

Coordenação editorial

Sergio Cohn

Assistência editorial

Evelyn Rocha

Projeto gráfico

Tiago Gonçalves

Equipe Azogue

Barbara Ribeiro, Evelyn Rocha, Luciana Fernandes, Tiago Gonçalves e Wellington Portella

Imagem da capa

Autor: Artur Barrio

Título: *Movimento congelado*

Cairn/Paris 21/01/1980

Registro fotográfico: Dominique Haneuse

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ
F959

Fronteiras: arte, imagem e história / organização Sheila Cabo Geraldo. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Beco do Azogue, 2014.

320 p. : il. ; 23 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7920-147-9

1. Arte. 2. Arte e literatura. I. Geraldo, Sheila Cabo.

14-12406

CDD: 700

CDU: 7

21/05/2014

26/05/2014

[2014]

Beco do Azogue Editorial Ltda.
Rua Jardim Botânico, 674 sala 605
CEP 22461-000 - Rio de Janeiro - RJ
Tel/Fax 55_21_2259-7712

facebook.com/azogue.editorial
www.azogue.com.br
azogue - mais que uma editora,
um pacto com a cultura

5 **APRESENTAÇÃO** *Sheila Cabo Geraldo*

9 **PREFÁCIO** *Jacinto Lageira*

**DESLOCAMENTOS E (DES) TERRITÓRIOS:
FRONTEIRAS DA ARTE E DA VIDA**

17 **Fronteiras da arte e da vida**
Celso Favaretto

31 **A balada da dependência sexual: esboço de um atlas de afetos**
Moacir dos Anjos

55 **Arquitetura invisível: a vida como grande labirinto**
Paula Braga

65 **Corpo e imagem como signo flutuante, impreciso e coletivo**
Christine Mello

73 **Linhas de força**
Bruno Almeida

FICÇÃO, IMAGEM E HISTÓRIA

91 **Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros**
Márcio Seligmann-Silva

125 **Imagem e memória**
Rosângela Rennó

133 **Uma história visual e os passados possíveis**
A propósito da prática artística de Rosângela Rennó
Ana Maria Mauad

Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros

Márcio Seligmann-Silva

*Caráter negativo da verdade, enquanto
supressão do erro, de uma ilusão.
Mesmo que o nascimento de uma ilusão tenha sido
uma exigência da vida.*

NIETZSCHE

*Ana González: "Não ter foto da família é como
não ser parte da história da humanidade."
LA CIUDAD DE LOS FOTOGRAFOS, SEBASTIÁN MORENO, 2006*

A relação entre ficção, imagem, verdade e história é complexa e faz parte do repertório da história do pensamento ao menos desde Platão. É claro que a Antiguidade não conhecia o conceito romântico e, portanto, moderno, de "ficção", mas conhecia os de ilusão e de falsidade. Como é sabido, no livro 10 da *República*, Platão condena a arte e sua *mimesis* como engano, falsificação. Para Platão, a arte pode apenas "repetir, mas não elaborar. Ela nos enreda em narrativas, ao invés de nos manter a distância, via análise. Assim, pode-se atingir o plural e o colorido, mas nunca o um e as formas"¹. Nesse sentido, é essencial lembrar também da passagem famosa, também na *República*, na qual

1 BOLZ: 2006, p. 412.

Platão apresenta a sua teoria das ideias, lançando para tanto mão do mito da caverna. Essa imagem platônica pode ser vista como um aparelho, uma técnica de conceituar e formatar uma visão de mundo. Ela é digna de nota, sobretudo, porque está cheia de ambiguidades, como costuma acontecer com o que vem de Platão e com o que gravita em torno da técnica. Nessa imagem da caverna encontramos a humanidade amarrada diante de um espetáculo de sombras. Essa é uma das protocenas da metafísica ocidental e como ela se estrutura a partir do contraste e da diferença entre a luz e a sombra, verdade e imitação/ilusão, ela é essencial para nosso percurso. Lembremos a famosa passagem do diálogo platônico, nomeadamente da conversa entre Sócrates e Glauco:

[Sócrates:] – [...] compara o efeito da educação e da sua falta na nossa natureza a uma experiência como a seguinte: imagina seres humanos habitando uma espécie de caverna subterrânea, com uma longa entrada acima aberta para a luz e tão larga como a própria caverna. Estão ali desde a infância, fixados no mesmo lugar, com pescoços e pernas sob grilhões, unicamente capazes de ver à frente, visto que seus grilhões os impedem de virar suas cabeças. Imagina também a luz de uma fogueira acesa a certa distância, acima e atrás deles. Também atrás deles, porém num terreno mais elevado, há uma vereda que se estende entre eles e a fogueira. Imagina que foi construído ao longo dessa vereda um muro baixo, como o anteparo diante de manipuladores de marionetes acima do qual eles os exibem.

[Gláucon:] – Eu o estou imaginando.

[Sócrates:] – Então também imagina que há pessoas ao longo do muro, carregando todo tipo de artefatos que são erguidos acima do nível do muro: estátuas

de seres humanos e de outros animais, feitas de pedra, madeira e todo material. E, como seria de esperar, alguns desses carregadores conversam, ao passo que outros estão calados.

[Gláucon:] – Descreves uma imagem estranha [...] e prisioneiros estranhos.

[Sócrates:] – São como nós. Supões, em primeiro lugar, que esses prisioneiros veem alguma coisa de si mesmos e uns dos outros além das sombras que a fogueira projeta sobre o muro à frente deles?

[Gláucon:] – E como poderiam, se têm de manter suas cabeças imóveis através da vida?

[Sócrates:] – E quanto às coisas que são carregadas ao longo do muro? O mesmo se aplica a elas?

[Gláucon:] – Claro.

[Sócrates:] – E se eles pudessem falar entre si, não achas que suporiam que ao nomear as coisas que vissem estariam nomeando as coisas que passam diante de seus olhos?

[Gláucon:] – É o que suporiam.

[Sócrates:] – E se sua prisão produzisse um eco que viesse do muro que se opõe a eles? Não achas que acreditariam que as sombras que passam diante deles estivessem *falando* toda vez que um dos carregadores que caminhasse ao longo do muro o estivesse fazendo?

[Gláucon:] – Certamente acho.

[Sócrates:] – Por conseguinte, os prisioneiros acreditariam cabalmente que a verdade não seria nada mais senão as sombras desses artefatos.

[Gláucon:] – Isso necessariamente?

(Mais adiante Sócrates arremata:

Toda essa imagem, Gláucon, deve ser aplicada ao que dissemos anteriormente. A região visível deveria ser comparada à morada, que é a prisão e a luz da fogueira nela ao poder do sol. E se interpretares a subida e o exame das coisas acima como a ascensão da alma à região inteligível, terás captado o que espero transmitir, uma vez que isso é o que querias ouvir. Se isso é verdadeiro ou não, só o deus o sabe³.

Nessa visão dantesca *avant la lettre*, a humanidade acorrentada vive na ilusão de ver a verdade, quando mira apenas sombras e escuta ecos. Os objetos que vê são sombras carregadas por fantoches. Um muro, nas costas da humanidade, a separa do mundo das formas originárias. Já aqui, portanto, vemos uma das imagens mais fortes na origem do preconceito contra tudo o que é derivado, segundo e simulação. Como nota Victor Stoichita, se nessa passagem as sombras são tratadas como *phantasmata*, em outra passagem da *República*, pouco anterior a essa imagem (alegoria ou mito) da caverna, Platão havia feito uma distinção do visível “segundo o grau de clareza e de obscuridade” afirmando: “Por *imagens (eikona)* entendo em primeiro lugar, sombras (*skias*), em seguida reflexos na água (*phantasmata*) em todas as superfícies de textura densa, lisa e reluzente, e tudo desse gênero, se é que entendes⁴”. Segundo Stoichita, para Platão são as sombras o “estágio mais distante com relação à verdade⁵”. Na teoria das artes como *mimesis*, na qual elas aparecem como cópias de cópias, na mesma *República*, podemos ver uma condenação da *skiagraphia* que, ainda segundo Stoichita, vale tanto para seu sentido de pintura de sombras, um simulacro, quanto para sua acepção como perspectiva, ou seja, ilusão mimética. Platão escreve: “é porque exploram essa debilidade de nossa natureza (*pathêma*) que a pintura enganosa [de sombras] (*skiagraphia*), a feitiçaria (*thaumato-poiá*) e outras formas de prestidigitação têm poderes aos quais pouco

3 _____. 2006, 517b; 310

4 _____. 509d-510a; PLATÃO: 2006, p. 304.

5 STOICHITA: 2000, p. 25.

falta de magia (*goêteia*).⁶ Se nosso mundo é mera cópia, como Platão desenvolve na sua teoria das artes, o artista está afastado em um grau a mais da luz originária, seu trabalho é cópia da cópia. Daí a condenação da *skiagraphia*, pensada como arte da pintura. Com essas passagens da *República* fica claro o modo de pensar platônico, com seu privilégio da noção de origem e de luz originária e sua condenação da cópia e dos derivados. Poderosas hierarquias são estabelecidas com esse mito *tão estranho*, como nota Glauco. Mas podemos pensar também que essas hierarquias já se encontram como que em suspenso nessa mesma descrição platônica. Afinal, ele faz sua teoria por meio de uma imagem ou de um “mito”, o “mito da caverna”, como ficou conhecido. Glauco diz, acompanhando as palavras de seu mestre, que está “imaginando” e, depois, afirma justamente que Platão desenha uma “imagem estranha”. Devemos ficar atentos para essa estratégia platônica de desprestigiar as imagens através de uma potente imagem.

Mais do que uma condenação da imagem, há aqui uma condenação de um modo de se usar e perceber as imagens. O mesmo vale para a expulsão do poeta de sua República ideal. Como nota Jaa Torrano, com relação a essa passagem, “não se trata, absolutamente, de uma condenação definitiva e irrevogável dos versos dos poetas; trata-se, antes, da confirmação da poesia como primeiro elemento da educação fundamental. O que se condena é, sim, um modo – muito difundido, mas de todo néscio – de se lerem e entenderem esses versos”. Esse modo errado de leitura da poesia é o ponto de vista da *eikasia*, ou seja, da simples elaboração de imagens, um grau de conhecimento que, para Platão, “é insuficiente para distinguir entre o que é imagem e isso de que há imagem”. (TORRANO: 2010, p. 20). No nível da *eikasia*, não distingue-se entre original e cópia, fica-se preso às imagens (*eikónes*). Torrano nota ainda que a *hýbris*, a desmesura, a perda de si, central nas tragédias gregas, é caracterizada por uma espécie de domínio da *eikasia*, na qual o indivíduo confunde-se com a imagem de deus. Para

6 *República*, 602d; PLATÃO: 2006, p. 430.

7 TORRANO: 2010, p. 20.

Platão, haveria uma hierarquia que iria da *eikasia*, passaria pela *pistis*, a crença subjetiva, pela *diánoia*, o entendimento, para finalmente atingir a *noesis*, ou seja, o conhecimento dos *eide*, as ideias.

Para Platão, portanto, o ser humano no estágio da caverna está submetido à *eikasia*, ou seja, confundiria a imagem com as ideias e estaria condenado ao engano. O mundo sensível (*aistheton*) seria cópia (*eikon*) das ideias, já o artistas fariam cópias de cópias: o marceneiro procura copiar a ideia; o artista copia a cópia criada pelo marceneiro. Ele está no mundo das sombras, como na metáfora da caverna. Proponho que vejamos nesse mito platônico, nessa *imagem estranha*, a primeira formulação do dispositivo do cinema. Essa arte, afinal, não é outra coisa que um teatro animado de sombras. Na outra ponta deste nosso périplo pela história da relação entre imagem, ficção e verdade deveremos abordar a visão diametricamente oposta, de Walter Benjamin, que vê no cinema a porta por excelência para, hoje, podermos vislumbrar a verdade. Não só a projeção de sombras mudou, entre Platão e Benjamin, mas também, é claro, a noção de verdade. Ela se desespiritualizou e abandonou a hierarquia que submetia a *aisthesis* (a percepção sensível) ao império das ideias.

ARISTÓTELES E A VEROSSIMILHANÇA

Aristóteles na sua *Poética* faz uma teoria mimética da arte sem, no entanto, diminuir a arte por conta dessa sua origem mimética. Antes, ele vê na *mímesis* um elemento fundamental da humanidade. Para ele, a tragédia deveria provocar a catarse de duas emoções: o terror (*phóbos*) e a compaixão (*éleós*). Para tanto, o autor de tragédias deveria seguir rigorosamente um código de verossimilhança. Ou seja, Aristóteles reflete pela primeira vez de modo detalhado sobre os modos específicos da verdade e do convencimento das obras de arte. Ele trata daquilo que depois veio a ser denominado de ilusão estética, ou seja, o “como se”, a capacidade de dissimular a verdade, das obras de arte. Mas ele já percebera que essa dissimulação artística não deve ser confundida com uma factogra-

fia. Justamente: no campo das artes imperam códigos específicos, o seu regime próprio de verdade. No capítulo IX o filósofo distingue de modo claro o tragediógrafo do historiador:

Fica também patente, pelo que foi dito, que a função do poeta não é dizer o que efetivamente aconteceu, mas o tipo de coisa possível de acontecer, mais precisamente o que é possível segundo o verossímil ou o necessário. Pois o historiador e o poeta não diferem pelo fato de compor este em verso, aquele em prosa – com efeito, poder-se-iam pôr em verso as obras de Heródoto, e o metro não as faria menos história do que eram sem ele –, mas é nisto que consiste a diferença, em dizer um o que efetivamente aconteceu, outro, o tipo de coisa possível de acontecer. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois a poesia trata preferencialmente do universal, ao passo que a história, do particular. E « universal » é isto: a um tipo de pessoa corresponde, verossímil ou necessariamente, certo tipo de discurso ou ação [...] e ainda que ele venha a compor poemas sobre o que efetivamente aconteceu, de modo algum é menos poeta; pois nada impede que alguns dos acontecimentos efetivos pertençam ao tipo de fato verossímil e possível de acontecer, e é por esse aspecto que ele os trata como poeta.⁸

No capítulo XXIV, desenvolvendo a diferença entre a epopeia e a tragédia, Aristóteles distingue os efeitos de cada um desses gêneros, em função do receptor apenas ouvir, no caso da epopeia, ou de ver, como ocorre no teatro. A epopeia, segundo ele, seria mais aberta ao surpreendente advindo do irracional: "Nas tragédias deve-se produzir o surpreendente, ao passo que na epopeia há mais tolerância para com o irracional – principal meio de provocar surpresa –, em razão de não se ver a personagem em

8 ARISTÓTELES: 2006, p. 43-46.

ação⁹. Cada gênero tem seu decoro, seu regime de verossimilhança. Aristóteles ainda desenvolve com sutileza a origem do *efeito de realidade* das obras literárias. Esse efeito seria fruto de um paralogismo, de um encadeamento falso, forçado, do ponto de vista da realidade, que permite passar o falso ao torná-lo plausível.¹⁰ É evidente que em Aristóteles existe uma tendência a se condenar o “falso”, mesmo dentro de seu largo elogio à “literatura” (termo que ainda não existia na antiguidade) e, sobretudo, à tragédia. Esse ponto de vista racionalista fica claro quando o filósofo defende que do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença: “Deve-se preferir o que é impossível, mas verossímil, ao que é possível, porém sem poder de persuasão. E também não se devem compor os argumentos de partes irracionais, mas, sim, evitar ao máximo que contenham algo de irracional¹¹”. No século XX essa máxima vai ser superada, pela necessidade de apresentação do inverossímil, ou seja, de se mostrar um real que desafiou toda história das representações.

Essencial, para nós aqui, é que Aristóteles lançou as bases para pensarmos uma teoria da verossimilhança, ou seja, dos diversos regimes de construção da verdade *interna* à obra, que, segundo ele, varia conforme o gênero, mas que para nós, na modernidade, variará também de modo claro, conforme o contexto histórico-cultural que deu nascimento à obra. Também devemos reter que o prazer estético é pensado por Aristóteles como um prazer derivado do ato de reconhecer na construção artística traços do mundo real. Ou seja, se, contra Platão, ele valoriza os artistas e os coloca ao lado dos filósofos, com Platão, ele mantém uma teoria mimética das artes, ainda que bem mais desen-

9 ARISTÓTELES: 2006, p. 94.

10 “Uma das principais lições de Homero aos demais é, também, o modo acertado de dizer falsidades, a saber, o paralogismo. Pois as pessoas pensam que, toda vez que, existindo aquilo ali, isto aqui exista, ou que, vindo a ser aquilo ali, isto aqui venha a ser, então, se este último existe, também exista ou venha a ser aquele primeiro; mas isso é falso. Por isso, se o primeiro for falso, mas sua existência implicar necessariamente que outro exista ou venha a ser, então cumpre acrescentar este outro; pois, em virtude de saber que este é verdadeiro, nossa mente infere, por meio de um paralogismo, que também o primeiro o é.” (ARISTÓTELES: 2006, p. 95).

11 ARISTÓTELES: 2006, p. 95.

volvida, por permitir uma abertura para se pensar a verossimilhança como pedra de toque do mundo das artes.

PLAUTO E A ARTE DO ENGANO

Mas essa noção de prazer, racionalista, de certo modo era contradita já na Antiguidade pelas próprias obras literárias. Desde Homero, como o próprio Aristóteles o reconhece, fica patente um gosto pela dissimulação, ou seja, pelo maravilhoso, pelo falso, pelo impossível, que a literatura pode apresentar. Mesmo que consideremos que originariamente essas lendas homéricas tinham um valor de teogonia, no sentido de uma narrativa dos deuses-heróis míticos da Hélade, ainda assim a predisposição para e o prazer por meio do iludir-se é constituinte do mundo homérico. Isabella Tardin Cardoso dedicou um interessante ensaio para discutir o tema da ilusão e do engano em Plauto. Esse comediógrafo latino colocava no centro de muitas de suas comédias o tema do engano. Além disso, sua obra, parte da *fabula palliata*, era toda ela marcada pelo diálogo e pela "secundidade" derivada de sua relação de imitação com modelos do helenismo. Cardoso mostra em que medida as passagens metateatrais, do tipo das falas *ad spectatores*, antes de representarem uma "ruptura na ilusão", reforçavam-na e correspondiam a uma espécie de ampliação do palco, que passava a englobar os espectadores em sua ação. Na verdade, essa explosão de teatralidade, o uso e abuso do iludir, ao lado de todas as ironias de Plauto quanto ao elemento mimético de suas comédias com relação à cultura grega, revelam uma consciência avançada do funcionamento do teatro. Justamente o teatro, essa matriz da reflexão sobre as artes e o jogar, permitiu esse tipo de autoconsciência. As passagens autoirônicas permitem uma autorreflexão quanto ao ser teatral, sobre o elemento representativo da cena. A ilusão não é rompida, mas vaza para a plateia e a inclui em seu jogo de iludir. A cumplicidade está garantida por um código reconhecido pelo público. Trata-se do código da ilusão, que já estava bem estabelecido àquela época. Gostamos de ser iludidos e não apenas,

como queria Aristóteles, de reconhecer os traços da realidade na imitação. Em Plauto reconhecemos o “ser teatral” da vida, tema que será explorado por Shakespeare e pelo Barroco. Como conclui Cardoso em sua análise de Plauto: “Reconhecer elementos da elaboração da imagem de teatro como engano na comédia plautina pode ajudar-nos, enquanto público moderno, a admitir a distância entre a representação teatralizada do engano e uma mais ampla ilusão dramática da comédia de Plauto, a qual inclui o que poderia chamar hoje de ‘ilusão metapoética’ ou ‘metadramática.’”¹². O campo artístico estava conquistado, mas é claro que ainda não era totalmente independente com relação à noção de mimese. Essa ideia da arte como derivada da realidade só seria posta em questão de modo radical no século XVIII em diante.

Essa autoconsciência quanto o momento ilusório da arte indica também uma paulatina construção das ideias de obra em sua distinção do mundo concreto, bem como de um conceito de autor. Na Idade Média, distinguia-se quatro diferentes níveis de escritura, como Barthes resumiu com as seguintes palavras: “o *scriptor* (que copiava sem nada acrescentar), o *compiler* (que nunca acrescentava nada de seu), o *commentator* (que intervinha pessoalmente no texto copiado apenas para torná-lo inteligível) e finalmente o *author* (que dava as suas próprias ideias, apoiando-se sempre noutras autoridades)”¹³. Mas sabemos que na prática as intervenções aconteciam na cópias – que estavam longe de ser mecânicas – e também nas crônicas, factografia e fantasia se misturavam, do mesmo modo que nos mapas e cartas do mundo, monstros populavam os espaços vazios, ao lado de ilhas imaginárias. Ou seja, ainda não havia uma ideia de verdade como separada da fantasia e os deuses e demônios ainda podiam guiar os homens e as ações políticas na Terra.

Na Modernidade, em sua fase inicial, até o século XVIII, ainda que todo esse universo medieval tenha sofrido uma crítica radical em nome de um novo homem e de uma nova ciência, tampouco se fazia uma distinção estrita entre fato e ficção. É apenas ao longo do século XVIII, com

12 CARDOSO: 2010, p. 122

13 BARTHES: 1987, p. 74.

o *boom* dos romances, que surgem as ficções factuais, ou seja, narrativas ficcionais que pretendiam contar fatos reais, como os romances epistolares ou autobiográficos. Desse modo ambíguo da narrativa que aos poucos, conforme um novo regime de verdade, calcado cada vez mais na ideia (jurídica e positivista) de comprovação, se desenvolve a necessidade de se diferenciar o registro factográfico do ficcional. Estabelece-se então a divisão de trabalho entre o jornalismo e o romance: fato e ficção¹⁴. Mas no momento mesmo em que essa divisão se estabelece, como que nascida da própria impossibilidade de se traçar a fronteira entre o fictício e o factográfico, surge uma hermenêutica da suspeita, marca da ciência que nas humanidades deu origem tanto à filologia como à historiografia de cunho rankeano, positivista. O ficcional será visto a partir de então como um espectro, que deve ser combatido com as armas da documentação e comprovação: o historiador deve “simplesmente mostrar como de fato foi.”¹⁵

A HISTORIOGRAFIA ILUMINISTA E SEU PARADIGMA DA VERDADE JURÍDICA

Bem antes de Ranke, em meados do século XVIII, Johann Martin Chladenius, em seu *Princípios gerais da ciência histórica*¹⁶, defendia uma separação estrita entre a noção de narrativa e a história factual, “real”. Em seu parágrafo “História e narrativa se pertencem” (“Geschichte und Erzählungen gehören zusammen”) ele na verdade enfatiza essa separação, mais do que a relativiza:

Visto que enunciados históricos, narrações e notícias não ocorrem se não estiverem pressupostos os eventos e as histórias por elas expressas (§ 15) e, em contrapartida, os eventos e as histórias que não nos são apresentados também não podem ser censurados pela nossa observa-

14 BOLZ: 2006, p. 412.

15 RANKE; “blos zeigen wie es eigentlich gewesen ist”.

16 LEIPZIG: 1752.

ção, assim fazem parte dos eventos também narrativas e notícias e, por sua vez, fazem parte das narrativas e das notícias a própria história. Por conseguinte, essas coisas pertencem umas às outras, de modo que uma não pode existir sem a outra. Ainda assim, precisam ser diferenciadas, pois as dificuldades históricas logo afloram da história e do evento propriamente dito e logo também das notícias e das narrações.”¹⁷

O historiador deve se aproximar das fábulas como uma espécie de narrativa irmã, mas deve também fazê-lo para saber diferenciá-la dela. Como para Aristóteles, Chladenius também vê ainda na poesia uma imitação fantasiosa da história: “Fábulas são uma imitação da história fruto da imaginação, ou antes, do poeta¹⁸”. E mais adiante no mesmo parágrafo o autor arremata em tons não menos aristotélicos: “Com que facilidade não se encontra, nas histórias verdadeiras, algo de fabuloso? Quantas vezes não se acusa de possuir aparência fabulosa às histórias verdadeiras? Tudo isso torna necessário o conhecimento da *verdade da história* [*der historischen Wahrheit*]¹⁹”. Ou seja, assim como Aristóteles vislumbrava o inverossímil na história, Chladenius percebia o fabuloso na mesma, mas, como um pensador do século XVIII, atentava para o fato de que o historiador deve se ater à verdade histórica, que seria autônoma. No entanto, também como filho de seu tempo, Chladenius não acredita no acesso a uma verdade objetiva e única de modo direto. Antes, ele reconhece a necessidade de se apoiar em *testemunhas* para se formular os eventos em sua narrativa: “todos estes espectadores não são necessários para a ocorrência dos eventos propriamente ditos. Somente no que se refere ao *conhecimento dos eventos* e das *narrativas* dali surgidas é necessário prestar tanto atenção aos espectadores e à sua constituição quanto ao assunto propriamente dito. Depende des-

17 CHLADENIUS: s.d. 40; ____: 1752, p. 9-10.

18 ____: s.d. 46, trad. modificada; ____: 1752, p. 18.

19 ____: s.d., p. 46, trad. modificada; ____: 1752, p. 19.

tes fatores o conhecimento dos eventos e consequentemente a verdade das narrativas²⁰. O autor incorpora à sua noção de verdade histórica a ideia de que essa verdade é derivada da posição de cada indivíduo que participa de sua construção, ou seja, o eu transcendental kantiano, já é pressuposto por Chladenius: “Cada pessoa observa o assunto de acordo com a relação específica que ela tem com este assunto [...]. Por conseguinte, a representação ou a visualização da história se orienta pela *posição* de cada espectador, de tal modo que a posição do espectador é responsável pelo fato de ele perceber ou uma, ou outra coisa, ou de ele observar o assunto por um lado e um outro espectador, por outro lado”²¹. Também o cargo que a pessoa ocupa e seu estado de ânimo influenciam em sua perspectiva. As narrativas históricas podem ser auxiliadas pelas formulações criativas e poéticas dos eventos, isso não impede de se tratar como verdade, por exemplos, a guerra narrada por Homero; mas essas narrativas também levam a um “considerável obscurcimento” da história para estranhos e para leitores mais distantes no tempo.²² A clareza deve ser atingida pela ordem clara, verdade individual de cada parte da narrativa e articulação correta dos fatos. Ou seja, Chladenius acredita na possibilidade de uma narrativa que estaria condizente com a razão – e com a verdade. A verdade é racional.²³ Ela

20 CHLADENIUS: s.d., p. 56, trad. modificada; ____: 1752, p. 92.

21 Cf. Também a seguinte passagem, não menos interessante e avançada para a época: “enganam-se aqueles que exigem que um historiador deva comportar-se como uma pessoa sem religião, sem pátria, sem família, não se apercebendo que estavam exigindo coisas impossíveis. Tal fato chegou a acontecer porque não foi observada a diferença entre história e narrativa (§ 18, capítulo 1), acreditando-se que, como na história não importa a constituição do espectador, isso também não importaria para a narrativa. Portanto, de acordo com o capítulo 4 e 5 não é possível uma narração com completa abstração do ponto de vista do narrador.” (CHLADENIUS: s.d., p. 129; ____: 1752, p. 151).

22 CHLADENIUS: s.d., p. 116; ____: 1752, p. 130.

23 “Para uma narração baseada na verdade não é suficiente que todas as partes isoladas sejam verdadeiras em si mesmas, mas também devem estar ligadas entre si de modo ordenado, a fim de que a compilação não induza a suposições erradas, pois o modo de compilar várias partes isoladas verdadeiras pode falsificar ou distorcer a história. Tais artifícios danosos puderam ser aplicados até agora com tanto êxito por pessoas maldosas porque não se dispunha, no mundo erudito, de conceitos claros de como uma narração deveria se realizar.” (CHLADENIUS: s.d., p. 128, trad. modificada; ____: 1752, p. 150).

pode ser expressa de modo mais agradável ou desagradável, mas isso é tema da retórica e não da teoria da história, que para o autor só deve se ocupar com o modo e dizer a verdade sem se corromper o assunto. Mas a transformação da história em narrativa tem seu limite que deve ser respeitado, sob a pena de se abandonar a escrita da história e se ingressar na poesia. Aí o relato passa a ser “mentira”:

bocas mentirosas e maldosas podem adicionar muitas circunstâncias e partes que não podem ser legitimadas com nada, exceto com o propósito de falar inverdades de tornar bom algo que é ruim. Tanto estas *circunstâncias criadas* quanto fábulas inteiras não pertencem ao conhecimento histórico, a não ser o trabalho que nos dão para diferenciarmos entre verdadeiro e falso. Mas é impossível colocar em regras algo ligado a mentiras, seja esse algo apresentado como grande ou como pequeno. Mesmo historiadores sérios já foram censurados por isso [...]”²⁴

Cabe ao historiador saber manter-se afastado dos modos de narrativa literários, tais como a tragédia e a comédia, caso contrário, ele será acusado de autor de fábulas²⁵. Ele deve procurar manter-se próximo da verdade seguindo de perto os seus traços, via percepção e sua fala, para ser confirmada, pode necessitar de testemunhas. A pesquisa histórica já é pensada por Chladenius como uma hermenêutica da suspeita, na qual o historiador é um detetive que busca indícios (*Anzeichen*) e rastros (*Spuren*) para construir a sua verdade. (“Qualquer pessoa sabe que a maioria dos indícios não engana”²⁶). O modelo jurídico da noção de verdade é patente em Chladenius. Para ele, a testemunha é apenas uma pessoa que diz o que outras pessoas já disseram:

24 CHLADENIUS: s.d., p. 131; ____: 1752, p. 154-55).

25 CHLADENIUS: s.d., p. 147; ____: 1752, p. 277-78.

26 ____: s.d., p. 240; ____, p. 336.

Uma testemunha é uma pessoa que diz ou afirma o que outra pessoa já afirmou. [...] Quem apresenta uma queixa num tribunal, este afirma algo, mas quem é que irá considerar uma queixa ou uma denúncia como um testemunho? Afirmação [*Aussagen*] é uma coisa, testemunho é outra. Quando numa afirmação não resta nenhuma dúvida ou desconfiança então isso contenta, não sendo necessário nenhum testemunho. Todos concordam com isso. Mas quando não se consegue acreditar na afirmação, então devem ser buscados testemunhos [*Zeugen*] e testemunhas [*Zeugnisse*] e estes existem quando são encontradas várias pessoas que dizem justamente o que a primeira já disse.²⁷

Chladenius chama as testemunhas como apoio do historiador, elas avalizam sua verdade: “um testemunho irá então reforçar ainda mais a verdade do assunto” (“So wird ein Zeugnis die Wahrheit der Sache noch mehr bekräftigen”)²⁸. Para ter valor seu testemunho, a testemunha deve *ter visto a cena* (testemunho aqui é como o historiador: aquele que vê²⁹), deve ser pessoa de boa reputação e seu juízo deve ser considerado suficiente. Além disso, ela não deve ter nenhum interesse na cena que testemunhou. Só assim ela pode avalizar o autor: “Embora todas as testemunhas sejam úteis, assim mesmo a reputação de uma testemunha consistirá em que, na consideração do assunto, ela seja uma *estranha*, podendo ter observado o assunto de forma apartidária³⁰”. A testemunha e o testemunho

27 ____: s.d., p. 221; ____: 1752, p. 306.

28 ____: s.d. 221, trad. modificada; ____: 1752, p. 307.

29 “Quando o historiógrafo narra eventos em que esteve presente, tendo sido um espectador (não é necessário que tenha sido um mero espectador, pode até ser a personagem principal, como Cesar em sua *Bello Gallico e civili*, então a sua reputação está completa.” (CHLADENIUS: s.d., p. 256; ____: 1752, p. 362.) Chladenius reconhece que o historiador não pode ter presenciado tudo sobre o que escreve, mas considera essencial que ele possa ter se informado junto a pessoas que o fizeram e, portanto, viva na época em que os fatos narrados ocorreram. Os historiadores devem ser *scriptores coaevos*, ou seja, escritores contemporâneos ao que registram. Trata-se de uma exigência de *primeiridade*, proximidade dos fatos, como garantia de sua autenticidade. (CHLADENIUS: s.d., p. 257; ____: 1752, p. 363-64).

30 CHLADENIUS: s.d., p. 221; ____: 1752, p. 309.

possuem um valor apenas de complementação, de apoio da validade da narrativa do autor. Como veremos, essa noção secundária e positivista da testemunha sofrerá uma reviravolta no século XX. Faz parte dessa concepção positivista uma valorização maior dos textos escritos, considerados como *documentos* que comprovam os fatos, em detrimento do apenas recebido por "ouvi dizer". ("Negócios tratados por *escrito* podem facilmente ser providos de certeza. Quem chegar a ter *documentos* em mãos, estará tão certo disso quando de histórias em que estivesse estado presente³¹". Ora, também no século XX as vozes dos testemunhos vão ganhar reconhecimento como meio privilegiado de inscrição do terror, em detrimento da centralidade dos documentos escritos dos "grandes homens", que pautaram a historiografia desde o século XIX.

A REVOLUÇÃO ROMÂNTICA: IRONIA E DESCONSTRUÇÃO DO RACIONALISMO

Contra esse positivismo *avant la lettre* e esse racionalismo iluminista, os românticos alemães de Iena vão desenvolver uma teoria do conhecimento que enfatiza a não compreensão e o elemento fragmentário – do mundo e do eu. Sua teoria poética também faz jus a essa nova visão de mundo anti-iluminista. Para autores como Friedrich Schlegel e Novalis, no romance atuam um princípio fragmentário e um "sistêmico". Nele o todo se constrói através da constante alternância entre diversos pontos singulares e assim não é de se estranhar que Schlegel tenha visto no *Witz* o "Princípio do romance³²". Assim como o romance representa um dos cumes da unidade entre o prosaico e o poético, do mesmo modo "*Witz* é síntese de fantasia e entendimento, ou seja, o centro de toda faculdade de representação³³". O *Witz* enquanto faculdade ao mesmo tempo destruidora (via fragmentação e quebra do contexto) e criadora (na medida em que é "fa-

31 ____: s.d., p. 224; ____: 1752, p. 312.

32 SCHLEGEL: 1963, p. 349.

33 ____: 1963, p. 370.

culdade química³⁴, princípio sintético, gerador de novas conexões, criador da linguagem etc.), enquanto órgão da filosofia universal, da fusão da poesia com a prosa, da construção da enciclopédia, que para os românticos só poderia existir sob a forma do *fragmento*³⁵, é constantemente aproximado por Schlegel da ironia. "Ironia é interna; o Witz apenas a aparição da mesma. [...] A ironia aponta para a ética e para a filosofia + poesia"³⁶. Também a ironia é um princípio sintético, químico, como o Witz, ela é descrito como "entusiasmo químico"³⁷, ou como "genialidade química"³⁸. Não importa aqui discutir a teoria romântica da ironia na obra de arte (quer formal ou da matéria)³⁹, mas sim o seu significado dentro da superação da dicotomia poesia/prosa, que torna porosa e impossível de ser traçada a fronteira entre o discurso dito "sério" e o literário. Para os românticos, o romance, que para eles era a forma por excelência da literatura, deveria retratar não mais ideais ou imitar as obras primas do passado, mas, antes, tinha como matéria o seu próprio presente. Ou seja, diferentemente de Aristóteles, que via uma diferença clara entre as belas letras e a historiografia, para os românticos o romance tem tanto direito quanto a historiografia de arquivar os fatos. O medo da falsificação, que assombra a teoria da história de Chladenius, é, do ponto de vista romântico, ingênuo e ultrapassado. Nesse sentido, a ironia é um conceito que nem pode ser lido como estando do lado da compreensão subjetivista da arte e da sua produção⁴⁰, nem como uma instância da objetividade da obra de arte.⁴¹ Ela representa, antes, uma instância da impossibilidade de se construir um sistema fechado, i.e. de se expressar o todo. A ironia, como o Witz, são dois operadores românticos que procuram mostrar tanto a fragmentação como a ausência de um referente

34 ____: 1963, p. 129

35 ____: 1963, p. 199 e p. 485.

36 ____: 1963, p. 203.

37 ____: 1963, p. 202.

38 ____: 1963, p. 232.

39 Cf. BENJAMIN: 1993, p. 90-93.

40 Como Rudolf Haym o fez no seu *Die romantische Schule* (BERLIN: 1920, p. 295ss.). Cf. RAYMOND IMMERWAHR: 1951, p. 173.

41 Cf. BOHRER: 1989, p. 147.

transcendental inerentes à linguagem. Como Blachot afirmou, a ironia é um meio, ao lado do fragmento, que os românticos utilizaram para fazer coincidir num mesmo ponto o discurso e o silêncio. Daí porque Schlegel pôde escrever numa formulação tipicamente romântica e irônica: "A ironia é na verdade o maior bem e o centro da humanidade"⁴². A pátria autêntica da ironia é para os românticos a filosofia: ao invés da verdade da lógica, ou da lógica da verdade, a ironia contrabandeia para o campo da filosofia a "beleza lógica". A ironia é a forma através da qual os primeiros românticos aplicam o método da *incompreensibilidade* (*Unverständlichkeit*) como um meio da compreensão (*Verständlichkeit*). O irônico, como Sócrates, é aquele que visa – pela maieutica – o parto do *não saber* do seu parceiro de diálogo. Mas sem vistas à uma ideia, a uma forma originária. Se a revista *Athenäum* – o principal órgão de divulgação da produção dos românticos de Iena – foi marcada ou não pela incompreensão da parte dos seus leitores, não importa – essa incompreensão era esperada programaticamente pelo próprio editor Schlegel. Como ele afirmou no seu *Über die Unverständlichkeit* (*Sobre a incompreensibilidade*), essa *incompreensibilidade* é vista como o legítimo fruto da ironia que impregnou a revista⁴³. Do modelo retórico da ironia enquanto figura de linguagem ("a ironia é a expressão de uma coisa através de uma palavra que significa seu oposto")⁴⁴, a noção romântica de ironia herda a estrutura da inversão; ela é misturada ainda ao princípio romântico da transformação de cada coisa no seu oposto. Também a noção retórica de autoironia é uma parte central da ironia romântica, na medida em que ela é uma manifestação extremamente paradoxal e autodestrutiva. Como figura de pensamento, a ironia retórica manifesta-se tanto como *dissimulatio* (ocultação da própria opinião), como na forma da *simulatio* (simulação de uma opinião própria como sendo igual à do parceiro). Em ambos os casos o importante é o jogo de ocultação, de dissimulação (*Verstellung*), que é essencial na ironia romântica. A ironia simuladora retórica está muito próxima da alegoria na medida em que sempre

42 SCHLEGEL: 1963, p. 219.

43 SCHLEGEL: 1967, p. 370.

44 LAUSBERG: 1990, p. 302.

diz “algo outro”⁴⁵; no romantismo também ocorre essa proximidade. Para eles, alegoria e ironia são dois modos de se construir o absoluto através do relativo.⁴⁶ Com essa teoria eminentemente *lingual* do conhecimento, os românticos põem em suspenso qualquer categorização positiva do real. Eles levaram às últimas consequências a ilusão metapoética que vimos acima já atuando nas obras teatrais de Plauto, expandindo-a para qualquer discurso. O eu romântico ao mesmo tempo é apresentado como fragmentado – dominado por um “estranho”, o *Unheimlich* – e também, paradoxalmente, potencializado. Se o mundo é minha criação, o artista seria o grande herdeiro do Demiurgo máximo.

Hegel com sua crítica radical da ironia, da dissimulação e daquilo que lhe pareceu o “subjetivismo” romântico, ainda tentou preservar a filosofia de sua virada linguística. Mas isso não impediu que aos poucos essas ideias românticas triunfassem. Estabelece-se a concepção de que o saber depende do sujeito e da imaginação, noção que vai contra a possibilidade de se estabelecer fronteiras rígidas entre esses registros. Passa-se a conviver, lado a lado, o modelo positivista e esse, construtivista, do saber. Na nossa Era da verdade positiva – aparentemente oposta ao antimodelo romântico da *Verstellung* (dissimulação) – a efetividade verdadeira é o que existe de menos determinado. Muito mais claro e fácil de se determinar, ao que parece, é a ilusão, a falsificação, a mentira, a ficção e todas as modalidades do “como se”⁴⁷. Os românticos foram os primeiros a perceber esse fenômeno e a refletir sobre ele. Para a ciência, o falso, o simulado é simplesmente um erro, que deve ser eliminado. A ciência é um saber, como dizia Flusser, pós-histórico. Por outro lado, no campo das artes, pelo contrário, sequer pode-se falar de mentira. Seu registro, como já mostraram os românticos, suspende essa dicotomia verdade/mentira. Mais do que isso, a arte a partir do romantismo é o espaço de autorreflexão e de construção das novas subjetividades. Se na arte não se diferencia entre mentira e verdade, também na nossa psicologia essa distinção é tênue, como depois

45 ____: 1990, p. 446-450.

46 Cf. FRANK: 1992, p. 63 e 99.

47 BOLZ: 2006, p. 406.

a psicanálise o ratificou. Freud foi um cientista que buscava rastros, mas dentro da *psique* humana ele não distinguia a verdade da mentira, pois esses conceitos não funcionam af de modo mecânico. Se ele cunhou conceitos como deslocamento, condensação e imagens encobridoras, ainda assim esses conceitos não fazem da psicanálise um saber positivista, mas sim calcado na fala e na transferência. É fácil perceber que, apesar do positivismo ainda dominante em muitas áreas do saber, não só nas artes e na psicanálise nos distanciamos criticamente desse positivismo.

Além disso, como Benjamin notou, com a reproduzibilidade técnica, desdobrada a partir da litografia no final do século XVIII, mas, sobretudo, a partir da fotografia, no início do século XIX, não cabe mais a pergunta pela *autenticidade* e pela *unicidade* e *singularidade* das obras. Isso representou mais um abalo na noção de representação, que constitui o coração no modo de ver positivista. A representação (*Vorstellung*), como vimos, foi combatida pelos românticos de Iena pela dissimulação (*Vers-tellung*) em várias de suas materializações. Uma dessas metamorfoses da noção de dissimulação é a tradução, que no romantismo atingiu um ápice tanto em termos de produção de traduções, como de sua teoria. Essa reflexão sobre a duplicação que desmonta a noção de um original puro e superior à sua cópia, já abria as portas para teorias como essa de Benjamin sobre a reprodução técnica. Também, afirmou ele, com a onipresença da reproduzibilidade técnica, o original e autêntico será visto como uma criação de segunda ordem, um derivado da cópia. Na nossa Era digital qualquer imagem já é em si manipulada eletronicamente. Nem mais a ilusão factográfica da fotografia analógica é possível. Hoje, tudo leva a crer, "o verdadeiro engano está na promessa de autenticidade"⁴⁸. Mais uma vez nos distanciamos, portanto, do discurso do verdadeiro e não por acaso na segunda metade do século XX passa-se a falar em um *real lacaniano* que não pode ser descrito ou capturado pela razão ou pela imaginação. Esse real é na verdade um herdeiro da noção de trauma, i.e. de uma memória que leva em si seu apagamento. Ou seja, se nas ciências, a verdade torna-

48 BOLZ: 2006, p. 416.

se uma questão de acerto e erro, nas humanidades, a verdade é a inacessibilidade do real, que não é nada mais que essa transformação do conceito freudiano de trauma, como (des-)encontro com o real.

NOVOS DESAFIOS DAS ARTES

Nas artes trilhamos dois caminhos que se destacam para se tentar pensar a tríade ficção, imagem, história. Por um lado a *arte pela arte*, com sua tendência ao esteticismo puro, entronizou a ideia do artista gênio e da obra como busca da originalidade. Essa linhagem corresponde à necessidade de se criar um valor para o indivíduo alienado e entregue a um mundo para o qual, a bem da verdade, a sua existência é indiferente. Por outro lado, desde o romantismo buscou-se também um novo lastro para a arte, que de *mimesis* de ideias e de obras primas passou a ser vista como uma espécie de *escrita carnal da história*. Adorno, por exemplo, pensou a arte “como escritura histórica” na medida em que ela é para ele “memória do sofrimento acumulado”. “Mas o que seria a arte enquanto escrita da história, se ela se livrasse da memória do sofrimento acumulado?”, ele se perguntou⁴⁹. No seu ensaio “Jene zwanziger Jahre” (“Aqueles anos vinte”) lemos também: “Porque o mundo sobreviveu à sua própria destruição, ele precisa na mesma medida da arte como sua escrita histórica inconsciente.” E Adorno ainda arrematou: “Os autênticos artistas do presente são aqueles nos quais o terror mais radical treme⁵⁰”. Goya, com sua série de gravuras dedicadas aos desastres da guerra, tem um papel fundamental para que se compreenda a virada romântica que entronizou essa nova modalidade de arte como *inscrição inconsciente da destruição*. Mas na verdade essa divisão – entre arte pela arte e arte como inscrição da violência – não é estanque, pois as artes vivem até hoje dessa ambiguidade entre dependerem do espaço estético para sua sobrevivência e, por outro lado, se manifestarem a partir de uma necessidade de lastreamento histórico

49 ADORNO: 1973, p. 387; ____: 1962, p. 291.

50 ____: 1997, p. 506.

do indivíduo moderno. Resta-nos perguntar se esse espaço estético plástico, que se abre a ponto de poder engolir toda esfera pública e privada – ou o que resta dessas esferas – ainda merece o nome de estético. Esse campo estético surgira na virada do século XVIII para o XIX justamente para servir de reflexão sobre a fronteira entre a esfera privada e a pública. Com o aprofundamento dessa divisão, a estética precisa ser inteiramente repensada. A arte como inscrição do histórico, pela via do sujeito, é arte da memória, preparação do arquivo que – contra os arquivos oficiais trancafiados – prepara a história para uma virada que, tudo sugere, será radical. O indivíduo após o tendencial fim da separação da esfera pública e privada pode ser tanto uma figura esvaziada, transformada em (e entregue definitivamente à) imagem de um títere das forças econômicas que dominam indivíduos, os Estados e governos, como também ele pode apresentar o triunfo da resistência a essa anulação. As artes, com sua exploração da esfera íntima, como local de renovação dos discursos autobiográficos e como tentativa de inscrição da história da violência, sofrida por indivíduos e por sociedades, expressa uma tal resistência. Ela é contra-arquivamento e visa a uma reconquista da autonomia do indivíduo. Diferente da visão aristotélica que vimos acima, a arte não está do lado do universal, mas se volta para o indivíduo, para sua materialidade vital e é a historiografia tradicional que parece que se perdeu em um generalismo insignificante. Essa arte reivindica uma nova aliança com a verdade, que andava, como vimos, tão moribunda na modernidade, sendo refém de discursos positivistas e cientificistas. Essa volta da verdade no campo das artes se dá sob o signo da ética. Nas artes esse fenômeno tem sido pensado como o reencontro da estética com a ética, da arte com a política, mas não mais pensando essa aliança como submissão da arte à mera comunicação de doutrinas já prontas. Antes, a arte se coloca ao lado da política como meio de redesenhar o indivíduo esmagado pela nova esfera pública, que na verdade foi capturada por novos dispositivos, sobretudo, as novas mídias, e é uma instância de controle e não espaço de realização da liberdade. Daí porque a política se confunde com a publicidade (propaganda, comercial) e os partidos de direita e de esquerda apresentam poucas diferenças na prática.

O TRIUNFO DA IDEIA DE "RASTRO" E A NECESSIDADE DO TESTEMUNHO

Mas retomemos um ponto exemplar da história do estabelecimento da noção positivista de verdade. Essa noção só pode ser compreendida a partir de sua relação dialética (de negação) com o espectro da ilusão e falsificação e pode ser seguida por diferentes caminhos de sua institucionalização como prática e visão de mundo. Uma linhagem particularmente rica e fértil, tendo em conta nosso percurso, é a história da criminalística, com seu imperativo de identificação dos indivíduos e de luta contra a fraude de identidade. Desde 1840 se instituiu a fotografia de identificação. A antropometria segundo o método Bertillon procurava justamente captar de modo duradouro a identidade via registro da imagem do que parecia ser imutável na pessoa, a saber, a relação entre seus traços particulares. Esses métodos matemáticos e estatísticos visavam *anular a necessidade de testemunho*, que era considerado fonte de erros e de mistificações. Como vimos, já Chladenius atentava para a necessidade de se selecionar muito bem as testemunhas. Mas para o positivismo da criminalística, o ideal é se livrar dessa figura: desumanizar a investigação, substituindo a testemunha por "métodos científicos". A ciência criminal prometia vencer e cortar as cabeças das serpentes da mentira e da fraude de identidade. Mas mesmo a fotografia, no entanto, foi aos poucos sendo posta de lado pela criminalística, pois se percebia tanto que a face poderia ser modificada depois da foto tomada, como também que a própria foto poderia ter sido ludibriada, por deformações propositalis da pessoa na hora da fotografia⁵¹. Daí a datiloscopia ter se tornado aos poucos o meio por excelência do estabelecimento da identidade, já que apenas ela, por exemplo, era capaz de resolver a questão da distinção entre os gêmeos idênticos. O *parti pris* da datiloscopia é que o contraventor sempre deixa um *rastro*. Vemos aqui o modelo positivista do saber dar um passo adiante com relação a um Chladenius.

51. VEC: 2006, p. 190.

O rastro é um termo-chave da modernidade. Tanto o burguês procura deixar rastros de sua identidade em sua habitação, preenchendo seu vazio existencial com esse sentido de pertença criado com a assinatura de suas propriedades com seus rastros e marcas, como também, por outro lado, o pesquisador-cientista busca rastros em sua pesquisa, ou o policial os capta na cena do crime. A psicanálise, por sua vez, é um saber calcado em uma visão da nossa *psique* como um canteiro arqueológico de traços mnemônicos. Por sua vez, a teoria da fotografia nas últimas décadas popularizou a visão da foto como um inscrição indicial. A fotografia é escrita de traços de luz de um aqui e agora. Se habitar e viver no mundo moderno burguês, como notou Benjamin, é deixar rastros, por outro lado, em muitas situações na modernidade, como destacou Brecht em seu "Cartilha para os cidadãos", para se sobreviver é necessário apagar os seus rastros.

O que você disser, não diga duas vezes.

Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.

Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato

Quem não estava presente, quem nada falou

Como poderão apanhá-lo?

Apague as pegadas!

Cuide, quando pensar em morrer

Para que não haja sepultura revelando onde jaz

Com uma clara inscrição que o denuncie

E o ano de sua morte que o entregue!

Mais uma vez:

Apague as pegadas!

(Assim me foi ensinado)⁵²

52 BRECHT: 1987, p. 70.

Para fugirmos ao poder/violência do Estado total, necessitamos apagar nossos rastros.⁵³ Esse mesmo poder/violência, por sua vez, quer apagar a vida sem deixar também rastros. O poder é exercido como forma de eliminação da vida e de sua comprovação. O poder torna-se exercício de falsificação. Se o Estado, mesmo nas teorias jusnaturalistas mais conservadoras, deveria preservar a vida, no governo totalitário ele se transforma em negação da vida e em falsificação. Hoje, a demanda de verdade nasce desse excesso de violência. Essa violência exige que um contradiscurso e uma nova atuação política restaurem a presença em nome da vida. Se a verdade estava em baixa e desacreditada desde Nietzsche (como se lê em nossa epígrafe, uma de tantas passagens suas nesse sentido), ela volta agora a ser fundamental como meio de

53 Benjamin, a partir de sua interpretação das obras do autor de ficção científica Paul Scheerbarth, deu uma interpretação positiva a esse refrão de Brecht. Ele compartilhou da utopia vanguardista, sobretudo da Bauhaus, que apostava em uma sociedade sem muros e paredes, na qual tudo seria público. Pois bem, a Internet e as novas mídias geram essa transparência pela via eletrônica e até agora o resultado tem sido mais negativo (distópico) do que realmente uma conquista libertadora (utópica). Mas vale a pena lembrar as palavras de Benjamin de 1933: "Scheerbarth, [...] atribui a maior importância à tarefa de hospedar sua 'gente' – e, segundo esse modelo, os seus concidadãos – em acomodações adequadas à sua categoria: em casas de vidro, ajustáveis e móveis, tais como as construídas, nesse meio tempo, por Loos e Le Corbusier. Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro *não têm nenhuma aura*. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que desejo possuir torna-se opaca para mim. Será que homens como Scheerbarth sonham com construções de vidro porque professam uma nova pobreza? Mas uma comparação talvez seja aqui mais útil que qualquer teoria. Se entrarmos num quarto burguês dos anos 1880, apesar de todo o 'aconchego' que possa irradiar, talvez a impressão mais forte que ele produz seja a de que 'não tens nada a fazer aqui'. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tenha deixado seus vestígios: os bibelôs sobre as prateleiras, as mantinhas sobre as poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: 'Apaguem os rastros!', diz o estrilho do primeiro poema da *Cartilha para os cidadãos*. Aqui, no cômodo burguês, a atitude oposta tornou-se hábito. Nele, o 'intérieur' obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, hábitos estes que se ajustam melhor a esse *intérieur* em que vive do que a ele próprio. [...] Tudo isso foi eliminado por Scheerbarth com seu vidro e pelo *Bauhaus* com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros. 'Pelo que foi dito', explicou Scheerbarth há vinte anos, 'podemos falar de uma *cultura de vidro*. O novo ambiente de vidro transformará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários.'" W. Benjamin, "Experiência e pobreza" (BENJAMIN: 2012, p. 126-127).

enfrentamento da desapareção e de sua falsificação. A arte de inscrição da memória da violência tem de ir a contrapelo, buscando restaurar os rastros. Ela nos ensina a construir a presença a partir da ausência. A arte é vista agora como inscrição do desaparecimento, da dor e da violência. Ela passa a ser meio de luto e de elaboração da perda, mas também meio de denúncia e suporte da memória. Essa arte vai colecionar os rastros, os índices que apontam para a violência que foi dissimulada. A verdade passa a existir dentro de uma ética e de uma política da memória. Contra a falsificação da verdade, a arte se coloca ao lado dos demais discursos que buscam justiça e verdade. *A arte ativa seu momento testemunhal*. Sendo que, contrariamente à visão positivista e jurídica da testemunha, que vimos acima com Chladenius e sua máxima que demandava que “na consideração do assunto, ela seja uma *estranha*, podendo ter observado o assunto de forma partidária”, agora a testemunha é via de regra a vítima e seu engajamento em sua causa é total. Se, como Benjamin notou em 1940, todo documento de cultura testemunha a barbárie⁵⁴, é porque graças ao acúmulo de violência do século XX aprendemos a ver na cultura uma inscrição da violência. Ler a história a contrapelo implica revelar esse elemento catastrófico da história.

Benjamin também notou uma dialética entre o rastro e a aura: “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós⁵⁵”. A arte de ler e inscrever rastros e o testemunho da violência fazem parte de um movimento de se apoderar das narrativas caladas e apagadas. A arte mais imanente, calcada no significante, nos restos, volta-se para sua tarefa de salvar os fragmentos do real. Nela persiste a indiferenciação entre ficção, falsificação, ilusão e realidade, mas ela tem um compromisso com a verdade, por mais subjetivado que esse conceito apareça. Essa arte não se submete sem mais ao lema que vimos acima, típico da modernidade, “o verdadeiro engano

54 BENJAMIN: 2012, p. 245.

55 ____: 2006, p. 490.

está na promessa de autenticidade". A arte aposta em uma nova autenticidade, pós-metafísica, pós-positivista, mas engajada em elaborar, inscrever e denunciar a violência. Nesse sentido, a arte permanece na fronteira entre o público e o privado. Mas essas esferas, como mencionei, estão tão modificadas que cabe às artes também ajudar a redesenhá-las.

Para pensar nessa nova concepção de arte é interessante lembrar a imagem que Benjamin utilizou para descrever o cinema. Para ele essa arte, em oposição à arte aurática que fica presa ao mundo das aparências, penetra na realidade. Como o bisturi de um cirurgião, o cinema entra no real, já o mágico/curandeiro fica na superfície:

O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente no tecido dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, extraordinariamente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a apresentação cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.⁵⁶

De forma oposta ao que vimos com a mito platônico da caverna, esse dispositivo de projeção de sombras, essa "cópia da cópia", permitiria sim o encontro da verdade e não o pairar no mundo das aparências. De resto, como Aristóteles apostava na força catártica da representação trágica, Benjamin acredita também no cinema como uma tal força catártica. Essa catarse permite um despertar para além da tradição como

56 BENJAMIN: 2012, p. 202.

fardo que nos oprime. Nesse sentido, o cinema deve ser visto tanto como apagamento como construção de novas realidades, correspondentes ao novo humano pós-tradição:

Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, um abalo da tradição que constitui o reverso da crise e renovação atuais da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social também não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura.⁵⁷

Como vimos com os românticos de Iena, as concepções de ironia, de duplicação, simulação e de tradução, serviram para desconstruir tanto a visão de mundo racionalista e monolítica de um certo iluminismo, como também promoveram um pensamento crítico, capaz de propor novos horizontes para a humanidade. Benjamin, com sua teoria da obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica, deslocando o foco da reflexão romântica para o aspecto da arte como *tekne*, técnica, desdobra os ensinamentos de um Schlegel e de Novalis. A obra de Benjamin foi em grande parte uma luta contra a visão historicista do século XIX, que tinha em figuras como Chladenius um importante precursor. Que Benjamin tenha sido ao mesmo tempo um grande teórico da história, da memória e das imagens, aponta para a mudança de paradigma que ocorreu entre esses dois pensadores.

57 BENJAMIN: 2012, p. 183.

FARSAS E IRONIAS A FAVOR E CONTRA A VERDADE

Para concluir recorde rapidamente alguns casos de “farsas literárias” que, creio, ajudam a formular meu ponto aqui. Antes de mais nada deve-se ter claro que se as artes deram uma virada em direção ao político e passaram a buscar a verdade tanto quanto antes os discursos ditos “sérios” procuravam, isso não quer dizer de modo algum que elas tenham abandonado as importantes conquistas românticas a que me referi acima. Para ficar com um belo exemplo de prática literária (libertária) da falsificação e do engano, vale a pena lembrar de uma obra de Pierre Louÿs. Esse autor francês, nas suas *Chansons de Billitis*, de 1895, simulou ser o tradutor (quando na verdade era o autor) dos versos de Billitis, a amante de Safo. A recepção a essa brincadeira poética foi positiva, mas a exceção ficou por conta um “fundamentalista” da filologia, Ulrich Wilamowitz-Moellendorf (o famoso desafeto de Nietzsche). Louÿs soube se vingar da crítica de Moellendorf atribuindo, em uma segunda edição de suas canções de Billitis, ao próprio filólogo alemão a “tradução” de uma fictícia edição alemã do mesmo volume.⁵⁸ Louÿs estava atuando no campo livre do estético. Sua brincadeira pode ser vista como uma crítica da noção de autoria, mas também como um exercício de virtuosidade, ou ainda como uma crítica ao historicismo e filologismo de sua época. Também um autor contemporâneo a Louÿs, Marcel Schwob, em obras como *Vidas imaginárias* e *A cruzada das crianças*, atuou entre a ficção e a biografia, embaralhando as cartas do código realista de sua época.

Mais próximo de nós, na segunda metade do século XX, duas obras mostram de modo claro a nova ética da representação que passou a imperar. Em 25 de setembro de 1946 foi publicado no *Yiddische Zeitung* de Buenos Aires um texto denominado “Jossl Rakowers Wendung zu Gott” (“Yossel Rakover dirige-se a Deus”) de autoria de Zvi Kolitz, um judeu da Lituânia, nascido em 1919 e que se encontrava então de passagem pela Argentina para levantar apoio para a fundação do Estado de

58 Cf. (VENUTI: 1998). Tratei mais detalhadamente deste “caso Louÿs”, confrontando-o com o Wilkomirski, em *O testemunho: entre a ‘ficção’ e o ‘real’* (SELIGMANN-SILVA: 2003, p. 375-390).

Israel.⁵⁹ Zvi Kolitz compôs esse texto em Buenos Aires mesmo, no *City Hotel*: um texto que pouco tempo depois se tornou pelas vias mais inesperadas, um dos exemplos máximos da literatura das testemunhas – note-se: *oculares* – da Shoah, apesar do autor estar em Israel desde 1940 e, portanto, não ter vivido na pele os eventos do gueto de Varsóvia que ele narra. O seu texto apresenta a fala irada de um judeu nos estertores do gueto de Varsóvia que se volta para Deus em busca de uma resposta para o que se passava com o seu povo.⁶⁰ Realidade e apresentação artística estavam mais uma vez na história da humanidade unidas de modo tão harmônico que se tornava patente o quão limitadas são nossas concepções de historiografia e literatura. Em 1953 o texto de Kolitz foi enviado para publicação na revista israelense *Di goldene Keit* (*A corrente de ouro*) de Tel Aviv: só que o texto chegou sem o nome do autor ou local de publicação. A revista publicou o texto no ano seguinte como “um documento autêntico”. Mais um ano e o texto, traduzido, já era transmitido pela *Rádio Berlim* e publicado na França na revista sionista *La Terre retrouvée*. Em 1965 o texto foi publicado pela primeira vez em hebraico, em Jerusalém, sendo que ainda levava o título “testamento” (termo, note-se, com o mesmo étimo de testemunho). Em meados de sessenta Paul Badde – o editor alemão do texto – nos conta que podia-se ler em uma obra publicada em Israel que o “Yossel Rakover” era considerado um dos textos fundadores do movimento “Gush Emunim” (partidários da grande Israel). Nos Estados Unidos ele é integrado a livros de reza tanto entre os judeus ortodoxos como também entre os reformados. Apesár de Zvi Kolitz ter durante a sua vida inúmeras vezes reivindicado a paternidade do texto, aparentemente muitos editores, leitores e rabinos preferem ainda hoje a versão do texto sem o “Zvi Kolitz” no seu cabeçalho.

O que importa para nós aqui é que sem ter visto o gueto de Varsóvia, ele redigiu um dos textos mais fortes sobre esse evento; daí Lèvinas, em 1955, ter afirmado justamente que esse texto só poderia ser uma ficção – numa época na qual quase ninguém podia suspeitar disso – pois

59 Quanto ao que segue sobre Zvi Kolitz cf. o posfácio de Paul Badde na edição Kolitz: 2003.

60 KOLITZ: 2003, p. 9. Cf. No na edição alemã Zvi Kolitz: 1999, 8 s.

ele é “beau et vrai, vrai comme seule la fiction peut l’être” (“belo e verdadeiro, tão verdadeiro como apenas a ficção pode sê-lo”). Mas o filósofo acrescenta: “ce texte... Traduit une expérience de la vie spirituelle profonde et authentique” (“esse texto... Traduz uma experiência profunda e autêntica da vida espiritual”).⁶¹ Trata-se sem dúvida de uma *tradução* de algo não visto mas sentido, estudado e imaginado cujo conteúdo responde, de resto, em vários níveis a uma representação da morte do *mártir*, essencial para a memória de Auschwitz.⁶²

Tendo em vista o caso de Louÿs: e se a farsa não envolvesse uma poetisa do sexto século antes da nossa Era (Billitis), mas sim um evento relativamente recente cujos sobreviventes ainda estão vivos? O que tinha um tom irônico passa a ter um valor amoral. É exatamente o que acontece no caso da obra do autor suíço Binjamin Wilkomirski, aliás Bruno Doessekker, autor do volume *Bruchstücke (Fragmentos)* publicado em 1995. Wilkomirski apresenta-se como um sobrevivente do Holocausto não apenas no seu relato que ele denomina de autobiográfico e equipa com um posfácio – uma peça de retórica digna de ser lida, sobretudo, após a revelação da farsa. Também nos “paratextos” que acompanham o seu livro, nas dezenas de entrevistas e de palestras que ele deu pelo mundo ele sempre afirmou essa identidade falsificada. Ele não só não é judeu, como se apresenta, como apenas conheceu os campos de concentração na qualidade de turista e de estudioso da história. Mas essa obra merece atenção da parte dos estudiosos, sobretudo, devido a sua inegável força. A recepção espetacular que esse livro teve – em pouco tempo ele se tornou uma referência obrigatória nos *Holocaust-Studies* – só pode ser justificada pela conjunção única presente nessa obra entre encenação do trabalho da memória e as imagens mais fortes jamais descritas pelos verdadeiros sobreviventes. Acrescente-se a isso o ponto de vista da criança – Wilkomirski/

61 Lévinas, *Aimer la Thora plus que Dieu*. In: (KOLITZ: 1998, p. 103 s). Em português *Amar mais a Torá que Deus*. In: (KOLITZ: 2003, p. 74).

62 Em grego *martyréo* significa testemunhar e *martíriou* testemunho, reza. A fala do sobrevivente vale como a fala de um mártir no seu duplo sentido de *testemunho ocular* e de *alguém que passou pela experiência extrema da dor*. Esta polaridade é expressa em latim respectivamente pelos termos *testis* e *superstes*.

Doessekker narra a sua suposta passagem pelos campos de concentração quando ele tinha pouco mais de três anos de idade.

A força dessa obra advém justamente do fato dela ser fictícia: as pessoas que realmente passaram pelas situações que o autor descreve – baseado na leitura de dezenas de textos autobiográficos e de documentos e livros de história – esses autênticos sobreviventes justamente são incapazes de narrar com tanta precisão os detalhes do “olhar da medusa”. Nesse sentido, a frase de Primo Levi deve ser considerada com todo o seu teor de verdade: “Chi há visto la Gorgone non è tornato per raccontare, o è tornato muto. Come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte” (*I sommersi e i salvati*). Apenas um estudioso e erudito na Shoah como Wilkomirski poderia construir uma peça tão impactante quanto *Fragments*.

Concluo lembrando as palavras de Ana González em nossa epígrafe. Ela é uma dirigente histórica da *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* e perdeu dois filhos, uma nora e o esposo na ditadura chilena. Em um depoimento, que pode ser visto no filme *La ciudad de los fotógrafos*, de Sebastián Moreno (2006), vemos a sua declaração, que é posta junto de uma fotografia com seus familiares desaparecidos: o único documento que comprova a existência deles: “Não ter foto da família é como não ser parte da história da humanidade”. Diante de situações como essas entende-se porque temos que assumir a tarefa de fotógrafos e de legendadores de imagens, atuando contra a desapareição e na *inscrição dos rastros*. Nossa *skiagraphia*, escritura de sombras, deve demarcar os corpos, como nas silhuetas: seus contornos, como rastros, remetem à violência e às injustiças que não podem ou devem ser esquecidas.

OBRAS CITADAS:

ADORNO, Theodor. *Asthetische Theorie*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. *Gesammelte Schriften, vol. 10.2: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild. Eingriffe. Stichworte*. (Org.) Rolf

- Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. comentada apresentada como dissertação de mestrado de Alessandro Barriviera, IEL-UNICAMP, 2006.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. M. da Cruz Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. introdução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/ EDUSP, 1993.
- _____. *Passagens*. (Org.) W. Bolle e O. Matos. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. *Obras escolhidas, v. I, magia e técnica, arte e política*. Trad. S.P. Rouanet, revisão técnica Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOHRER, Karl Heinz. *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.
- BOLZ, Norbert. Der Kultur des Authentischen im Zeitalter der Fälschung. In: *Fälschungen*. (Org.) Anne-Kathrin Reulecke. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006, p. 406-417.
- BRECHT, Bertold. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARDOSO, Isabella Tardin. Ilusão e engano em Plauto. In: *Estudos sobre o teatro antigo*. (Org.) Zelia de Almeida Cardoso e Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Alameda, 2010. p. 127-145.
- CHLADENIUS, Johann Martin. *Allgemeine Geschichtswissenschaft*. Leipzig: Lankisch, 1752.
- _____. Johann Martin. *Princípios gerais da ciência histórica*, tradução e apresentação Julio Bentivoglio. Campinas. Editora da UNICAMP, no prelo.
- FRANK, Manfred. *Stil in der Philosophie*. Stuttgart: Reclam, 1992.
- HAYM, Rudolf. *Die romantische Schule*. Berlin: Weidmann, quarta edição, 1920.

- IMMERWAHR, Raymond. The subjectivity or objectivity of Friedrich Schlegel's poetic Irony. *Germanic Review* 26(1951). p. 173-193.
- KOLITZ, Zvi. *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*. Paris: Calmann-Lévy, 1998.
- _____. *Jossel Rakovers Wendung zu Gott*. München/Zürich: Piper, 1999.
- _____. *Yossel Rakover dirige-se a Deus*. Trad. Fábio e Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LAUSBERG, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart: Franz Steiner, 3a. edição, 1990.
- PLATÃO. *A República. (Da justiça)*. Trad. Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2006.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. (Org.) Ernst Behler. München/ Paderborn/ Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, vol. XVIII, 1963.
- _____. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II: *Charakteristiken und Kritiken I*. (Org.) Hans Eichner, 1967.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura. O testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- STOICHITA, Victor I. *Breve histoire de l'ombre*. Genève: Droz, 2000.
- TORRANO, Jaa. O fraudulento logro de Deus: a noção de *apáte* na teologia de Ésquilo. In: *Estudos sobre o teatro antigo*. (Org.) Zelia de Almeida Cardoso e Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Alameda, 2010. p. 15-23.
- VEC, Milos. Defraudistisches Fieber. Identität und Abbild der Person in der Kriminalistik. In: *Fälschungen*. (Org.) Anne-Kathrin Reulecke. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006. p. 180-215.
- VENUTI, L. *The Scandals of Translation: towards an ethics of difference*. London/New York: Routledge, 1998.
- WILKOMIRSKI, Benjamin. *Bruchstücke. Aus einer Kindheit. 1939-1948*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- _____. *Fragments. Memórias de uma infância 1939-1948*. Trad. S. Telaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Imagem e memória

Rosângela Rennó

Particularmente, sempre me pareceu menos necessário produzir imagens do que compreender os meios de sua absorção ou de sua circulação. Além de todas as implicações que essa forma de pensar e trabalhar pode gerar, a recusa ao 'gesto fotográfico' também produz uma imagem, não necessariamente nova, e, ao mesmo tempo, aumenta o seu campo de ação.

Sobre a ampliação do campo de ação cito alguns exemplos:

1. ativar o espaço onde está instalada a foto; compreendê-lo como uma extensão do campo da imagem, já que se tratam, ambas, de superfícies planas. Do ponto de vista concreto, isso leva às formas mais instalativas.

2. perceber e levar em conta a especificidade da imagem e seu potencial para determinados meios de comunicação. Isso leva ao uso de meios específicos como livros, inserções em jornais e *outdoors* e fachadas, por exemplo... Quais imagens se prestam mais a um suporte do que a outro...

Pautando-me pela minha preferência pela fotografia desprovida de caráter estético, sempre levei em conta a origem e o destino dessa