

FIGURAS DO TEMPO: MEMÓRIA, CORPO E *PATHOS*

Nilcéia Valdati (UNICENTRO)

RESUMO: A figura, seguindo uma via benjaminiana, é o que oscila entre dois mundos e pode conectar ao mesmo tempo as diversas experiências, tornando-as comunicáveis através de sensações, imagens e histórias, contra a ideia de que, influenciada por Platão, há somente uma linguagem, uma verdade, a verbal, a racional e a abstrata, é o que anuncia o pensador italiano Franco Rella, nos trabalhos que vem desenvolvendo nas últimas décadas. Essa consideração sobre o tema, embora breve, guiará este trabalho, que pretende pensar como as vivências do corpo estão carregadas de figuras do tempo, ou seja, de memória e de *pathos*, entendido aqui como paixão, dor e experiência. Para isso, além de retomar as noções de alguns pensadores que constroem articulações sobre a temática, serão analisados dois personagens de Osman Lins do livro de contos *Os gestos* (1957), os quais vivem no silêncio da palavra e explicitam suas experiências por meio das sensações do corpo, das imagens do passado, da espera futura pela vida, pela morte, o que coloca em jogo a memória como elemento catalisador do tempo das figuras.

Palavras-chave: Figura. Memória. Corpo.

A ‘figura’ oscila entre dois mundos, e pode conectar ao mesmo tempo as diversas experiências, por exemplo de Ulrich e de Agathe, e, a contempo, as suas diferenças: a linha de sombra que a divide e que é pelo intelecto unívoca e insuperável. A ‘figura’, é, e torna-se pelo intelecto, ‘ambivalente’, enquanto é pelo sentimento unívoca. Através dela se ‘pode então experimentar, segundo a própria medida, como uno, aquilo que pela medida comum é duplice’. Este poder da figura, do *Gleichnis* deriva do fato que ela é irreduzível à igualdade, à indiferença, à *Gleichheit*. O que é diferente torna-se, na figura, diferente, por realizar uma relação de tensão, na qual os fragmentos e as imagens que pareciam sem sentido adquirem um sentido novo. É por isso que o tempo do moderno [...] é o tempo da *Gleichnis*, o tempo da figura.

(Franco Rella)

O tempo da figura, da alegoria [*Gleichnis*], vai ao encontro da época da crise e da mudança, sugerida por Baudelaire e Marx e apresentada por Rella (1988) em “Malinconia de moderno”, como duas vias para o moderno. A primeira, na tristeza profunda, quando essa *figura* que vive na cidade se dá conta de que, tudo que é sólido torna-se fluido, evapora sem deixar traços, ou melhor, deixa apenas sinais de melancolia que procuram se reconstruir na narração, na história. A segunda, na *soleira* que pode

dividir o *instante* em *instante* e despedaçar a magia do *instante* infinito, do *tempo longo* do *tédio profundo*.

Esta dupla concepção se reconfigurará na virada do milênio, quando Rella (2000), após alguns trabalhos que passaram a levar em consideração a “semântica do corpo”, dedica-se ao *pathos*, entendido aqui como a paixão, o corpo, a dor, a experiência, que a filosofia até Nietzsche excluiu do seu âmbito como um indizível. Dedicase, assim, a tocar o *mal*, a *dor*, o *horror* do corpo por meio, principalmente, da *testemunha*.

A testemunha, o sujeito, o eu que escreve, tem o poder de atribuir limites, de dizer o indizível, de constatar até onde pode tocar o *pathos*. É o que ocorre em *Dall'esilio: La creazione artistica come testimonianza*, quando, através de uma atitude professoral e ensaística, Rella (2003) parte da *soleira* de alguns protagonistas da modernidade, como Kafka, Baudelaire, Proust, Beckett para conseguir chegar aos *confins* do exílio, nos quais a criação artística seria chamada a testemunhar a perda de tudo, inclusive da palavra, e a chegada ao *limite* da morte. Neste sentido, no trabalho do pensador italiano há uma exclusão da questão histórico-política para colocar a histórico-estética. Nesta exclusão, sai a filologia, tão cara à tradição crítica historicista italiana¹, para entrar a estética enquanto leitura genealógica do tempo e do sujeito situado no mundo. A genealogia proposta para pensar a modernidade desenharia assim, como nos lembra Finazzi-Agrò (2004, p.15), numa referência ao pensamento benjaminiano, “uma constelação de ‘figuras’ que se resumiriam a si mesmas – pelo fato de ‘transitarem através das imagens literárias [...]’”.

Assim, em *Pensar por figuras* – Freud, Platão, Kafka, o pós-humano, cuja primeira edição de 1999 não apresentava o termo pós-humano no subtítulo, Rella (2004) procura defender a hipótese de que grande parte das nossas experiências são comunicáveis somente através de imagens, figuras, contra uma ideia de que,

¹ Para uma exposição da história da crítica italiana tomo os quatro volumes organizados por René Wellek, *História da crítica moderna (1750 – 1950)*, dentro dos quais dá o seguinte espaço para a crítica italiana: volume 1 – A segunda metade do século XVIII – A crítica italiana, p.158-169; no volume 2 – Romantismo – Os críticos italianos, p.229-246; no volume 3 – A transição – A crítica italiana de Scalvini a Tenca, p. 82-93; e no volume 4 – O final do século XIX – Francesco De Sanctis, p. 93-119; e A crítica italiana posterior a De Sanctis, p. 120-134.

influenciada pelo pensamento de Platão, há somente uma verdade e uma linguagem: a verbal, a racional e a abstrata. Além disso, coloca que o saber do *pathos* é “o saber da experiência intraduzível em um conceito, mas figurável em uma narração” (RELLA, 2004, p.55).

Essa movimentação por meio das figuras, apresentada por Rella, nos leva a outras na literatura brasileira. Refiro-me a jovem senhora grávida Júlia Mariana, do conto “Cadeira de balanço”, e ao velho André, do conto “Os gestos”, de Osman Lins do livro *Os gestos*, publicado pela primeira vez em 1957. Em entrevista à revista *Escrita*, em 1976, o escritor afirma que dedicara cinco anos na escrita de um romance, que nunca saiu da gaveta, por considerá-lo “ruim”. Nesse sentido, desistiu de escrever o romance e começou a se dedicar ao conto. Reuniu vários que tinha escrito durante 10 anos na coletânea *Os gestos*, a qual seria o embrião para o romance *O visitante*, desenvolvido a partir de um dos contos da mesma coletânea e considerado pelo autor, este sim, o seu livro de estreia (LINS, 1976).

Inicialmente, vamos conhecer o cotidiano de Julia Mariana:

Júlia Mariana levou as mãos ao estômago. Mas a ânsia, agravada nos últimos dias por uma fadiga que nem o sono lograva dissipar, não cessava.

Deu alguns passos, sentou-se no lugar predileto do esposo – uma cadeira ampla em cujos braços ele apoiava as mãos fortes e onde permanecia longas horas calado. Ah! esses silêncios... Mas para que pensar neles? Sentada na cadeira de Augusto, a balançar-se de leve, sentia-se tão bem! Só mesmo ali conseguia desoprimir o peito – castigado pelo ventre crescido – e respirar com alívio. Para que pensar em coisas tristes? (LINS, 2003, p.58).

Com um corte na narração, vemos mais um pouco do cotidiano da jovem senhora:

Voltou para dentro, devagar, tornou à sala de frente. Sentou-se outra vez na cadeira de Augusto e recomeçou a balançar-se. Em breve, olhos fechados, a boca entreaberta, deliciava-se com antigas e amáveis lembranças: certo baile, momentos do noivado, uns sequilhos que sua mãe sabia preparar... Ah! era bom estar ali. E como estava silenciosa a tarde e que sossego tão grande havia no mundo! Mas que trabalho

fizera para merecer essa recompensa? Não fizera o jantar, não lavara as camisas. E quando ele chegasse... (LINS, 2003, p.58).

Agora, direcionamos o olhar para André e os demais elementos que montam o conto: a figura do personagem, do tempo, do espaço e das ações:

Do leito, o velho André via o céu nublar-se, através da janela, enquanto as folhas da mangueira brilhavam com surda refulgência, como se absorvessem a escassa luz da manhã. Havia um segredo naquela paisagem. Durante minutos, ficou a olhá-la e sentiu que a sua grave serenidade o envolvia, trazendo-lhe um bem-estar como não sentia há muito. ‘E eu não o posso exprimir’, lamentou. ‘Não posso dizer.’ Se agitasse a campainha, viria a esposa ou uma das filhas, mas seu gesto em direção à janela não seria entendido. E ele voltaria a cabeça, contendo a raiva.

‘Para sempre exilado’, pensou. ‘Minhas palavras morreram, só os gestos sobrevivem. Afogarei minhas lembranças, não voltarei a escrever uma frase sequer. Igualmente remotos os que me ignoram e os que me amam. Só os gestos, pobres gestos...’ (LINS, 2003, p.14).

André é um homem que desprovido da voz, vive num leito dentro de uma rotina familiar com a esposa e as filhas, Lise e Mariana. Nessa rotina, os gestos, pela audição e pela movimentação mais da memória e do pensamento que do corpo, e a recusa da palavra singularizam a vida deste homem. André não fala, não escreve (e, parece, também não caminha), André gesticula de forma a não ver limites entre as imagens reais (mulher, filhas, amigos, natureza) e as imagens que percorrem a sua memória. A montagem entre essas condições de imagens se vislumbra na sequência narrativa do conto.

Após André constatar que a ele só restam os gestos vem à memória o momento, um mês atrás, da certeza de que estava sem voz. “Esquecer todas as palavras. Resignar-me ao silêncio.” (LINS, 2003, p. 14) A resignação o leva a perceber a natureza a sua volta, o esvoaçar de um casal de pássaros, que ao fazer isso dá a impressão de que “as asas tocaram o céu cinzento, levantando um ondular de ondas que se cruzaram e extinguíram-se.” (LINS, 2003, p.14). “A ilusão embalou-o” diz o narrador, movimentou o tempo, a lembrança...:

[...] durante segundos, achou-se debruçado ante uma paisagem lacustre, vinculada a sua juventude; ignorava por que laços; mas,

quando um vento agitou a mangueira, o instante presente retomou-o com tal suavidade e de modo tão repentino que não surpreendeu: a aspereza da barba sobre o dorso da mão [...] (LINS, 2003, p.14).

A passagem da visão do voo dos pássaros para a lembrança da juventude e o posterior retorno à condição do leito se dá através de movimento lento e contínuo. O dar-se conta do presente que não apaga o passado, que simplesmente alcança um outro momento, elabora um jogo de idas e vindas, porém idas e vindas que nunca chegam ao mesmo lugar, ao mesmo ponto, já que não há um ponto inicial e nem final. É nesse jogo da memória que se monta a narrativa, que se montam os gestos, que sem montam as figuras.

André sabe que o homem só está na condição de homem porque faz da fala política, no entanto André também percebe os gestos são carregados de política e ética. Eles dizem algo na articulação dos movimentos do tempo.

O tempo que monta a figuração no conto “Os gestos”, além de ser um tempo histórico, é permeado por um tempo atmosférico. O conto inicia-se por uma dupla marcação temporal: “uma nuvem de tédio cobre o céu numa manhã cinzenta à espera da chuva, que logo vem”. A imagem parece lembrar aquela descrita por Walter Benjamin (2000) em “O tédio, eterno retorno”, em que uma mãe com seu filho olha o panorama de uma batalha. A criança acha tudo muito bonito, apenas não gosta do céu escuro. A mãe explica que assim são os tempos de guerra. Benjamin (2000) comenta que os panoramas no fundo são cúmplices deste momento de neblina. Nos panoramas, lembra o pensador alemão, as imagens sob o efeito da luz transparecem como que filtradas por uma cortina de chuva. E não há nada que cause maior tédio ao homem do que o cosmo.

Porém, esse mesmo tempo atmosférico que entedia a imagem presente, é aquele que proporciona o movimento da memória. Ou seja, a aparente paralisia do presente e do futuro, no caso de André, da fala, o aparente fim da história, vê no eterno retorno ao diferente a possibilidade de potencialização da vida, que, para além do leito estático, se movimenta a partir das imagens vistas da janela. Não da porta cuja *soleira* seria possível passar. Janela que não existe em “Cadeira de balanço”. Júlia Mariana cerra os olhos e o desconforto do corpo transformado pela gravidez e pela falta de sensações do presente

se modifica pelo balançar da cadeira, que traz em si as sensações vivas de um outro momento. O movimento da cadeira é o movimento do tempo nas experiências cotidianas.

Diferentemente do quadro *Sinhazinha na janela*² do também pernambucano Lula Cardoso Ayres, em que a sinhazinha sentada na cadeira de balanço, de formas e movimentos ondulares, vê a paisagem da usina pelas linhas do quadrado da janela, André e Júlia Mariana estão, um nas linhas do quadrado do quarto, olhando os movimentos circulares da natureza para além da janela, e o outro nas linhas do quadrado da sala revivendo as sensações e os sentimentos de um passado pelo movimento suave e constante da cadeira de balanço, só interrompido, cortado, quando o tempo do desconforto, mas também da espera, exige a sua presença. A sinhazinha, André e Júlia são figuras, como coloca Rella, despeçadas pelo tempo e por isso narráveis.

Da mesma forma que o conto foi cortado para montar situações de Júlia Mariana na cadeira de balanço, o conto também é cortado pela *ambivalência da* sensação da personagem. Ambivalência que faz com polaridades se conjuguem, mas que deixam a marca da cicatriz. De um lado, o cotidiano real: a casa, a roupa por lavar, a comida por fazer, estagnados pelo silêncio do marido, dos acontecimentos; de outro, os embalos da cadeira que a fazem pensar que é tempo de espera, de esperança, porém a espera e a esperança estão na possibilidade de também, como André deseja, *potencializar* o passado, a partir do qual vemos o *movimento* incessante e contínuo dos elementos que compõe a narrativa – personagem, tempo, espaço, ação – e do ser- autor e do ser-leitor. E nesse movimento o que fica evidente é o *gesto*, a *metonímia*, que constrói possibilidades para o texto, ou melhor, que constrói *figuras*.

Ana Luiza Andrade, em “Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico”, argumenta que o que está em questão no conto “Os gestos”, numa referência a Barthes, é o “desaparecimento do autor enquanto autoridade narrativa” para dar lugar ao leitor. Continua Ana Luiza:

² Agradeço a professora Ana Luiza Andrade a informação sobre a existência do quadro de Lula Cardoso Ayres, que hoje pertence a um acervo particular. Não foi possível identificar a data da obra.

[...] a perda do poder das palavras significa o luto de um velho inválido, quando as palavras se desterritorializam do seu corpo e dos sentidos deste. Mas esta morte também significa o resgate potencializador dos gestos, que, a seus olhos, se regeneram através da atualização do ritual de passagem de menina a moça de sua neta [filha], gestos estes que, ao se tornarem vivos perante o velho, substituem o poder das antigas palavras.

A cena a qual se refere Ana Luiza encerra também o conto, ou seja, a narrativa finaliza com a possibilidade de transformação da vida. A mesma vida que está no ventre de Júlia Mariana. Tanto André quanto Júlia Mariana não suportam a condição do corpo, não conseguem se reconhecer nesse processo de transformação, e para não se construírem como resignados atribuem aos *gestos*, não enquanto mímica, a condição de testemunhas da experiência vivida. Os gestos de que tanto fala André e que são vistos nas atitudes de Júlia Marina se diferenciam daqueles mencionados por Câmara Cascudo (2003) em *História dos nossos gestos*, pois enquanto o historiador recolhe e registra formas de comunicação e de representação social, os gestos das duas personagens de Osman Lins residem na instabilidade, no movimento que os transforma em figuras carregadas de memória.

Deleuze (2007) ao analisar as *figuras*, que é como ele se refere às personagens das telas de Bacon, as lê pela lógica da *sensação*. São figuras, cujas funções dos corpos, como os de André e Júlia Mariana, são distorcidas, ampliadas, retiradas, transformadas, novamente se vê que tanto em Osman, quanto em Deleuze, Benjamin, Rella³, a ideia que se coloca é a de se ler a partir de *figuras*, ou melhor, de se ler em oposição à representação e à ilustração. Quando Deleuze sugere que todos os elementos da pintura – cor, forma, luz – delimitados pela moldura da tela, formam a figura, o que está em

³ A defesa das figuras da modernidade também é encontrada no trabalho de Rella sobre as artes visuais. No início da década de 1990, integra o *Comitato Scientifico del Mart, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea*, de Trento e Rovereto, período, durante o qual, organizou a exposição, juntamente com Gabiella Belli, *Divisionismo italiano* e o catálogo *L'età del Divisionismo*, em 1990. Nesse período, participou também da organização da exposição e do catálogo de: *La giovane pittura europea*, em 1992; *Il romanticismo: il nuovo sentimento della natura*, em 1993; *L'espressionismo dei Musei di Dormund*, em 1994.

questão é como ler, como montar o pensamento, já que a representação e ilustração não funcionam mais enquanto elementos de *significação*.

As figuras narrativas criadas por Osman podem também montar verdadeiros quadros. Esses quadros são pintados, como fala o escritor pernambucano, com a intenção de através de uma “frase límpida” fundir num “instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse” (LINS, 2003, p.8). Assim Deleuze e Osman nos fazem pensar que, em oposição à representação, tem-se as figuras, que, condensadas pelos limites da tela ou pela margem do texto, proliferam sentidos, gestos, sentimentos, ou, utilizando-me de uma palavra sugerida por Deleuze, proliferam sensações.

Os personagens de Osman são colocados e se colocam a todo instante em um jogo da ausência-presença. Esse jogo acontece quando o pensamento não dá conta de compreender este mesmo processo e a ética é o que garante movimentos a essas vidas que estão em jogo. Desta forma, os contos de Osman Lins nos sugerem que as palavras enquanto articulação da voz ou movimento de escrita não bastam, há algo que as transforma em pulsão, em estranhamento, é o que André e Júlia Mariana nos dizem. Os contos nos sugerem também que o texto indica saltos no movimento do pensamento, do tempo, da história, da ficção, dos gêneros. Dizem ainda que a condição em que a vida é colocada, enquanto ética e política, traduz-se em *figura*.

Referências

ANDRADE, Ana Luiza. Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins** – o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

BENJAMIN, Walter. La noia, eterno retorno. Trad. Antonella Moscati. In: **I “passages” di Parigi**. Torino: Einaudi, 2000, p.108-129. (Primeiro volume).

CASCUDO, Luís da Câmara. **História dos nossos gestos**. São Paulo: Global, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**. A lógica da sensação. Tradução de: Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O tempo preocupado. Caderno Mais!, **Folha de São Paulo**, 9 de maio de 2004, p.14-15.

LINS, Osman. Osman Lins: toda arte despojada de nossa época, que recusa o ornamento, está a caminho da morte. **Escrita**, ano 2, n.13, São Paulo: Vertente Editora Ltda, p.3-10, 1976. Entrevista concedida a Astolfo Araújo, Hamilton Trevisan, Gilberto Mansur, Wladyr Nader.

LINS, Osman [1957]. Cadeira de balanço. In: **Os gestos**. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2003, p.56-59

_____. [1957]. Os gestos. In: **Os gestos**. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2003, p.13-21.

_____. [1975]. Apresentação. In: **Os gestos**. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2003, p.8-9.

RELLA, Franco. Malinconia nel moderno. **Aut aut**, Milano, n. 228, novembre/dicembre 1988, p.13-17.

_____. (org.) Editoriale. In: **Pathos**: scrittura del corpo, della passione, del dolore. Bologna: Pendragon, 2000, p. 7-8.

_____. **Pensare per figure**. Roma: Fazzi Editore, 2004.

_____; BELLEI, Gabriella. Nota introduttiva. In: **L'età del Divisionismo**. Milano: Electa, 1990, p.11-26.

_____. **Dall'esilio:** La creazione artistica come testimonianza. Milano: Feltrinelli,
2003.