tornariam possível a construção de novas subjetividades a partir do encontro de alguma singularidade – termo caro para muitos outros teóricos também, como para o que definiria a “experiência” para Benjamin.

O modelo de Bergson identificou ainda mais uma saída “às várias formas rotinizadas e reificadas de experiência perceptiva na cultura ocidental urbana e científica do final do século XIX” (CRARY, 2013, p.310): as “zonas de indeterminação”. Seriam elas responsáveis pela possibilidade de uma apreensão diferenciada diante do fenômeno de massa. Complexidades instáveis, responsáveis pelas trocas e irrupção do heterogêneo, nas quais cada coisa, cada ser, deve ver sua própria identidade tragada pela diferença, e onde a própria visão corresponde a “um verdadeiro teatro feito de metamorfoses e de permutas” (DELEUZE apud CRARY, 2013, p.292). Não à toa, Bergson define a percepção como uma visão fotográfica das coisas, “de todo translúcida”, usa por diversas vezes o termo “tela”, diz que as “imagens têm também um dentro [...] e são sentidas por dentro” (DELEUZE, 1992, p.57) e que será necessário “resignar-se a conservar da matéria seu fantasma” (BERGSON, 2010, p.37), compactuando, assim, com a ideia dos intervalos “entre a representação e seu objeto” (BERGSON, 2010, p.38). Se avizinando assim ainda mais do modo de constituição do dispositivo cinematográfico, que guarda entre cada fotograma um espaço vazio. Suas ideias, que serviram de base para a elaboração de grande parte da teoria de cinema elaborada pelo filósofo francês Gilles Deleuze, encontram muitas outras ressonâncias com as investigações acerca da imagem em movimento.

Segundo Deleuze, Bergson “delineou uma imagem-movimento e uma imagem-tempo que, mais tarde, poderiam encontrar seu campo no cinema” (DELEUZE, 1992, p.65). Bergson estabelece um caminho para o “auto-movimento do pensamento” (DELEUZE, 1992, p.152): percepção, ação e afecção. Sendo a última etapa das sensações afetivas entendida como a ação possível de nosso corpo sobre os outros corpos. Só quando o cinema transforma o auto-movimento da imagem e deixa de

---

subordinar o tempo ao movimento é que “torna-se imagem-tempo, uma auto-temporalização da imagem” (DELEUZE, 1992, p.84), onde o “Tempo”, mais uma vez a partir de Bergson, seria “a coexistência de todos os níveis de duração.” (DELEUZE, 1992, p.64). A máxima de que “Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro” (BERGSON, 2010, p.176) é a perfeita tradução desse Tempo.

Uma coisa é certa, mesmo tendo escrito *Matéria e memória* praticamente sem conhecer o cinema tal como ele se configurou a partir de 1895, a filosofia de Bergson – também para Benjamin, quando este fala sobre a perda da percepção aurática no fenômeno da reprodutibilidade técnica, a partir da análise da poesia de Baudelaire – foi “uma tentativa de detalhar e fixar essa imagem reproduzida. Ela oferece indiretamente uma pista sobre a experiência que se apresenta aos olhos de Baudelaire, sem distorções, na figura de seu leitor” (BENJAMIN, 1991, p.105). Mas, segundo Benjamin, poderia ser confrontada e colocada à prova pelas construções do escritor francês Marcel Proust pela *vita contemplativa*, quando a percepção ou memória pura de Bergson se transformaria em *mémoire involontaire*: “Proust não hesita em afirmar [...] que o passado encontra-se-ia ‘em um objeto material qualquer [...] Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos depararmos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontraremos’”. (BENJAMIN, 1991, p.106)

### **Considerações finais e cultura da memória**

Ao contrário de muitos apregoarem, no fim dos anos 90, uma “crise da memória”, Huyssen vai identificar o nascimento de uma cultura e de uma política voltadas para dar conta de uma verdadeira obsessão pela memória. Ele não fala em Bergson, mas seu pensamento, assim como o de Benjamin, se aproxima das construções de *Matéria e memória*. Ele destaca o papel preponderante que o imaginário urbano e as memórias traumáticas têm na profunda transformação da nossa experiência espacial e temporal, como Benjamin; e diz que passamos dos “futuros presentes” da era moderna para os “passados presentes”, lembrando Bergson para quem: “a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente” (BERGSON, 2010, p.280).

---

A mudança temporal e espacial que vivemos teria transformado a compreensão dessas categorias fundamentais e contingências da “percepção histórica enraizada”, que já não poderiam mais ser bem entendidas pela atualidade. Com a rápida e vertiginosa transformação desses dois paradigmas, e situados após tantas decretações de términos – o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das meta-narrativas –, estaríamos fadados a buscar por outras tradições, de outros ou de outros tempos.

Huyssen se pergunta se seria “o medo do esquecimento” que nos faria desejar lembrar, ou se, ao contrário, não seria “o excesso de memória saturada” das mídias atuais que criariam “uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias” ficaria “em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o mecanismo do esquecimento?” (HUYSSSEN, 2000, p.19). A ameaça do esquecimento emergiria da própria tecnologia que nos deixa disponível um arsenal de acessos quase ilimitados a registros do passado.

Huyssen contrapõe o tipo de relação estabelecida com a memória entre o homem da virada do século XIX para o XX com a nossa no XXI. Para ele, a modernidade ocidental tentou garantir o futuro, enquanto, do final do século XX para cá, nossa preocupação teria sido a de nos responsabilizar pelo passado. Só que como adverte, as memórias sociais, consensuais, públicas, geracionais e coletivas estariam todas, de alguma forma, mediadas pelas novas tecnologias. Afinal, como ele mesmo lembra, “o meio é a mensagem” de McLuhan ainda continua valendo e “muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são ‘memórias imaginadas’ e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas”. (HUYSSSEN, 2000, p.18). Porém, segundo ele, como bem mostrou Freud, “memória é apenas uma outra forma de esquecimento” (HUYSSSEN, 2000, p.18) e o esquecimento somente uma forma de memória escondida.

Respostas a um desejo libertador e, ao mesmo tempo, ancoradouro da existência humana contemporânea, nossas memórias estariam cada vez mais sob um paradoxo, segundo ele, obsessivo. Afinal, “quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer.” (HUYSSSEN, 2000, p.20) As sensações de ameaça e insegurança frente aos entretenimentos paliativos, consumidos aos borbotões do aqui-e-agora, seriam responsáveis por um crescente interesse nas re-representações, repetições, “remakes originais”, e toda sorte de “uma cultura da cópia, com ou sem o original”. (HUYSSSEN, 2000, p.24).

---

Com o presente encolhido ou engolido, seguimos misturando e, segundo Huyssen, “comercializando passados” – “o passado está vendendo mais que o futuro” (HUYSSSEN, 2000, p.24) –, alguns que sequer existiram. Como Ruth (Sean Young), personagem de *Blade Runner, o Caçador de Androides* (1982), de Ridley Scott, que descobre que suas memórias foram todas implantadas e que as fotos que guardava como de sua infância, de fato, são da sobrinha do dono da empresa que a fabricou, podemos nos ver todos como meros “replicantes”, nome dado genialmente pelo filme aos androides, abrindo mão de algo individual, único, “irrenunciável ao homem”: nossas memórias. Muitas delas fundadoras de nossa existência, quer queiram ou não, como as que nos trazem as pinturas recriadas por Greenaway.

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter, BUCK-MORSS, Susan, HANSEN, Mirian, SCHOTTKER, Detlev. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GREENAWAY, Peter. *Veronese, The wedding at Cana*. Londres: Charta, 2010.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

\_\_\_\_\_, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

PAVANELLO, Giuseppe. *The miracle of Cana: the originality of the re-production*. Veneza: Cierre Edizioni, 2011.

PEIXOTO, Nelson B. *Passagem da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura*. In PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1993, p.237-252.