UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Cristiano Elias de Paulo

A CONSTRUÇÃO E A PERCEPÇÃO DO TEMPO NAS OBRAS 1919 E O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

Belo Horizonte
2017

Cristiano Elias de Paulo

A CONSTRUÇÃO E A PERCEPÇÃO DO TEMPO NAS OBRAS 1919 E O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do professor Dr. Élcio Loureiro Cornelsen.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias (LAM)

Belo Horizonte

2017

Dissertação intitulada *A construção e a percepção do tempo nas obras "1919' e o "Bandido da luz vermelha"*, de autoria do Mestrando CRISTIANO ELIAS DE PAULO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 15 de fevereiro de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG (Pós-Lit/ UFMG), tanto aos professores quanto aos funcionários. Ao CNPq, por ter proporcionado a bolsa, sem a qual meu estudo seria inviabilizado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen, que com respeito e dedicação auxiliou-me durante o processo de pesquisa e escrita. Agradeço também à Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG e ao Prof. Dr. Emílio Carlos Rosco e Maciel – UFOP, por participarem da banca de defesa desta dissertação.

Agradeço à Gislaine Gonçalves pelas leituras e pela paciência.

Aos amigos que sempre me incentivaram: Michel Mingote, Rafael Sellamano, Affonso Uchoa, Ricardo Dias Luz.

À Manuela Barbosa e ao Felipe um especial agradecimento pela ajuda na elaboração do projeto e pelo apoio de sempre.

Por fim, agradeço à minha família.

Eu sou uma força do passado/ Só na tradição consiste meu amor/ venho dos escombros, das igrejas, dos retábulos, das aldeias[...] / E eu, feto adulto, perambulo/ Mais moderno que qualquer moderno/ a buscar irmãos que não existem mais. (Pier Paolo Pasolini)

Sobre os pavimentos desolados o firmamento está distante como nunca
Nós provamos a esperança desesperada que acompanha cada gosto ritual. (Roberto Piva)

RESUMO

O presente trabalho visa uma abordagem de duas obras, uma cinematográfica, a outra literária com o intuito de lançar alguma luz sobre questões relativas aos estudos sobre, tempo, literatura e cinema. Entretanto tomaremos como ponto de partida um viés de menor intensidade filosófica, por isso não será intenção dessa dissertação uma abordagem mais ampla com relação aos estudos sobre o tempo na filosofia, isso explicará, portanto a ausência de alguns autores como Bergson, Heidegger e a abordagem menos demorada da obra de outros como Deleuze.

O objetivo geral desta dissertação foi o de explicitar a relação do tempo no cinema e na literatura usando para análise, além de outros, o romance *1919*, de John dos Passos, e o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, do diretor Rogério Sganzerla.

Palavras-chave: tempo, cinema, John dos Passos, Rogério Sganzerla

ABSTRACT

The present work intends to analyze two works, one cinematographic, the other literary with the intention of shed some light on issues related to studies about time, literature and cinema. However we will take as a starting point a less intense analysis about philosophy, so it will not be the intention of this dissertation a broader approach with regard to the studies on the time in philosophy, this will explain, therefore the absence of some authors like Bergson, Heidegger and the approach less time consuming work of others like Deleuze.

The general objective of this dissertation was to explain the relationship of time in film and literature using, for others, John dos Passos's novel, *1919*, and Rogério Sganzerla' s film, *O Bandido da Luz Vermelha*.

Keywords: time, cinema, John dos Passos, Rogério Sganzerla

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 ..... p.23
Figura 2 ..... p.23
Figura 3 ..... p.36
Figura 4 ..... p.54
Figura 5 ..... p.55
Figura 6 ..... p.60
Figura 7 ..... p.60
Figura 8 ..... p.60
Figura 9 ..... p.62
Figura 10 ..... p.70
Figura 11 ..... p.70
Figura 12 ..... p.71
Figura 13 ..... p.83

SUMÁRIO

Introdução	p.9
Capítulo 1: Sobre o tempo	p.15
1.1 O que é, por conseguinte, o tempo?	p.15
1.2 Tempo e memória	p.28
1.2.1 Memória e esquecimento	p.29
1.2.2 Memória e Linguagem	p.33
1.2.3 Memória, literatura e cinema	P.37
Capítulo 2: Linguagem, montagem e fragmentação	p.42
2.1 Sobre a literatura	p.45
2.2 O plano e o enquadramento	p.61
2.2.1 A imagem por imagem e a música de filme:	p.62
2.2.2 A aproximação narrativa entre o cinema e a literatura	p.63
2.3 Sobre a montagem	p.65
2.3.1 *1919* e a colagem como forma de montar o texto	p.72
2.4 Tempo e narrativa	p.74
CAPÍTULO 3: A construção de *1919* e de *O Bandido da luz vermelha*	p.79
3.1 Introdução à obra *1919*	p.79
3.2 A estrutura narrativa da obra *1919*	p.81
3.2.1 O Olho da Câmera	p.84
3.2.2 Os ideais estéticos do construtivismo russo	p.89
3.3 A construção de um bandido	p.96
3.4 O faroeste do Terceiro Mundo	P.99
Considerações finais	p.111
Bibliografia	p.113
Filmografia	p.119

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa uma abordagem de duas obras, uma cinematográfica, a outra literária com o intuito de lançar alguma luz sobre questões relativas aos estudos sobre, tempo, literatura e cinema. Entretanto tomaremos como ponto de partida um viés de menor intensidade filosófica, por isso não será intenção dessa dissertação uma abordagem mais ampla com relação aos estudos sobre o tempo na filosofia, isso explicará, portanto a ausência de alguns autores como Bergson, Heidegger e a abordagem menos demorada da obra de outros como Deleuze.

O objetivo geral desta dissertação foi o de explicitar a relação do tempo no cinema e na literatura usando para análise, além de outros, o romance *1919*, de John Dos Passos, e o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, do diretor Rogério Sganzerla. Fizemos algumas pontuações necessárias, mas não exaustiva sobre as técnicas de montagem e colagem, apontando como elas contribuíram para o desenvolvimento da narrativa, entretanto, sempre tomando por base uma perspectiva temporal. Ao fazê-lo, expusemos as diferenças e semelhanças das linguagens literária e cinematográfica. Além disso, coube mostrar como o processo narrativo-temporal de *1919* dialoga com *O Bandido da Luz Vermelha*, no que diz respeito aos princípios básicos da montagem, colagem e fragmentação e como esses princípios são responsáveis pela quebra da linearidade narrativa. Quanto aos objetivos específicos, estes foram os seguintes: definir, com base nas obras e/ ou nas teorias, noções de tempo e narrativa subjacentes às obras, contribuindo para o desenvolvimento do tema no cinema e na literatura.

Ainda tivemos por objetivo mostrar as relações de influência mútua entre cinema e literatura, tal como evidenciar a função dos cortes, colagens e fragmentações, que se inserem como procedimentos da montagem, mostrando como eles moldam a estrutura narrativa. Também quisemos salientar aqui, como esses procedimentos levam o leitor/espectador a vivenciar as experiências estéticas e de linguagens presentes nas obras. Para isso, destacamos o processo de descentralização das ações, no qual, ora o foco está numa personagem, ora está em outra, e suas consequências estéticas dentro das narrativas. Também aludimos às conexões entre o romance e o filme, visto que ambos apontam para uma época ou para uma sociedade como personagem central, onde o trágico e o cômico figuram no espaço-tempo ficcional, no qual as personagens estão acorrentadas, até certo ponto, a um “destino”.

John Roderico Dos Passos nasceu em Chicago em 14 de janeiro de 1896 e morreu a 28 de setembro de 1970. Descendente de portugueses, o romancista foi considerado por muitos um dos mais representativos escritores norte-americanos do século XX. Jean-Paul Sartre chegou a considerá-lo o "mais importante novelista do século", e em seu livro de ensaios intitulado *Situações I*, o filósofo dedicou um pequeno capítulo ao escritor norte-americano. Pertencente à chamada "Lost Generation" (segundo alguns críticos), ao lado de Hemingway, Faulkner, T.S. Eliot, Fitzgerald e Steinbeck, John Dos Passos viveu as agitações do início do século XX, foi jornalista, escreveu roteiros para o cinema, viajou e conheceu a Europa, combateu na Primeira Guerra Mundial e fez parte de grupos de esquerda norte-americanos. Sua primeira obra de ficção, *Iniciação de um homem*, foi escrita em 1919, mas Dos Passos só se tornou conhecido no meio literário em 1925 com o romance *Manhattan Transfer*.

Em 1930, o escritor publica *The 42nd Parallel* (*Paralelo 42*), seguido por *1919* romance de 1932 e *The Big Money* (*Dinheiro Graúdo*) de 1936, completando, assim, a trilogia *U.S.A.*. Nela, Dos Passos utiliza o recurso de multimídia, empregando trechos biográficos de pessoas reais misturados a biografias fictícias, canções, noticiários de jornais, panfletos etc.; todos esses recursos compõem a narrativa sobre a efervescente primeira metade do século XX, nos Estados Unidos da América.

Rogério Sganzerla nasceu em Santa Catarina em 04 de maio de 1946 e morreu em São Paulo em janeiro de 2004. Ele se tornou conhecido nacionalmente quando, aos 22 anos de idade, em 1968, lançou seu primeiro filme, *O Bandido da luz vermelha*. Antes de se tornar diretor, Sganzerla exerceu a função de crítico de cinema, iniciou sua colaboração em periódicos aos dezessete anos de idade. De 1964 a 1965 ele publicou seus textos pelo Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. Em 2001, alguns desses artigos escritos e publicados durante os anos 60 e 80 deram origem ao livro *Por um cinema sem limite*.

O primeiro filme de Sganzerla, de base intelectual (ainda que o próprio autor criticasse, por vezes, o intelectualismo acadêmico no cinema), no qual encontramos uma síntese sociopolítica que se insere no tempo e no espaço, tem na linguagem experimental o seu ponto mais fascinante. Assim como John Dos Passos, Sganzerla faz uso de recursos variados, como letreiros informativos, noticiários radiofônicos, narradores *off*, tudo isso para construir sua obra e transmitir a agitação social que o filme busca retratar. Nas teorias de Sganzerla, aplicadas ao seu primeiro filme, ecoam

alguns conceitos estéticos vanguardistas, sobretudo, os ideais antropofágicos oswaldianos. Mas essas e outras questões nós as retomaremos mais adiante.

No presente trabalho propusemos fazer uma revisão bibliográfica, assim como uma análise do romance *1919*, segundo livro da trilogia *U.S.A.*,[1] de John Dos Passos, e do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, por meio de dois conceitos que se entrelaçam: tempo e montagem. Pois, como dizia Andrei Tarkovski, montar é: "esculpir o tempo"[2]. O tempo se faz presente no processo de montagem, no processo de colagem e ainda na ação mesmo de narrar; ele permeia também a ação de ler, ouvir ou ver a história narrada, além de estar presente no próprio relato narrado, pois é indissociável da estrutura diegética de uma obra. Nas duas obras acima mensuradas, nos deparamos com a larga utilização de recursos provenientes da montagem e da colagem como forma de experimentar as possibilidades da linguagem.

A montagem, como técnica narrativa, dita o ritmo, a linearidade ou a quebra da linearidade. Desenvolvida com maior intensidade no século XX, a montagem ganha expressão por via da arte cinematográfica, entretanto, como aponta Sergei Eisenstein, a literatura já havia feito uso de técnicas similares, o cineasta russo, por exemplo, identificou na obra do romancista Charles Dickens[3] uma construção semelhante à montagem cinematográfica. Além disso, a montagem e a edição são processos importantes na confecção dos periódicos, estes são constituídos por notícias e fatos selecionados por meio do recorte temporal e reorganizados em suporte de papel. As técnicas de montagem foram assimiladas por muitos romancistas do início do século XX, principalmente por escritores que exerciam também a função de jornalista e que produziram os chamados romances documentais, dentre esses jornalistas/romancistas temos John Dos Passos.

No século XX, escritores como Ezra Pound e T. S. Eliot, em suas respectivas obras *The Cantos* (*Os Cantos*)[4] e *The Waste Land* (*A Terra Desolada*),[5] contribuíram para o desenvolvimento narrativo, utilizando e elaborando a fragmentação e a colagem literária, ainda que suas experiências fossem, primordialmente, no âmbito da poesia. John Dos Passos, em sua já citada trilogia, faz uso dos procedimentos de montagem e

---

[1] A escolha de apenas um dos três livros da trilogia (*1919*) se deve pelo fato de serem eles independentes entre si e, portanto, passíveis de serem estudados separadamente.
[2] TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 72.
[3] EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
[4] POUND, Ezra. *Os Cantos*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
[5] ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

colagem com o intuito de construir uma obra que mesclasse o ficcional e o documental. Para conseguir o efeito desejável, ele englobou ao seu texto recortes de jornais da época narrada.

No referido filme de Sganzerla, o tempo e a montagem também têm papéis importantes no desenvolvimento da linguagem narrativa. Visto que o ritmo alcançado pela montagem compõe o mecanismo temporal que corrobora e completa a narrativa. Esse ritmo, conseguido por cortes rápidos formando uma sequência de cenas curtas logo nos primeiros minutos de filme, dá o tom necessário ao clima de caos social do "Terceiro Mundo". Para a composição do ritmo, temos ainda, outros procedimentos narrativos como os letreiros e narradores *off* que divulgam manchetes sensacionalistas.

A escolha do tema se deve, portanto, primeiramente, às semelhanças no processo de construção narrativa das obras, tais como o uso de cortes temporais, colagens e fragmentação por meio da inserção de elementos expressivos e intertextuais como canções e noticiários. Tais recursos, presentes nas obras escolhidas, aumentam a expressividade das imagens e dos fatos narrados. São utilizados sequencialmente, para delimitar a ação de uma personagem, para ressaltar os embates causados pelo esfacelamento das estruturas sociais e ainda para dar o tom caótico, tragicômico e, por vezes, apocalíptico dos fatos e da época narrada.

Outra similaridade importante é o sentido sócio-histórico que encontramos nas duas obras, onde as personagens são apenas uma amostra, um recorte que ilustra o colapso social produzido pelo tempo histórico. O niilismo se instaura ante a dissolução dos valores judaico-cristãos; por todos os lados encontramos criaturas errantes, marginalizadas, que são lançadas ou que se lançam umas contra as outras. Entretanto, o homem não comanda sua trajetória, antes é arrastado, precipitado pelos eventos. Por isso, tanto no romance quanto no filme, as personagens estão, por vezes, no centro da narrativa, mas nunca são o centro do mundo narrado, simplesmente estão nele.

Pode-se dizer que estas obras têm como tema mais amplo sociedades atravessadas pelas rápidas mudanças que provocam incertezas e, ainda, pela exaustão dos valores e das tradições. Entretanto, tais obras não deixam de lado o cômico e o grotesco que surgem com a instituição do apocalipse. De um lado, temos a sociedade norte americana, do final da Primeira Guerra Mundial (onde os cortes, a inserção de textos, de canções, de *flashes* e os vários focos presentes no romance ajudam a aclimatar a narrativa). Do outro, a sociedade brasileira/paulista do final da década de 60. No

filme, por exemplo, assistimos à uma suposta barbárie política, social e econômica, que caracterizaria o chamado "Terceiro Mundo", onde tudo parece ser desregrado e caótico.

Presenciamos o frenesi ante uma ideia de apocalipse iminente. Temos então, a Boca do Lixo que serve como recorte do todo, esse todo seria o Brasil. O cineasta, assim definiu a sua intenção com relação ao filme: "Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido." [6] Com relação ao *Bandido da Luz Vermelha*, Ismail Xavier faz um paralelo interessante com o *Pierrot le fou* de Godard,

> O *Pierrot* de Godard, ao contrário do marginal de Sganzerla, declama poemas, exalta a natureza, escapa do mundo urbano empacotado e ganha a cumplicidade das vozes que aderem à sua consagração dos instantes de liberdade... tal elevação não tem lugar no mundo da Boca, onde a errância da personagem se dá num cenário grotesco e infernal, o mal estar da incivilização é o sentimento dominante nesta paródia, cujo bom humor não esconde o lado grave de sua simulação de apocalipse.[7]

Na produção cinematográfica do catarinense, as personagens são conduzidas pela errância e pela impotência. Analogamente, Jean-Paul Sartre, num pequeno ensaio sobre *1919*, usa o termo "destinos" para nomear a roda que comanda a vida das personagens, estas estão presas por fios como marionetes. Mesmo Joe Williams, personagem de *1919*, alma gêmea do *Bandido da Luz Vermelha* no que diz respeito à errância e ao "gosto" pela aventura, quando tenta "avacalhar", se perde em uma espécie de destino, é o destino do homem passivo, que se deixa conduzir sem forças, por uma "sociedade delirante".

> Fechemos os olhos e tentemos lembrar nossas próprias vidas, tentemos lembrá-las *assim*: sufocaremos. É esse sufocamento sem socorro que Dos Passos quer exprimir. Na sociedade capitalista os homens não têm vidas: têm apenas destinos. Isso ele não diz em momento algum, mas sempre nos faz sentir; ele insiste, discretamente, prudentemente, até nos dar vontade de romper com nossos destinos. Eis-nos revoltados: seu objetivo foi alcançado. Revoltados *atrás do espelho*. Pois não é aquilo o que quer mudar o revoltado deste mundo aqui: ele quer mudar a condição *presente* dos homens, aquela que se faz no dia-a-dia.[8]

---

[6] SGANZERLA, Rogério. *Cinema fora da lei* apud CANUTO, Roberta. *O Bandido da Luz Vermelha:* por um cinema sem limite. 118f. (Dissertação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Belo Horizonte, 2006, p.118.

[7] XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 1993, p.94.

[8] SARTRE, Jean-Paul. *Situações I.* Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.40-41.

Com relação à revolta, Sganzerla também faz par com John Dos Passos; seu objetivo velado é a revolta. O bandido é revoltado, sua filosofia anarquista é: "Um cara como eu só podia avacalhar". Ora, avacalhar foi a única coisa que restou a esse típico representante do "*far-West* do Terceiro Mundo". Mas contra quem ou o que se destina sua revolta, contra a ordem instaurada, a sociedade e o poder? Pode ser, pois já no início do filme ouvimos o seguinte refrão: "Quem tiver de sapato não sobra", o calçado, símbolo do poder, do dinheiro e mesmo da opressão, representa a elite econômica, a elite intelectual, da qual o próprio Sganzerla tentara, ao menos teoricamente, se afastar por meio de críticas, ainda que ele próprio estivesse inserido no páramo da intelectualidade. Os descalços deveriam se revoltar.

Desde o início do filme adquirimos consciência da linguagem nervosa construída pela sucessão de quadros rápidos, por cortes bruscos e pelo uso do *plongèe* e do *contra-plongèe* e, ainda, pela inexistência de uma linearidade narrativa. O tempo intrincado, a narrativa ágil conseguida por meio da edição e a profusão de informações dão, ao espectador, a sensação de já ter começado o apocalipse vaticinado por um anão que, aos sete minutos e trinta e três segundos de filme, diz aos berros: "O Terceiro Mundo vai explodir. Quem tiver de sapato não sobra, não pode sobrar. [...] A solução para o Brasil é o extermínio". O enquadramento dos planos (ora fechados, ora abertos) e o posicionamento da câmera reforçam a ideia de caos, o caos derradeiro, num ambiente soturno e lascivo que, não por um acaso, nos lembra a narrativa bíblica de Sodoma e Gomorra.

CAPÍTULO 1: SOBRE O TEMPO

Noite dessas, vi a Eternidade
Como um grande Anel de luz pura e
incessante,
Toda calma, tanto quanto brilhante;
Embaixo dela, o Tempo, em horas, dias,
anos.
Movidos pelas esferas,
Como uma vasta sombra que avança, onde
o mundo
E todo seu comboio eram lançados.
(Henry Vaughan)

1.1 O que é, por conseguinte o tempo?

Em um primeiro momento, reportamo-nos ao *Livro XI* de as *Confissõe*s, de Santo Agostinho, denominado *O Homem e o Tempo*, para uma breve consideração:

> O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio?[9]

O que é o tempo? "[...] feita a pergunta, surgem todas as dificuldades antigas sobre o ser e o não ser do tempo."[10] A décima quarta aporia do *Livro XI* é, talvez, a aporia agostiniana mais estudada e difundida entre os estudiosos do tema, ela traz em seu cerne o paradoxo da existência do tempo. Essa aporia tem por base o caráter psicológico do tempo, dado que Agostinho estava interessado em problematizar o modo como nós, seres humanos, o percebemos, em detrimento do caráter ontológico ou da consideração do tempo em si mesmo. Aqui, partiremos da ideia agostiniana do tempo

[9] AGOSTINHO, Santo. *Confissões.* Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p.218.
[10] RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa.* Volume I - A configuração do tempo. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.16.

para tratarmos de algumas questões relativas ao tempo, à montagem e, eventualmente, à narrativa.

A pergunta de Agostinho: "de que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio?"[11], nos leva à outras questões. A primeira questão é: como resolver o problema levantado pelo pensador, visto que só pode "ser", aquilo que de algum modo existe? E como falamos naturalmente sobre esses dois tempos? Num primeiro momento, nos parece interessante atentarmos para duas chaves: a primeira é nossa capacidade mnemônica, que nos conduz à percepção da história e ao funcionamento de seus processos que nunca é linear, mas antes articulados e assimétricos, tal qual uma multiplicidade de raízes se ligando a diferentes estratos/tempos. A história não se repete, pois o tempo não se repete, apenas surgem novos fatos que se assemelham a outros fatos que já se transformaram e seguem se transformando sucessivamente. Um tempo histórico não suplanta um outro mais antigo, antes os tempos se interligam e seguem em processo.

Num segundo momento, pensando na proposição agostiniana, devemos atentarmos à construção da linguagem humana, que é uma construção racional e de caráter processual, visto que as línguas e as linguagens estão sempre em transformação, ainda que essa transformação se dê de forma lenta. A linguagem, como algo mais amplo que uma língua, envolve as artes, a ciência, a moda e a própria língua em que se cria uma obra literária, por exemplo. A ligação entre linguagem, tempo, História e memória é fundamental, pois é por meio da linguagem que passado e futuro existem. O passado surge como resgate mnemônico, mas se fundamenta e se presentifica, sobretudo, por meio da linguagem. Pois é por meio da própria linguagem que resgatamos aqui o pensamento de Santo Agostinho, monge que já há vários séculos não vive mais, de forma que seu pensamento resiste por meio da força que tem a linguagem. O futuro como projeção do presente e do passado presentificado também só se torna possível por meio da linguagem.

Dessa forma, no tempo físico cujo caráter é ontológico, ou seja, existe por si próprio e, portanto, se assemelha à eternidade, não existe passado ou futuro, pois estas categorias são dadas pela linguagem humana que residem fora do tempo imutável. O tempo imutável, ao contrário do tempo psicológico de Agostinho, é independe dos seres humanos. Talvez daí o fascínio de Maurice Merleau-Ponty, que percebeu na pintura de

[11] AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. p.218.

Paul Cézanne um tempo inumano, um tempo cujos atributos psicológicos foram extraídos. Merleau-Ponty escreve em a *Dúvida de Cézanne*:

> Eis por que suas personagens são estranhas e como que vistas por um ser de outra espécie. A própria natureza está despojada dos atributos que a preparam para comunhões animistas: a paisagem aparece sem vento, a água do lago de Annecy sem movimento, os objetos transidos hesitando como na origem da terra. É um mundo sem familiaridade, onde não se está bem, que impede toda efusão humana[12].

Hoje, ao levantarmos questões concernentes ao tempo, torna-se imprescindível reavivar a memória e, a partir dela, ressaltar alguns dos nomes que contribuíram com análises e reflexões sobre o tema. Entretanto, como o recorte pretendido aqui deve dar conta de uma época recente da história humana, para ser mais específico, da segunda década do século XX até o final dos anos sessenta e, ainda, por questões relativas à estrutura de uma dissertação de mestrado, que não nos permite delongar demais em determinados pontos, passaremos de forma breve por alguns períodos históricos, pois temos apenas o intuito de pontuar, num primeiro momento, uma breve relação entre Homem e Tempo. Desse modo, partiremos de algumas das primeiras ideias e imagens concernentes ao tempo na história do pensamento ocidental.

Depois de muitos séculos em que os seres humanos vêm perscrutando os desígnios do tempo, se assim podemos chamar a ação deste sobre o mundo, vemos que ele, o tempo, não deixou de fazer parte dos interesses que compõem a vida cotidiana dos homens. Esta incógnita, ora tratada como uma divindade, ora tratada simplesmente como uma ideia a qual chamamos "tempo", se apresenta como matéria de interesse para escritores, cineastas, dramaturgos, artistas, filósofos, físicos, entre outros, além das pessoas comuns, sejam elas do campo ou da cidade, visto que o tempo imiscui-se nas relações sociais, onde trocas, plantio, colheita, festas ou mesmo a hora das refeições são pautadas pela relação do homem com esse "ser" enigmático que, "se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei".[13] O tempo, não o vemos, mas o medimos e, sobretudo, sentimos sua ação sobre os corpos.

A percepção do tempo no mundo ocidental tem, sobretudo, duas fontes convergentes de maior importância, a primeira é relativa aos pensamentos mítico e

---

[12] MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.113.
[13] AGOSTINHO, Santo. *Livro XI das Confissões*. In: *Confissões*, p.218.

filosófico da Grécia antiga e a segunda fonte é relativa ao monoteísmo judaico-cristão. Além, é claro, de assimilar partes essenciais da cultura grega, o Cristianismo, por sua vez, incorporou muitas das ideias e indagações dos filósofos gregos a respeito do tempo. O historiador Carlos Eire observa que, o evangelho de João apresenta em seu cerne mostra dessa assimilação, pois, segundo o pesquisador, o conceito de "*logos*" dos estoicos "ou seja, a 'razão' ou 'Verbo' que permeia o Universo, dando-lhe ordem",[14] pode ser amplamente identificado no evangelho. Assim,

> As palavras de abertura desse evangelho identificam a pessoa de Jesus Cristo como '*logos*', ou o 'Verbo': 'No princípio era o Verbo, e o verbo estava com Deus e o verbo era Deus. [...] Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito. [...] E o logos se fez carne e habitou entre nós.[15]

Entretanto, o historiador cubano observa que a religião cristã assimilou apenas aquilo que lhe convinha, deixando para trás outros preceitos. "Assim, enquanto o *logos* estoico foi transformado em Jesus Cristo, outros aspectos do pensamento estoico foram descartados." [16] Eire observa que, um importante ensinamento estoico, por exemplo, foi deixado de lado pelo Cristianismo, aquele que referia-se à visão cíclica do cosmo, ou como ficou mais conhecido, o conceito de "eterno retorno" (que será mais tarde uns dos pontos centrais da filosofia de Nietzsche), desenvolvido por alguns pensadores estoicos, dentre eles Crisipo de Solis (280 a.C.- 207 a.C.), que afirmava,

> [...] Sócrates e Platão existirão novamente, e cada homem com seus amigos e concidadãos; eles sofrerão o mesmo e farão o mesmo. Cada cidade, cada vilarejo e cada campo crescerão novamente. E essa restauração não acontecerá só uma vez, porque o mesmo retornará sem limite, sem fim.[17]

Ao invés da concepção cíclica do tempo o Cristianismo aos poucos adotou uma visão linear e sucessiva para definir a direção do tempo, onde tudo transcorre e ao transcorrer se transforma. O tempo cronológico, como nós o conhecemos, pois é esse tempo que regula nossos afazeres do dia-a-dia, adquire força e passa a ser contado de maneira sucessiva. Conforme Benedito Nunes, "sua armação fixa e permanente abriga expressões temporais específicas e autônomas da cultura"[18] como o "tempo litúrgico" e seus ritos ou o "tempo político". O tempo cronológico se consolida no apogeu da

---

[14] EIRE, Carlos. *Uma breve história da eternidade*. São Paulo: Três Estrelas, 2013, p.56.
[15] EIRE, Carlos. *Uma breve história da eternidade*, p.56.
[16] EIRE, Carlos. *Uma breve história da eternidade*, p.56.
[17] ARMIN, H. V. apud EIRE, Carlos. *Uma breve história da eternidade*, p.57.
[18] NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988, p,20.

Renascença, frente ao fulgor da invenção de objetos de medição temporal. Outro pensador importante para o Cristianismo e, sobretudo, para a noção de tempo que vigora no ocidente é Platão. A filosofia de Platão contribuiu e muito para a construção da base do pensamento cristão e, assim, para sua concepção de tempo. No entender de Nietzsche, por exemplo, o Cristianismo nada mais é que um platonismo para as massas.[19]

> Platão concebeu o tempo como 'a imagem movente da eternidade', e a eternidade como duração atemporal, ou sempiternidade. [...] ele estabeleceu os fundamentos para uma metafísica dualística, na qual tudo o que existe no mundo do tempo e do movimento era considerado inferior. [...] Ao fazer da eternidade o objetivo da existência humana e atribuir a ela uma grande vantagem ontológica em relação à temporalidade, em detrimento do corpo e do mundo físico, Platão deixou como herança para o Ocidente um pacote conceitual.[20]

Na projeção dualística platônica existiriam duas realidades, a primeira, ele chamou-lhe "mundo sensível" e a segunda, chamou-lhe "mundo inteligível", onde o mundo sensível é apenas uma cópia inferior do mundo inteligível. A finalidade (*telos*) da vida para Platão é o entendimento das coisas superiores que pertencem ao mundo inteligível. Assim, o dualismo se estendia também aos seres humanos, portanto, ao corpo e à alma (*psyché*). Esta era considerada pelo filósofo como imortal e indestrutível, enquanto o corpo seria apenas uma espécie de prisão para a alma que, de alguma forma, deveria voltar ao mundo inteligível. Aí, está baseada a ideia de Paraíso cristão e, no cerne desta ideia, encontramos o conceito de sucessão temporal. O paraíso pertence ao plano da eternidade imóvel, portanto, reside fora do tempo, já o mundo se encontra sob a ação do tempo, onde os corpos se transformam e se findam. O objetivo maior da vida humana, conforme a religião cristã, está a cargo da alma que pode ascender à eternidade imóvel. O pensamento agostiniano sobre o tempo nos é apresentado sob essa perspectiva platônica-cristã. Mas antes de voltarmos a Santo Agostinho, faremos aqui uma abordagem do mito do tempo no mundo grego.

Muito anterior à tentativa de se entender e explicar o tempo filosoficamente, a Antiguidade grega forneceu preciosas imagens e mitos sobre o surgimento do tempo. Este possuía papel importante na vida dos habitantes, estando diretamente ligado à percepção dos fenômenos da natureza e, acima de tudo, ligado à religião. Como

---

[19] NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia de bolso, 2011, p.8.
[20] EIRE, Carlos. *Uma breve história da eternidade*, p.56-57, p.58-60.

divindade, em uma das versões do mito do tempo, *Khronos* (Chrónos) era venerado como sendo um dos deuses primordiais e, portanto, divindade que figurava no início do surgimento do mundo, esse deus não era personificado, contudo, ao passar dos anos sua imagem foi fundida e confundida com a do Titã *Kronos* (Cronos) e ambos passaram a significar uma mesma deidade.[21]

O tempo em movimento, entidade sem forma definida, já existia antes do surgimento do universo e, portanto, seria eterno.[22] Entre suas funções, estava a de percorrer o *kósmos* conduzindo as estações e a rotação da terra. Este tempo ganha um *status* cíclico, já que é observado e pensado a partir de sua ação na natureza, na qual as coisas não têm um fim, mas sobretudo, se transformam e, portanto, sempre retornam; aqui, o tempo está associado à vida, ao novo. Para essas sociedades, a linearidade rígida não faz sentido. A linha reta temporal, sequência de acontecimentos, não condiz com um mundo onde o conhecimento é passado oralmente de geração a geração, fazendo com que a repetição se torne imprescindível para a perpetuação dos costumes.

O tempo assume o seu caráter cíclico, voltando sempre às mesmas coisas: dia e noite, estação das chuvas e estação das secas, luas cheias, minguantes e crescentes etc. Os próprios ritos que envolvem o conhecimento agrícola passam pela percepção e entendimento do tempo. É através da observação deste que se intui quando é o melhor momento para se plantar. A circularidade é associada à transformação, visto que, mesmo a morte está associada à renovação. Mas diante de uma nova percepção do mundo e em consequência de um choque entre a fugacidade da existência humana e a antiga percepção cíclica do tempo, o próprio mito se renova surgindo uma nova interpretação.

> [...] Em Ferecides, que passava por ter sido mestre de Pitágoras, por ter, pela primeira vez, afirmado a imortalidade da alma e formulado a teoria da reencarnação, o tempo, Chrónos é divinizado e situado como a própria origem do cosmo. [...] Ser vivo e noção abstrata, Chrónos representa, pois, no início das coisas, o papel de um princípio de unidade que transcende todos os contrários. [...] É preciso não se equivocar sobre o alcance dessa divinização de Chrónos e sobre a nova importância dada ao tempo nesse tipo de teogonia. O que é sacralizado é o tempo que não envelhece, o tempo imortal e imperecível, cantado nos poemas órficos sob o nome de Chrónos

[21] Com o nome alterado para Khronos (em vez de Kronos), essa divindade aparece em certas alusões como a personificação do tempo. In: KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.98.

[22] Segundo Santo Agostinho, se o tempo fosse sempre presente, e não existisse nem o passado nem o futuro este tempo presente não seria tempo, mas sim eternidade. O tempo que cumpre o seu ciclo adquire, para Agostinho, um caráter de finitude, pois segundo ele o passado já não existe mais, e o futuro ainda não se concretizou. AGOSTINHO, Santo. *Confissões.*

> agéraos. [...] Sob sua forma divina, Chrónos aparece, enquanto princípio de unidade e de permanência, como a negação radical do tempo humano, cuja qualidade afetiva é, ao contrário, a de uma força de instabilidade e de destruição presidindo, como Parão o proclamava, ao esquecimento e à morte.[23]

A visão cíclica aos poucos foi posta de lado e a ideia da sucessão acaba prosperando, numa Grécia que rapidamente vai se transformando, onde as tradições vão cedendo espaço às novidades, onde a religião se vê questionada pela filosofia nascente, e os costumes vão se modificando. O mundo se torna mais humanizado e menos divinizado como podemos, por exemplo, constatar em peças teatrais. Pois se compararmos *Prometeu Acorrentado* (peça que até pouco tempo era atribuída a Ésquilo, mas que hoje se discute tal autoria, justamente pela obra trazer uma visão que remonta a um tipo de construção típica de uma época anterior à época do citado autor), com *Édipo Rei* ou mesmo com *Antígona*, de Sófocles, vemos que a primeira, centrada nas divindades, aponta para um mundo de ordem e força hierarquicamente divinas, enquanto que as outras duas abordam a esfera humana, as paixões, os embates por orgulho, ódio ou poder político conduzindo ao ápice da tragédia humana: o assassinato, o incesto e a automutilação.

Mas mesmo nas peças de Sófocles, ainda temos uma espécie de força que age sobre o "eu", as personagens não são completamente autônomas em suas decisões, visto que, supostamente, ninguém foge ao seu próprio destino. Entretanto, frente às mudanças de perspectiva, passando-se do divino para o humano, o tempo assume o peso do trágico, pois o mundo humano é visto como essencialmente composto por tragédias, a vida humana estaria sempre à deriva num universo de forças que agem implacáveis sobre os frágeis corpos e seus desígnios.

> O desenvolvimento de uma mitologia de Chrónos ao lado de Mnemosyne parece-nos corresponder a um período de dificuldades e de inquietudes relativo à representação do tempo. O tempo torna-se o objeto de preocupações doutrinais e assume a forma de um problema quando um domínio da experiência temporal revela-se incompatível com a concepção antiga de um devir cíclico aplicando-se ao conjunto da realidade e regulando ao mesmo tempo os fatos temporários, a periodicidade das festas, a sucessão das gerações: o tempo cósmico, o tempo religioso, o tempo dos homens. Esta crise se produz no mundo grego, por volta do século VII, no momento em que se exprime, com o nascimento da poesia lírica, uma nova imagem do homem. O abandono do ideal heroico, o advento de valores diretamente ligados à vida afetiva do indivíduo e submetidos a todas as vicissitudes da

[23] VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973, p.88-89.

> existência humana: prazeres, emoções, amor, beleza, juventude, têm por corolário uma experiência do tempo que não se enquadra mais no modelo de um devir circular. [24]

Com relação ao tempo associado ao Titã Cronos, numa versão que foi a mais difundida, o deus filho de Urano (o Céu), e de Gaia (a Terra), após destronar o pai, atendendo a um clamor de sua mãe, haja vista a tirania com que Urano tratava os próprios filhos, assume o poder celestial. Ainda mais tirano que o pai, Cronos se torna rei absoluto do mundo. É identificado como um ser implacável, que devora a tudo e a todos. Conforme consta na *Teogonia* de Hesíodo,[25] logo que assumiu o reinado sobre os deuses, o Titã se uniu à irmã Reia (ou Rea),[26] e à medida que iam nascendo seus filhos, Cronos os devorava no intuito de evitar o oráculo vaticinado por Gaia, sua mãe, segundo o qual o deus seria destronado por um de seus filhos. Entretanto, por um ardil de Reia, Zeus, filho mais novo do casal, escapou ileso à fúria do deus, fazendo com que se cumprisse o oráculo.[27]

Em um famoso quadro pintado por Francisco de Goya (*Saturno*, nome latino de Cronos), nos deparamos com um velho de cabelos compridos, insaciável, que vislumbra com pavor o infinito como se olhasse para o futuro enquanto devora um dos de sua prole. Dentro da iconografia mítica, Cronos por vezes é representado como um velho que segura em uma das mãos uma foice e às vezes uma ampulheta na outra, e não raramente sua representação se confunde com as representações inerentes à morte, o filho de Urano, ora aparece alado, ora sem asas, como na pintura do mestre espanhol. Sua foice, cedo ou tarde, ceifará aquilo que não é eterno, ou seja, aquilo que não é de essência divina, temos aí a percepção da condição humana frente ao irremediável.

> Na concepção arcaica, acentuava-se a sucessão de gerações humanas, que se renovavam umas nas outras pela circulação incessante entre mortos e vivos: o tempo dos homens parecia, então, integrar-se na organização cíclica do cosmo. Quando o indivíduo se volta para a sua própria vida emocional e que, entregue ao momento presente, com o que ele comporta de prazer e de dor, situa, no tempo que passa, os valores aos quais está desde então ligado, ele próprio sente-se levado em um fluxo móvel, cambiante, irreversível. Dominado pela fatalidade da morte que orienta todo o seu curso, o tempo no que se

---

[24] VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*, p.89.
[25] HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*, 4ª edição. Tradução e estudo. J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.
[26] KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*.
[27] Segundo Junito de Souza Brandão, por uma espécie de homonímia forçada, Cronos foi muitas vezes identificado com o tempo (Khrónos), na realidade, Krónos, Cronos, nada tem a ver etimologicamente com Khrónos, o tempo, semanticamente a identificação, de certa forma, é válida. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1993.

> desenrola a sua existência aparece-lhe como uma força de destruição, arruinando irremediavelmente tudo o que a seus olhos significa o preço da vida.[28]

A imagem do tempo pavoroso e implacável que devora tudo indistintamente, como já foi dito, está, sobretudo, ligado à concepção judaico-cristã do tempo,[29] onde a presença da morte se faz inevitável: "No suor do rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela foste formado; porque tu és pó e ao pó tornarás".[30] Nos séculos XVI e XVII, um tipo de obra pictórica se popularizou no norte da Europa, sobretudo nos Países Baixos, ficando conhecida como *Vanitas*.[31] Essas pinturas tematizavam a vaidade (futilidade) humana e sua insignificância diante da morte inevitável, assim como a temática do *Memento mori*.[32] Elas têm por símbolos a caveira, o relógio, frutas apodrecidas ou descascadas, cálices derramados, fumaça, livros, joias, dinheiro, flores, instrumentos musicais, tudo lembrando a efemeridade das paixões humanas, ou sua fragilidade.

Pintores como Pieter Claesz, Harmen Steenwijck e Willem Kalf exploraram o tema da insignificância com maestria. O tema das *Vanitas* não deixa de ser as vaidades humanas e a insignificância da vida e de tudo que é humano frente a eternidade. Esse tema, que pode parecer depreciador do mundo humano, retoma, de certo modo, a concepção platônica do "mundo sensível" e do "mundo inteligível" e reforça o pensamento dualístico cristão.

Fig.1 - Pieter Claesz (Burgsteinfurt, 1597/1598 - Haarlem, 1661)

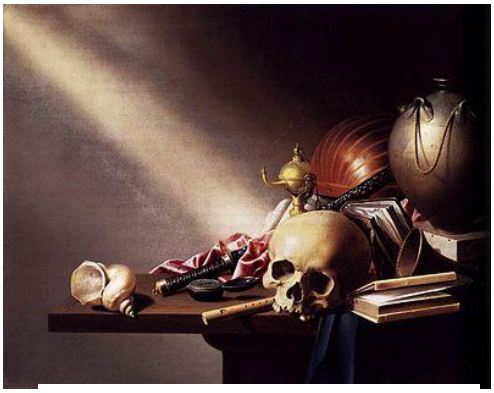


Fig.2 - Harmen Steenwyck (National Gallery, em Londres 1640).

[28] VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*, p.89.
[29] Esta, por sua vez, busca na filosofia grega as bases para o seu pensamento, mais propriamente na filosofia de Platão.
[30] Gênesis 3: 19.
[31] Vanitas vanitatum omnia vanitas: Vaidade das vaidades, tudo é vaidade.
[32] Memento mori. Assim como as Vanitas é muito celebrado nas artes e na literatura, principalmente barroca, e significa: lembre-se da morte.

Na concepção cristã, o homem não pode conhecer o próprio destino, entretanto, paira sobre ele uma única certeza: a certeza da morte; vivendo a mercê de forças que lhe governam a vida, resta-lhe somente especular a respeito de si mesmo, traçar metas e fabricar ideias para apagar de vez a sombra das Parcas.[33] Esse homem tenta adiar aquilo que está visível ao seu em torno, ele sabe que tudo é perecível, inclusive seu próprio corpo. Por estar sempre presente, fazendo parte das "grandes questões" que permeiam o pensamento humano, o efêmero, como imposição temporal sobre os seres, tornou-se motivo altamente explorado. Símbolos e metáforas sobre o efêmero expressam o embate do homem com a representação da ideia de tempo e, por conseguinte, com sua visão sobre a morte, por isso, "nada mais oposto a nossa concepção do tempo que a concepção dos primitivos: para nós o tempo é o portador da mudança, para eles é o agente que a suprime".[34]

Voltando ao fragmento de Santo Agostinho, no qual temos a pergunta "o que é, por conseguinte, o tempo?", diante de tal proposição, mesmo passados muitos séculos da sua formulação, o assunto ainda é instigante e ao mesmo tempo espinhoso, hoje há várias formas de se experienciar e pensar o tempo, por isso o seu caráter múltiplo. Falamos em tempo histórico, tempo psicológico, tempo físico, tempo cronológico, entre outros. A primeira destas configurações temporais "representa a duração das formas históricas de vida e [pode ser dividida] em intervalos curtos e longos",[35] a segunda, além de dizer respeito ao tempo vivido, se distancia do tempo medido, pois predomina aí a percepção subjetiva, cujo estado psicológico do indivíduo influi na percepção de duração de um dado evento.

Quanto ao tempo físico, este seria objetivo por ser independente do sujeito, e sua medida está relacionada ao movimento e à mudança, como os movimentos de translação e rotação, dia e noite. Benedito Nunes acrescenta que esse tempo é regido pelo princípio da causalidade, visto a existência de uma ordem, causa e efeito, que não pode ser invertida, não no mundo real. Já o tempo cronológico baseia-se também nos movimentos naturais; entretanto, se difere do tempo físico.

---

[33] Na mitologia Greco-romana, as Parcas ou Moiras são três divindades que possuem o poder de controlar o destino dos seres humanos. Cada pessoa, desde o nascimento, tinha a vida determinada por elas. O fio da vida era produzido por Clotó, puxado por Láquesis e cortado por Átropos. O corte do fio significava a morte.

[34] PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.22.

[35] NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988, p.21.

> Num trabalho de leitura indispensável, *A linguagem e a experiência humana*, Émile Benveniste distingue, do tempo físico e do psíquico, o cronológico (temps chronique), que é o tempo dos acontecimentos, englobando a nossa própria vida. Baseado em movimentos naturais recorrentes, como os cronométricos [...], o tempo cronológico, por esse aspecto ligado ao físico, firma o sistema dos calendários. A cronometria acrescenta a ordem das datas a partir de acontecimentos qualificados, que servem de eixo referencial (nascimento de Cristo, Égira etc.), anterior ou posterior ao qual outros acontecimentos se situam.[36]

Tempo é aquilo que medimos em horas, meses, anos, fase, ciclo, prazo, duração. É ainda, condição atmosférica, estações do ano e, sobretudo, movimento. Nossa percepção do tempo se dá, num primeiro momento, por meio de nossa forma atual de pensar a vida e a morte e, consequentemente, todas as questões sociorreligiosas que envolvem viver e morrer, o que inclui ser e estar. Na Roma antiga, por exemplo, a condenação à morte não era a pena capital, como hoje a consideramos, mas sim o era o exílio e, concomitantemente, a perda dos direitos de cidadão.[37] Assim também o era na Grécia, na *Apologia de Sócrates*, Platão nos conta que estando Sócrates já preso e às vésperas de sua execução foi lhe oferecido, por parte de alguns de seus discípulos, a possibilidade de fuga da prisão, possibilidade essa recusada pelo filósofo, pois isso, além de outras coisas, significava a perda de sua cidadania e o exílio.

Num segundo momento, nossa relação com tempo se dá, sobretudo, a partir do século XX com suas idiossincrasias, pela interação com uma multiplicidade de fatos, eventos e informações que compõem nossos afazeres cotidianos e, portanto, permeiam nossa visão do agora. Para Aristóteles, por exemplo, o tempo possuía um caráter cosmológico e, assim sendo, estaria ligado aos fenômenos da natureza, por isso só seria percebido por meio do movimento dos astros, por exemplo, o movimento da lua em relação à terra ou ainda o movimento da terra em torno do sol.

A concepção aristotélica, por si só, já não daria conta de explicar a relação que temos hoje com o tempo, ainda que o movimento, conceito fundamental para a física, esteja integrado à noção de tempo e de espaço. Partilhamos atualmente de outra visão, que influi na nossa relação com o conceito de tempo. Os estudos sobre linguagem, neste sentido, ajudaram a expandir o campo de conhecimento sobre o tema. “A experiência

---

[36] NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*, p.20.

[37] DIAS, Marcio Roberto Soares. *Da cidade ao mundo, notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006, p.24.

articulada pela linguagem mostra que o tempo pode ser medido",[38] a própria ideia de eternidade, cara ao Cristianismo, cuja natureza denominadora é "estar além" ou ser "transcendência", no que toca à sua essência, depende exclusivamente da articulação da linguagem. Se tomarmos como exemplo Santo Agostinho e sua compreensão do tempo, percebemos que seu ponto de partida está intimamente relacionado à percepção que o homem tem dos fenômenos temporais, pois conceituar e classificar o tempo são atividades exclusivamente humanas que só são possíveis pelo uso da razão.

Temos, então, no *Livro XI Das Confissões*, uma abordagem centrada no "Eu", portanto, psicológica, como já foi dito acima, e não mais uma concepção do tempo em si, como fenômeno que existe independente da matéria humana. "Na verdade é quando o tempo passa que pode ser sentido e medido, pois, tendo passado, como não é mais, não é mensurável".[39] É no escoar do tempo que o percebemos, e é pela linguagem que o medimos. E para além de definir os conceitos, ou formularmos questões de ontologia sobre o ser e não ser do tempo, o importante aqui, é entendermos o tempo como algo que age sobre as coisas, cuja ação o homem pode sentir e captar. Mas para discorrermos sobre as questões relativas à montagem, a abordagem do tempo físico, ao qual podemos entender como movimento relacionado à ordem, à direção e à duração, será de grande valia.

Com relação à complexidade que envolve os vários conceitos sobre tempo, a ordem, a direção e a duração parecem ser recorrentes nas interpretações. No entanto, o problema se estende para além da noção de fluidez. Desse modo, a variabilidade dos eventos cotidianos pode determinar a forma como cada um é afetado pelo tempo e pelo espaço. Ainda assim, "a percepção do tempo, independentemente do grau de liberdade imaginativa, só [pode] ocorrer a partir de um tempo que efetivamente [transcorre], que deixa marcas concretas na realidade física".[40] Pois "o tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, [visto que ele é] uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo".[41] Essas marcas são aquilo que o cineasta russo Andrei Tarkovski chamava de "impressão do tempo".

---

[38] FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Editora Ática, 2005, p.119.
[39] AGOSTINHO, Santo. *Confissões*, p.219.
[40] SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, Tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
[41] TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*, p.66.

Tal forma de perceber as questões referentes ao tempo conduz a problemática para a direção mais importante da nossa abordagem: a atuação daquele sobre os corpos e a nossa percepção enquanto humanos dessa ação. Por consequência, é justamente o caráter múltiplo do tempo, por nós percebido, intercalando lentidão e celeridade; linearidade e circularidade; nascimento e morte; presente, passado e futuro; memória e esquecimento, etc., que desperta nos homens uma espécie de inquietação e melancolia, pois aí está presente a ideia de irreversibilidade progressiva que se aprofunda conforme medimos o tempo.

> Não entres nessa noite acolhedora com doçura,
> Pois a velhice deveria arder e delirar ao fim do dia;
> Odeia, odeia a luz cujo esplendor já não fulgura.
>
> Embora os sábios, ao morrer, saibam que a treva lhes perdura,
> Porque suas palavras não garfaram a centelha esguia,
> Eles não entram nessa noite acolhedora com doçura. [42]

É por meio da observação do tempo que o homem percebe sua própria pequenez diante do mundo: o que adianta o universo beirar ao infinito se o homem, que tem consciência disso, é minúsculo e, como a ave que passa, ele próprio passará sem deixar qualquer marca. Essa visão fatalista, em que tudo que existe no universo um dia seria apresentado a um fim, coroou o tempo, até certo sentido, com os louros do negativismo, pois no fim, o destino de todos é um só: desaparecer sem deixar vestígios, e no mais, só podemos aprender a passar.

> Antes o voo da ave, que passa e não deixa rastro,
> Que a passagem do animal, que fica lembrada no chão.
> A ave passa e esquece, e assim deve ser.
> O animal, onde já não está e por isso de nada serve,
> Mostra que já esteve, o que não serve para nada.
>
> A recordação é uma traição à Natureza.
> Porque a Natureza de ontem não é Natureza.
> O que foi não é nada, e lembrar é não ver.[43]
>
> Passa, ave, passa, e ensina-me a passar![44]

Para alguns seres humanos, pelo menos para aqueles que não creem em transcendentalismo, morrer envolve uma não realização do futuro, um deixar de ser, que corresponde a um vazio atemporal, um nada (cujo temor faz tremer os mais fortes de

---

[42] THOMAS, Dylan. *Poemas reunidos 1934-1953*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p.216.

[43] Neste trecho do poema ecoa o questionamento agostiniano: “De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio?"

[44] PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008, p.68.

espírito), onde a consciência não impera, os afetos inexistem e toda possibilidade de prazer se torna nula. Não é sem motivo, que uma das principais narrativas do Novo Testamento, pertencente a um dos dogmas centrais da religião cristã, diz respeito a vencer a morte, por meio da "Ressurreição" e da "Vida Eterna". A perda do futuro, talvez não tenha atormentado tanto ao homem de outras eras, quanto atormenta a esse "Ser" do final da modernidade, onde todas as suas expectativas estão lançadas, não no presente, mas num porvir.

Sísifos modernos, os seres humanos não empurram, incessantemente, uma pedra morro acima, simplesmente, empurram o "viver a vida" para um futuro, esperam o final de semana, o feriado, as férias, a aposentadoria. Abrem mão de ver e sentir uma paisagem, uma obra de arte, abrem mão de uma experiência, para tirarem uma fotografia que talvez possa ser apreciada, não no agora, mas no futuro, sob o olhar melancólico e saudoso daquele que não ousou "esculpir o tempo". Esse porvir, ao qual me refiro, não se trata mais do Além, do Paraíso, pregado pelo Cristianismo, mas sim, trata-se de um tempo não muito distante que deve ser alcançado aqui mesmo na terra. E todos aqueles que abrem mão de ver e ou viver o presente, em prol de uma promessa de futuro, são hoje chamados de niilistas modernos.

O futuro se tornou o tempo da vida ideal, para ele convergem todas as nossas projeções, todos os nossos desejos e todos os nossos esforços. Entretanto, se é no futuro que reside o bem-estar, é lá também que se encontra o maior dos males, aquele que é irremediável, a morte irreversível. E o que conduz a tudo isso, senão o tempo inexorável! O medo da morte e, consequentemente, da passagem do tempo, fez surgir uma das indústrias mais lucrativas de nossa época, aquela que promete amenizar os ruídos do tempo sobre os corpos humanos, a indústria da beleza/saúde, com seu refrão: "qualidade de vida", receitando cirurgias plásticas, cosméticos, dietas e academias, entre outros paliativos, para, como dizem no popular, "enganar" ou "amenizar" o tempo.

1.2 Tempo e memória

> De todas as estações do ano, o inverno é a
> mais velha. Põe tempo nas lembranças. Remete-nos a um passado distante. Debaixo da neve a

casa é antiga. Parece que vive com
atraso de séculos.
(Gaston Bachelard)

1.2.1 Memória e esquecimento

A ave que passa, ao contrário de nós, não possui memória, e instintivamente ela se vai, mas ao voltar, não traz consigo a preocupação de narrar seus feitos, seus percursos, as paisagens pelas quais cruzou, já que narrar não é uma possibilidade intrínseca à vida das aves, nem tampouco os rastros lhes são caros, nem ao menos lhes têm algum valor. Em seus *Escritos sobre História*, Nietzsche escreve sobre o pastor que observa o rebanho; este, imerso em seu prazer, pasta feliz. Assim, aquele, como o eu lírico do poema de Alberto Caeiro[45], inveja a vida do animal.

Os animais do rebanho, por não possuírem uma linguagem, tal como a entendemos, estruturada por signos, consequentemente, não têm noção de tempo, de modo que não sabem "o que significa nem o ontem nem o hoje; [eles pulam, pastam, repousam, digerem, pulam novamente], e assim de manhã à noite"[46]. Por isso, o rebanho "dia após dia, [permanece] estritamente ligado a seu prazer e à sua dor, ao impulso do instante, não conhecendo por esta razão nem a melancolia nem a tristeza"[47]. Mas "este é um espetáculo duro para o homem", já que ele "vê o animal do alto da sua humanidade", no entanto, deseja ter a felicidade do animal. "Pois este homem só deseja isto: viver como animal, sem tristeza e sem sofrimento; mas ele o deseja em vão, pois não pode desejar isto como faz o animal".[48] Nietzsche, entretanto, desconsidera a possibilidade da existência de uma memória animal, colocando o homem como único ser provido da faculdade da memória.

E é na pele do homem, ser dotado de memória, que a literatura e o cinema exploram o tema. Jorge Luis Borges, por exemplo, escreveu um conto, muitíssimo estudado, intitulado *Funes o memorioso*[49], cuja personagem que dá nome ao texto tem a impressionante capacidade de se lembrar de tudo, ou melhor, Funes não possui a habilidade de esquecer, sua memória se parece mais com a memória artificial dos computadores, chegando quase ao ilimitado.

---

[45] PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008, p.68.
[46] NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre História*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2011, p.70.
[47] NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre História*, p.71.
[48] NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre História*, p.71.
[49]BORGES, Jorge Luis. Ficções.

> Locke, no século XVII, postulou (e reprovou) um idioma impossível em que cada coisa individual, cada pedra, cada pássaro e cada ramo tivesse um nome próprio; Funes projetou alguma vez um idioma análogo, mas o rejeitou por parecer-lhe demasiado geral, demasiado ambíguo. Com efeito, Funes não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma de suas jornadas pretéritas a umas setenta mil lembranças, que logo definiria por cifras. Foi dissuadido por duas considerações: a consciência de que a tarefa era interminável, a consciência de que era inútil. Pensou que na hora da morte ainda não teria acabado de classificar todas as lembranças da infância.[50]

As indagações que alinham Mnemosyne ao deus Chrónos, como nos lembra Vernant, apontam, desde a Grécia Antiga, para a finitude e a melancolia, haja vista a tomada de percepção dos seres humanos de sua condição na Terra.

> Talvez um dia o homem vá perguntar ao animal: " Por que tu não me falas da tua felicidade, por que ficas aí a me olhar?" Se o animal quisesse responder, lhe diria o seguinte: "É que eu me esqueço logo o que queria dizer" - mas ele também esqueceria esta resposta, e ficaria mudo - e o homem fica admirado com isso. Mas ele se admira também consigo mesmo, pelo fato de não poder aprender o esquecimento e de sempre ficar prisioneiro do passado: por mais longe que ele vá, por mais rápido que ele corra, os seus grilhões vão sempre com ele.[51]

Todavia, ser prisioneiro do passado e não poder apreender o esquecimento é, na verdade, uma das coisas mais essenciais da identidade humana. O homem se insere e se localiza no tempo, ele adquiriu a noção de historicidade; dessa forma, o tempo e o espaço passaram a contribuir para a organização social. O mito de Lete (*Lethe*),[52] a personificação do esquecimento, que deu o nome a um rio do Hades, onde os mortos eram obrigados a beber para esquecerem suas vidas passadas, nos remete à função humanizadora da memória, sem ela, passado ou futuro desaparecem e entramos num presente interminável.

A “Eternidade Cristã” que envolve o “Paraíso” se assemelharia a esse presente sem fim, pois se funda na tradição como espaço amnésico. – O futuro que só existe como projeção, depende das imagens e experiências do passado para ser projetado –. Em Dante, o mito de Lete ganha uma roupagem cristã, suas águas servem para apagar os pecados daqueles que se encontram no alto purgatório e vão fazer a passagem ao Paraíso. Entretanto, aí também encontramos a função do esquecimento.

---

[50] BORGES, Jorge Luis. Ficções, p. 56.
[51] NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre História*, p.71.
[52] KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.237.

O elo que liga Mnemosyne às suas filhas, as Musas, envolve em si, conforme observa J.A.A. Torrano, uma construção do esquecimento. Esta ligação entre memória e esquecimento está colocada desde a Antiguidade. Um colapso seria inevitável, não houvesse as falhas, as lacunas da memória.

> O que passa despercebido, o que está oculto, o não-presente, é o que resvalou já no reino do Esquecimento e do Não-Ser. O que se mostra à luz, o que brilha ao ser nomeado, o não-ausente, é o que Memória recolhe na força da belíssima voz que são as Musas. No entanto, Memória gerou as Musas também como esquecimento ("para oblívio de males e pausa de aflições") e, força numinosa que são, as Musas tornam o ser-nome presente ou impõem-lhe a ausência, manifestam o ser-mesmo como lúcida presença ou o encobrem com o véu da similitude, presentificam os Deuses configuradores da Vida e nomeiam a Noite negra. O próprio ser das Musas geradas e nascidas da Memória as constitui como força de esquecimento e de memória, com o poder entre presença e ausência, entre a luz da nomeação e a noite do oblívio.[53]

Entretanto, a partir do final do século XIX, a sociedade ocidental, devido ao desenvolvimento dos meios técnicos de reprodução,[54] tanto de informação quanto de imagens, passa a engendrar uma lenta, mas irreversível acumulação de informações das mais variadas. Esse acúmulo se apresenta como causa de um esfacelamento mnemônico, pois se inicia aí uma impossibilidade à memória dos indivíduos, sobretudo daqueles habitantes dos centros urbanos inseridos em um mundo tecnológico e excessivo. Esse esfacelamento, lado a lado a uma crescente produção de bens de consumo, nos conduz à época, onde a memória torna-se rarefeita e ineficaz, haja vista a impossibilidade de retenção de uma quantidade cada vez maior de informação e de imagens, o grande volume de imagens/mercadorias tende a ser arquivado em memórias artificiais, ou simplesmente esquecido.

A banalização das imagens, assim como a saturação da memória nos conduz a uma incapacidade de "enxergar o visível".[55] O cineasta alemão Wim Wenders, no documentário *Janela da Alma*, aponta também para a dificuldade de se construir, hoje em dia, uma narrativa que desperte o interesse do público, pois nos encontramos saturados de estórias e imagens. "Temos muitas coisas em excesso nos dias de hoje. A

---

[53] HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*, 4ª edição. Tradução e estudo. J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 20.
[54] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. V. I. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-212.
[55] GUIMARÃES, César. *Imagens da memória entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p.22.

única coisa que não temos o suficiente é tempo."[56] Entretanto, essa saturação converte-se, sobretudo, em esvaziamento e não mais em experiências reais, como já apontava, na primeira metade do século XX, Walter Benjamin. "Atualmente, as estórias têm que ser extraordinárias para nos comoverem. As estórias simples..., não conseguimos mais vê-las".[57]

Com o acúmulo "a memória reduz-se a uma má repetição, incapaz de gerar diferença. Guardamos tudo para que, paradoxalmente, possamos esquecer tudo instantânea e absolutamente, sem resto ou vestígio."[58] Como bem observou Giorgio Agamben,

> [u]ma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra (digamos, o patio dos leones, no Alhambra) a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter a experiência delas.[59]

A nossa memória subjetiva é afetada pela maneira como nós percebemos e nos relacionamos com o tempo e com o espaço. Agamben observou o problema, o qual é facilmente constatável, os dispositivos técnicos são hoje mediadores entre nós e o mundo. Ficamos somente com as fotografias em detrimento da experiência verdadeira. Sem as fotografias não temos as provas necessárias para confirmarmos nossas histórias, pois perdemos aquela autoridade do narrador, típica dos antigos marinheiros ou dos velhos mestres artesãos, como observa Walter Benjamin.[60] Com o fluir do tempo, "[s]ubmetido a um registro mecânico, como no caso da fotografia, por exemplo, o olhar perdia então o movimento e a sensibilidade naturais".[61] Portanto, "[O] que aparece num nível como o último modismo, promoção publicitária e espetáculo vazio é parte de uma lenta transformação cultural emergente nas sociedades ocidentais, uma mudança da sensibilidade [...] há uma notável mutação na sensibilidade".[62]

Tais mudanças de comportamento, parecem acelerar-se a cada dia, aos poucos, vamos nos habituando a ver o mundo sobre os enquadramentos de fotografias, da tela do celular ou da tela do computador. Pois, como salienta Walter Benjamin, "no interior

---

[56] JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim/ Walter Carvalho. Brasil/ França, 2001. Cor/ p&b, 73min.
[57] JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim/ Walter Carvalho. Brasil/ França, 2001. Cor/ p&b, 73min.
[58] GUIMARÃES, César. *Imagens da memória entre o legível e o visível*, p.16.
[59] AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p.23.
[60] BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*, p.213-240.
[61] GUIMARÃES, César. *Imagens da memória entre o legível e o visível*, p. 48.
[62] HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p.45.

de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência".[63] "Mais recordações tenho eu sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo. (...) Minha memória, senhor, é como despejadouro de lixos".[64]

À semelhança da personagem borgiana, o homem contemporâneo poderia dizer: mais acesso às imagens e informação tenho eu hoje que qualquer outro homem do passado, "minha memória, senhor, é como despejadouro de lixos". Pois como bem lembrou Wenders, vivemos na época dos excessos. Aliás, indo na contramão dos antigos viajantes, já existe quem faça viagens unicamente virtuais, utilizando apenas ferramentas como *Google Maps* ou Sites destinados a esse fim. Nós passamos a cultivar algo como experiências virtuais, se é que se pode chamar de experiência os passeios e/ ou relações com "amigos" igualmente virtuais. A questão é: o que terão para contar, num futuro próximo, esses novos viajantes?

1.2.2 Memória e Linguagem

Ao falarmos de tempo, narrativa e memória, temos que nos lembrar de que estas são instâncias que se entrelaçam, estando as duas últimas altamente relacionadas com a primeira, pois "o tempo é a condição da narrativa"[65] e de igual modo também o é da memória, visto que, esta é narrável, mas a linguagem, aí, mantém um papel fundamental, já que, como foi dito acima, é pela linguagem que medimos o tempo.

> É um verdadeiro milagre: o instante, aparecendo e desaparecendo como um relâmpago, vindo do nada e retornando a ele, volta no entanto como um fantasma a perturbar a paz de um instante posterior. Uma após outra, as folhas se soltam do registro do tempo, caem e volteiam, depois voltam repentinamente a se pôr no colo do homem. Então este diz: "Eu me lembro", e tem inveja do animal que logo esquece e realmente vê cada instante morrer, caído na noite e na bruma, e desaparecer para sempre. O animal, de fato, vive de maneira a-histórica (unhistorich): ele está inteiramente absorvido pelo presente, tal como um número que se divide sem deixar resto, ele não sabe dissimular, não oculta nada e se mostra a cada segundo tal como é, por isso é necessariamente sincero.[66]

---

[63] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.183.
[64] BORGES, Jorge Luis. Ficções, p.56.
[65]NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*, p.5.
[66] NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre História*, p.71.

Santo Agostinho, em suas *Confissões*, reservou também um espaço à memória. No Livro X, intitulado *O encontro de Deus*, Agostinho apresenta o problema. Segundo ele, para se encontrar com Deus é necessário ultrapassar a força que nos prende ao corpo cheio de vida, porque não é pela vida ou sensação do corpo que se encontra Deus, uma vez que, se assim fosse, "o cavalo e a mula [desprovidos de] inteligência, também o encontrariam"[67]. É pelo uso da razão que Agostinho busca realizar seu encontro com Deus. A linguagem, então, funciona como uma via para racionalidade agindo na construção e acesso à memória. Por isso, os animais do rebanho descrito por Nietzsche residem na zona entre os pequenos *flashe*s e o esquecimento, visto que vivem imersos no automatismo do agora e distantes do que chamaríamos de mundo racional; pelo motivo oposto ao do animal, o homem não pode aprender o esquecimento total e absoluto, a não ser em casos extremos de doença.

> Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão os tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou. [...] Aí estão presentes o céu, a terra e o mar, com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo das ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem.[68]

O sagrado não pode ser experimentado de forma empírica, não é por meio das sensações que este pode ser alcançado. Uma vez que a "experiência", para ser concretizada como tal, necessita do tempo e do espaço. Assim sendo, somente conhecemos empiricamente, aquilo que articulado no tempo e circundado por um espaço é dado aos nossos sentidos. Entretanto, o próprio raciocínio está intrinsecamente ligado à memória, por isso, tanto as imagens referentes ao espaço-tempo quanto as ideias, ou aquilo que Platão chamou de mundo inteligível, são passíveis de serem acessados por ela. Imagens, sons, gostos, cheiros e texturas ou simples ideias abstratas nos colocam em face do mundo terreno e do mundo celeste. A linguagem possui o papel de concatenar imagens, sons e símbolos circunscritos no espaço-tempo possibilitando

[67] AGOSTINHO, Santo. *Confissões*, p.176.
[68] AGOSTINHO, Santo. *Confissões*, p.176.

nossas experiências. Por outro lado, a memória preserva a linguagem e por meio desta podemos construir nossas imagens mnemônicas.

> Com efeito, a memória é constituída por uma textura de imagens. Retratos, fotografias, descrições, cenas, composições pictóricas, enfim, signos ou conjunto de signos que compõe uma imagem ou conjunto de imagens [...] esses são os suportes nos quais a memória se inscreve, conformando múltiplas formas: a exaustiva descrição proustiana dos lugares; toda uma tradição dos retratos em pintura; fotografias expostas ao olhar dos outros ou cerradas em baús, esquecidas ou escondidas [...].[69]

É por meio da linguagem que Hesíodo recebe das Musas, filhas da Memória a revelação sobre tempos remotos. Inspirado pelas divindades, o Aedo tem a revelação da gênese dos deuses.

> Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
> Musas olimpíades, virgens de Zeus porta-égide:
> "Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
> sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
> e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações".
> Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
> por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
> colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto
> divino para que eu glorie o futuro e o passado[...].[70]

A memória surge também como a linha que une os três tempos, passado, presente e futuro, sua perda nos torna incógnitos, pois perdê-la pressupõe a perda de nossa identidade. Nosso "eu" é formado por sobreposições sensoriais depositadas ao longo de nossas vidas, traduzidas diretamente como nossas experiências. Esta sobreposição de fatos e de experiências subjetivas faz com que se erija em torno de nós uma história e que, portanto, tenhamos uma identidade passível de ser narrada. Entretanto, a memória pessoal é uma entre as muitas formas de memória existentes e, mesmo quando falamos em memória pessoal subjetiva, podemos, ainda, fazer distinção entre memória passiva e memória ativa, a primeira seria da ordem do inesperado, como aquela ativada pela madeleine e o chá em *No caminho de Swann*, obra de 1913, escrita por Marcel Proust, e que integra o primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*. E a segunda, pode ser alguma coisa que decoramos ou algum conhecimento que intencionalmente resgatamos por meio da memória.

---

[69] GUIMARÃES, César. *Imagens da memória entre o legível e o visível*, p. 30.
[70] HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*, 4ª edição. Tradução e estudo. J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001, p.88.

Maurice Halbwachs fala que a memória coletiva estaria associada à língua de um dado grupo e às construções partilhadas por este, a partir de uma tradição. Em seu livro intitulado *A Memória Coletiva*[71], o autor nos dá como exemplo uma viagem que por ventura alguém faça a uma cidade. Ao chegar nessa cidade pela primeira vez, ainda que só, esse indivíduo carregará consigo memórias relativas à cidade, memórias que se formaram das conversas com os amigos, ou através dos livros, dos guias de viagem, das aulas de história, dos filmes cujas tramas se passavam naquela cidade, etc. Por isso, segundo o autor, nunca estamos sozinhos, pois carregamos conosco uma tradição. Quando, diante de uma imagem reconhecemos um autorretrato de Van Gogh, é porque este faz parte de nossa memória coletiva que se identifica e, às vezes, se confunde com a memória cultural.

Na obra intitulada *O jardim das delícias*, tríptico de Hieronymus Bosch, o pintor aborda temas inerentes ao imaginário religioso, corrente na Europa cristã. Na primeira parte do tríptico o "Criador apresenta Eva a Adão"; na segunda, vemos a perda da inocência e a consumação dos pecados e, na terceira e última, a punição dos pecadores. O que, supostamente, pertencia à coletividade, como as crenças religiosas (tanto aquelas pertencentes à dita cultura letrada, quanto à dita cultura popular), foi transformado pelo pintor em obra única. Hoje, esse trabalho é referência iconográfica importante para quem pesquisa sobre o imaginário cristão do início do século XVI, pertencendo ao que podemos chamar de memória cultural.

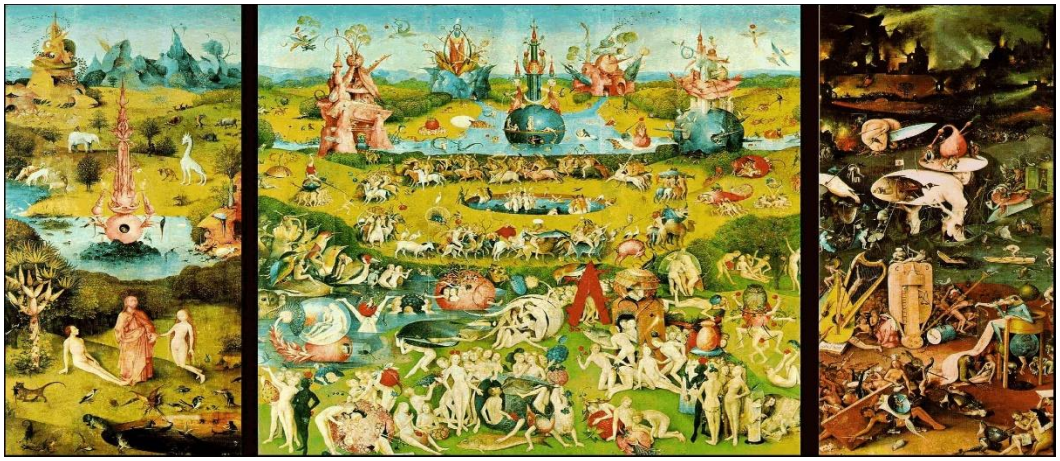


Fig.3 - Hieronymus Bosch – Jardim das Delícias

[71] HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

1.2.3 Memória, literatura e cinema

> É sob o ponto de vista da memória – isto é, das diferentes modulações que os textos impõem à vocação icônica da memória – que se procede à comparação entre cinema e literatura. As imagens da memória constituem o termo comparativo. Não se trata, contudo, apenas da memória tal como representada no texto ou no filme, mas, sim, de seu processo constitutivo, de seu caráter icônico, imagético, figurabilidade.[72]

Marcel Proust, no início do século XIX, ao publicar o primeiro dos sete volumes de *Em busca do tempo perdido,* colocou mais uma vez tempo e memória em evidência. De lá para cá, muitos são os volumes que, em algum momento, abordam estas questões. Segundo A.A. Mendilow, alguns críticos consideravam "a obsessão da ficção pelo tempo" algo excessivo, como a obsessão do século XVIII pela moral.

Outras tantas narrativas utilizaram o tema da memória como matéria prima, seja no cinema ou na literatura, onde geralmente, um narrador em primeira pessoa acaba por narrar suas memórias. O caso clássico na literatura brasileira é o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. No cinema podemos citar o filme *Morangos Silvestres*, de Ingmar Bergman, no qual os espectadores entram em contato com as lembranças do velho e amargurado professor Isak Borg através de *flashbacks*. Assim, tomamos parte de sua juventude, das férias em família, de sua paixão pela prima e sua desolação ao perder a amada para o irmão. E por meio de um sonho, da mesma personagem, ficamos sabendo do adultério cometido por sua ex-esposa.

A importância e a relação entre memória, tempo e narrativa tem sido evidenciada direta ou indiretamente em obras de grandes pensadores, como, por exemplo, na obra de Walter Benjamin. O fascínio deste pelas coisas aparentemente insignificantes, como os dois grãos de trigo que continham o "*Shema Israel*", descrito por Hannah Arendt, em *Homens em tempos sombrios*,[73] tem relação direta com a preocupação do pensador sobre a história dos vencidos, aquela que geralmente não integra os compêndios oficiais; as memórias quase perdidas, ainda ocultas sob destroços de eras e eras. Benjamin se deixa fascinar pelas coisas corriqueiras de sua e de outras épocas, que se tornaram aparentemente inúteis e fadadas ao esquecimento frente à ideia

---

[72] GUIMARÃES, César. *Imagens da memória entre o legível e o visível*, p. 30.
[73] ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia de bolso, 2010, p.177.

de progresso utilitarista, frente também à "tradição da ruptura" e da instauração "do novo, mas sempre igual"[74].

Neste contexto, dois grãos de trigo dizem muito e fascinam mesmo até os melhores botânicos de asfalto, tal como o foi Walter Benjamin, pois eles estavam intimamente integrados ao seu modo de pensar e interagir com o mundo e com seu tempo. Os dois grãos contêm uma experiência, uma relação direta com a tradição e a memória de um povo, mas acima de tudo, contêm a fascinante beleza de constituírem um novo suporte, um suporte até então improvável, funcionando como um novo *link*, permitindo o acesso direto à tradição. Ali, estavam os rastros minúsculos deixados por alguém. Sobre a preocupação do pensador com os rastros, Jeanne Marie Gagnebin comenta:

> Na esteira de Bertolt Brecht, em particular na injunção do poema paradigmático "Verwisch die Spuren", Benjamin denuncia a vontade individualista e "burguesa" de deixar rastros de sua existência na Terra, seja na arquitetura, seja na produção artística ou econômica.[75]

Entretanto, o próprio Benjamin deixaria seus rastros. Sua obra, repleta de marcas singulares, nos conduz por trilhas deixadas por outros em épocas anteriores à sua, e estas, por sua vez, também depositam em nosso caminho novos rastros. Desse modo, o pensador demonstrou grande interesse por figuras como Goethe, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Proust, Kafka, entre outros. Um dos temas caros ao pensador diz respeito ao *flâneur*, figura que Benjamin foi buscar na obra Baudelairiana.

Ao percorrer as ruas de Paris, o *flâneur* descobre não só o presente, mas acima de tudo o passado, e esta é a centelha pela qual a memória clama. Os prédios, as ruas, os monumentos estão todos impregnados de um tempo pretérito que, distanciando-se de nós, caminha para trás a cada dia. Estas construções estão destinadas a carregar as marcas, os rastros de outrora; funcionam como verdadeiros "palácios da memória". Testemunhas de um tempo que já não existe, suas ranhuras e impressões apontam para uma antiga, mas ainda presente, interação entre homens, objetos e obras. Daí, a necessidade intrinsecamente humana de preservação da memória: por justamente termos a consciência dos desaparecimentos e soterramentos que o tempo proporciona, compreendemos a sua fragilidade e sua importância.

---

[74] GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p.68.
[75] SEDLMAYER, Sabrina, GINZBURG, Jaime (org). Apagar os rastros, recolher os restos. In: *Walter Benjamin: Rastros, aura e história*. Editora UFMG, 2012, p.27.

O espaço e seus pormenores funcionam como catalisadores da memória. Olhar para a estátua de um soldado desconhecido, ou para o prédio neobarroco de alguma cidade e reconhecer, em cada marca visível, um tempo já deglutido por outro tempo; reconhecer na história não só um processo frio de eras que se distanciam, mas a existência de afetos que se correlacionam com tempos e espaços distintos e que, singularmente, atravessam a memória, nos permite valorizar os mínimos fragmentos que compõem as diferentes culturas humanas. A memória funcionaria não só como uma forma de preservar a experiência, mas como meio de produção de novas experiências.

Tarkovski acreditava no cinema como "um vasto edifício da memória",[76] ao dominar esse material inteiramente novo – o tempo – o cinema se torna, no sentido mais pleno, uma nova musa. Pois, como afirma o cineasta,

> Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de *registrar uma impressão do tempo*. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do *tempo real*. Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre).[77]

Nos grossos muros de pedras de nossas cidades, por entre as peles duras de nossas estátuas, surgem fuligens e talhos aparentemente insignificantes. O que vai sobre o corpo do mundo girante e fugidio, onde o olho desabilitado nada vê, ou quase nada vê? Uma brisa envolve o ambiente e sobrepondo-se à paisagem, deixa suas marcas que, dia após dia, vão se fixando. Os pequenos rastros apontam para muitas distâncias, apontam para a memória; saímos porta a fora e encontramos sinais que nos contam histórias de existências, histórias de outras vidas, de outras estruturas sociais. Os mortos gritam seus próprios nomes nas fissuras de nossas esquinas, nas fachadas dos antigos edifícios.

O mesmo tempo metafísico que devora e amedronta os homens traz às mãos o martelo e o cinzel e com eles esculpe o mundo. Esta esfinge em seu constante fluir deixa sinais de seu trabalho nos corpos das coisas, como quem interfere levemente no fluxo da vida. No suave tremular das folhas de uma árvore, no breve voo de uma ave, num graveto que cai, mesmo numa sacola arrebatada pelo vento é possível captar as impressões do tempo. Seu ritmo é variável conforme a nossa percepção, entretanto,

---

[76]TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*, p. 67.
[77]TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*, p. 71.

lento ou rápido, alcança a tudo e a todos. Desta forma, a marca da história, ainda que mínima, se faz presente no espaço a cada milímetro. Vislumbrar num ponto mínimo, como fez Walter Benjamin, a complexidade de um processo de memória e de cultura, percebendo um processo de história cheio de sentido, se não for uma tarefa para filosofia o é ao menos para a poesia.

A memória, como dizia o poeta Wally Salomão, "é uma ilha de edição",[78] ela trabalha selecionando, montando e ordenando imagens, preenchendo espaços, o esquecimento funciona como corte entre uma lembrança e outra, dá ritmo às imagens lembradas. Através do recorte se privilegia um dado momento e um dado espaço em detrimento de outros momentos e espaços. Lembrar é, portanto, selecionar. O esquecimento e a lembrança são componentes importantes à memória. Só lembramos porque também esquecemos. Sem a capacidade de esquecer, a memória sofreria um colapso. Um filme de nossa vida, sem cortes, em incansável exibição, é algo possível somente na ficção, pois lembrar implica fundamentalmente ter que esquecer.

O cinema tem muitos atributos essenciais à memória. Um deles é o esquecimento. A memória atribuída ao cinema, do ponto de vista físico, é a memória artificial, pois necessita do auxílio de máquinas para ser acessada. Disponíveis todas as peças do maquinário, pode-se acessar a qualquer momento as imagens, o que nos dispensa de ter uma memória como a da personagem borgiana. A montagem cinematográfica seleciona as imagens e o tempo de duração. Seja por questões estéticas, pelo ritmo narrativo ou por questões comerciais o cinema faz uso de recortes espaços-temporais. A montagem de um filme basicamente requer a seleção e a ordenação das imagens, tudo o que fica de fora da película é esquecimento.

> A memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não voltará jamais. É nossa primeira e mais fundamental experiência do tempo [...].[79]

É o tempo o ponto de partida para a fixação da memória, sendo mais exato, o tempo passado, pois se é quando o tempo passa que [ele] pode ser sentido e medido[80], a memória, de igual modo, fundamenta-se por meio da passagem do tempo. A condição de existência das nossas lembranças, por exemplo, reside na extinção do tempo lembrado, ficando apenas *flashes* das imagens. Um cheiro, um sabor, uma palavra

---

[78] SALOMÃO, Wally. *Algaravias: câmera de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
[79] CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1995, p.125.
[80] AGOSTINHO, Santo. *Confissões*.

podem funcionar como ponte para um mergulho nos registros feitos pelo cérebro e fixado pela memória, assim como na já mencionada obra proustiana. No romance *1919* a memória se manifesta por outras vias, por exemplo, as canções de guerra, que são inseridas no texto, intercaladas a outros fragmentos como as notícias de jornal que também se apresentam como fragmentos de memórias. As inserções chamadas de "camara eye", que são pequenos trechos autobiográficos, nos remetem à memória pessoal do narrador. Tanto as notícias de jornal quanto os trechos da "camera eye" serão abordados novamente mais adiante.

No filme de Rogério Sganzerla a memória também nos é apresentada de modo fragmentado, ela, por vezes, surge em forma de algumas informações que são disseminadas pelas personagens. As vozes *off* do filme apresentam, em alguns momentos, a função de resgate ou de atualização do passado destacando os feitos do bandido. Assim, ouvimos a história da denúncia feita por um empresário contra um suposto afilhado do bandido, que teria cometido um pequeno furto, e como o criminoso da luz vermelha reagiu assassinando a família do denunciante. Posteriormente, as vozes nos dão notícias sobre o suicídio do empresário que não suportou viver sem a mulher e os filhos. Os verbos no passado dão o tom memorialístico dessas passagens. No início do filme a voz *off* do próprio bandido dá algumas pistas sobre seu passado: "eu sei que fracassei, minha mãe tentou me abortar pra mim não morrer de fome. (...) Saí de lá faz 15 anos, da favela do Tatuapé me mandei pro mundo com uma tachinha encravada no pé".

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[81] COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p.41.

[82] GINZURG, Jaime. *O conceito de fragmentação em suas elaborações no romantismo e em textos de teoria da literatura contemporânea*. Disponível em: http://www.academia.edu/7920537/O_conceito_de_fragmenta%C3%A7%C3%A3o_em_suas_elabora%C3%A7%C3%B5es_no_romantismo_e_em_textos_de_teoria_da_literatura_contempor%C3%A2nea acesso em: 16/01/2017, p.5-6.

[83] GINZURG, Jaime. *O conceito de fragmentação em suas elaborações no romantismo e em textos de teoria da literatura contemporânea*.

84 ARBEX, Márcia. Onirismo, subversão e ludismo no romance colagem. In: ARBEX, Márcia, RAVETTI, Graciela (orgs). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e texturas*. Belo Horizonte, 2002, P. 208.

85 ARBEX, Márcia. Onirismo, subversão e ludismo no romance colagem, p.208.

86 PIÉGAY-GROS, Nathalie. apud ARBEX, Márcia. Onirismo, subversão e ludismo no romance colagem, p.208-209.

[87] ARBEX, Márcia. Onirismo, subversão e ludismo no romance colagem, p.210.

[88] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p.61.
[89] VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*, p.89.

[illegible][90]

[illegible]

[illegible][91]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

---

90 FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Editora Ática, 2005, p.9.
91 HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.2.

92 João 1:1.

93 MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário (uma história de Wall Street)*. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2008.

94 ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Belo Horizonte. Itatiaia, 1970.

[95] ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.67.

[96] POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006, p.32.

[97] PASSOS, John dos. *1919*. Trad. Daniel Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.65.

[98] PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*, p.16.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

---

[99] BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla.* São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 160.
[100] JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim/ Walter Carvalho. Brasil/ França, 2001. Cor/ p&b, 73min.
[101] GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades*, *a cidade*, p.68.

□ ⌄∘□∘ ∘ □□⇕□⌄∘ ⌄□ ⌄∘⌄□↦ □□□⌄□ℓ□ ≺∘⌄ □⌄∘ ↦ ↕⌄⇕↦ ≺□ℓ↦ ⌄∘⌄≺↦ □□□↦ℓ □ ⌄∓↦ ↕⌄⇕↦ ⌄□∓ ⌄□
□⌄□□∘□ ≺∘□⌄ ↦ ⌄∘⌄≺↦ ℓ∘□∘ □⌄⌄↦⌄□ □□⌄↦⌄⌄↦ℓ□□↦□↦□ □□⌄□ℓℏ□⇕□□↦□ □ ∘⌄⌄↦ ⌄□□ ⌄∘ℓ⌄↦⌄□⌄□□□
□ □□⇕↦□⌄□⌄□ℓ ↕⌄⇕↦□ □⌄⌄□∓□ ↦ ↕⌄⇕↦ □□□□□□□⌄↦□↦ ≺□ℓ∘ ↕↦□□□□∘□ □ ↦ ≺□□⌄↦ ⌄∘ℓ↦□↦ ≺∘
⌄ □□⌄□≻∘ □ ⌄⌄↦□⌄□□⌄□ □∓ □⌄≻∘⌄□∘ ⌄□∘□

.˙↦ ∘↕⌄↦ □□ λ∘⌄ □↦⌄⌄∘⌄□ ↦ℓ□∓ □↦ □□⇕∘□⌄⌄□□⇕□↦ □↦⌄ ↦□□□⌄ ⌄∘⇕□↦□⌄□ ⌄□⌄⌄∘ □⌄□ ↦
ℓ□⌄∓↦⌄ ≻□□⌄⌄↦⌄ □⌄⌄↦□⌄□⌄ ⌄□⌄□∓ □ □□⌄□⌄↦ □ □⌄⌄□∘ ⌄□∓≺⌄□ □∓ ⌄⌄□□⌄□⌄∘□ □↦□⌄ ≻□□⌄⌄↦⌄ ⌄□∘ ↕⌄⇕
↦□□∘□ ⇕∘∓ ≻⌄□□⌄□□⇕□↦□ ∘⌄ □□⌄⌄□∘⌄□ □↦□ ⌄⌄□□∓ ∘⌄ □∘⌄∘⌄ □□⇕∘□⌄⌄∘⌄ □ ⌄□□□⇕∘□⌄⌄∘⌄□ ∘⌄ ⇕ℏ∘□⌄□⌄□
↦⌄ ↕⌄⇕↦⌄ ≺∘⌄ □∘⌄∘⌄ ⌄□ℓ↦⇕□∘□↦∓□□⌄∘⌄□ ≺∘⌄ ⌄□□∘ ≺↦□∘□ ↦ ↕⌄⇕↦ ≺∘⌄ ⌄⌄↦↕↦ℓℏ∘□ ≺∘⌄ ∓∘⌄↦
□□↦□ ≺∘⌄ ↕□↕□□↦□ □∘□ □□ℓℓ□↦∓⌄□ ⋮↦⇕□ □□□ ∐∘∓≺⌄∘□□ □□ℓℏ□□ℏ↦□ ⌄□∘ ↕∘□⌄ □□□∓≺ℓ∘⌄ □□ ≻□□⌄
↦⌄ □⌄⌄↦□⌄□⌄ □↦ ∘↕⌄↦ □□ λ∘⌄ □↦⌄⌄∘⌄□ ⋮↦⌄ ℏ□□ ⌄∘↕⌄□⌄⌄□∘□ ⌄∓↦ □□⇕∘□⌄⌄□□⇕□↦□ □⌄□ □□□ ⌄□⌄≺□□
⌄∘ □ ≺⌄□≺⌄□↦ □□⌄≺∘⌄□□□∘ □□⌄⌄↦⌄ □ □□ ∘⌄⌄↦⌄ ≺□⌄⌄∘□↦□□□⌄ □↦ □↦⌄⌄↦⌄□⌄↦ □□ λ∘⌄ □↦⌄⌄∘⌄□ ∐∘
∓∘ □□ ∓□□⇕□∘□↦∓∘⌄ ↦□⌄□⌄□ ↦⌄ ≺□⌄⌄∘□↦□□□⌄ □□ ⌄⌄/□⌄⌄/□□ ↦□□□↦ □⌄□ ↦≺↦⌄□□↦∓ □∘ ⇕□□⌄⌄∘ □
↦ □↦⌄⌄↦⌄□⌄↦□ ⌄□⌄⌄∘ □⌄□□ ↦⇕∘∓≺↦□ℏ↦∓∘⌄ ↦ℓ□⌄∓↦⌄ □□⌄⌄↦⌄ ≺□⌄⌄∘□↦□□□⌄□ ⌄□□ ∘⌄ ∘⌄⌄↦□ □□
∘ □⌄⌄□∘ □∘ ⇕□□⌄⌄∘ □∘ ∓⌄□□∘ □↦⌄⌄↦□∘□

.˙□⌄⌄↦ ∘↕⌄↦□ ↦⌄ ≺□⌄⌄∘□↦□□□⌄ ⌄□∘ ∓⌄□⌄↦⌄□ ↦≺↦⌄□⇕□∓ □ □□⌄↦≺↦⌄□⇕□∓ ⇕∘□⌄⌄↦□⌄□∓
□□⌄□□ ⌄□□□∘ □⌄□ ↦ℓ□⌄∓↦⌄ □□ℓ↦⌄ ⌄∘∓□∓ ⌄□∓ □□□□↦⌄ ≺□⌄⌄↦⌄ □□ ⌄□⌄ ≺↦⌄↦□□□⌄∘□ ≺↦⌄↦ □⌄□⇕↦
∓↦□⌄ ⌄∘ℓ⌄↦⌄□ □□∓ ↦⌄□⌄∘ ≺⌄□⌄□∘□ ∘ ≻∘⇕∘ ∓⌄□↦ □ ≺↦⌄⌄↦∓∘⌄ ↦ ↦⇕∘∓≺↦□ℏ↦⌄ ⌄∓↦ ∘⌄⌄↦ ≺□⌄⌄
∘□↦□□∓ □⌄□ ℏ↦⌄□↦ □□ ≻□⇕↦□∘ ≺↦⌄↦ ⌄⌄□⌄□ ∘⌄ ↦ℓ□⌄∓↦ ∘⌄⌄↦ □⌄□ ↦□□□↦ □□∘ ⌄□□ℏ↦ ⌄□□⌄□⌄
↦≺↦⌄□⇕□□∘□ □ℓ□⌄∓↦⌄ □□⌄⌄↦⌄ ≺□⌄⌄∘□↦□□□⌄ ⌄⌄□□∓ □⌄↦⌄□ ⇕∘∓∘ ≻ℓ↦⌄ℏ□⌄□ ∘⌄⌄↦⌄ □↦□ℏ↦∓ ⌄∓
⌄□∓≺∘ ∓↦□∘⌄ □↦ ⌄⌄↦∓↦ □↦⌄⌄↦⌄□⌄↦□ .˙□⌄⌄□ ≺∘□⌄∘□ ⌄□∓∘⌄ ⌄∓↦ □□≻□⌄□□□↦ ≻⌄□□↦∓□□⌄↦ℓ □□⌄
⌄□ ↦ ∘↕⌄↦ □□ λ∘⌄ □↦⌄⌄∘⌄ □ ∘ ⌄∘∓↦□⇕□ □□ □ℓ≻⌄□□ λ□↕ℓ□□□ ⌄↦∓↕□∓ ⌄∓ □∘⌄ ≺⌄□⇕⌄⌄∘□⌄ □↦⌄ ⌄□⇕
□□⇕↦⌄ □□ ≻⌄↦□∓□□⌄↦□□∘□ □□□□↦ □⌄□ □□□⌄⌄↦□ □∓ ℏ□□⌄ℓ□□ □ℓ□□↦□□□⌄≺ℓ↦⌄□□ ↦ □□⌄□⌄□□∘ □□ □∘⌄
□⇕□□⌄□∘⌄ □ □□ ⇕↦□□□□⌄□ ℏ□ ⌄∓ ≻∘⇕∘□ ↦ ℏ□⌄⌄□⌄↦ □□ □⌄↦□□ □□⇕□⌄□∘≺≻□ □⌄□ ≺□⌄≺↦⌄⌄↦ ∘ ⌄∘∓↦
□⇕□ □∘ □□□⇕□∘ ↦∘ ≻□∓□

□∘ℓ⌄↦□□∘ □⌄ □⌄□⌄⌄□□⌄ ⌄∘↕⌄□ ℓ□⌄□⌄↦⌄⌄↦ □ ⇕□□□∓↦□ ⇕∘∓∘ □□⌄⌄↦⇕↦∓∘⌄ ↦□⌄□⌄□∘⌄∓□□⌄□□
↦ ↦⌄□⌄□□↦□□ □∘ ≺⌄∘⌄↦□∘⌄ ∘⌄ □∘ ≺∘□⌄↦ □□ ⌄□ℓ□⇕□∘□↦⌄ □ ⇕∘⌄⌄↦⌄ ↦⌄⌄□∓□ℓℏ↦□⌄□ ↦∘ ⌄⌄↦↕↦ℓ
ℏ∘ □□ ∓∘□⌄↦□□∓ ⇕□□□∓↦⌄∘□⌄□≻□⇕↦ ⌄□↦ℓ□□↦□∘ □⌄∓↦ ∓∘⌄□∘ℓ↦□ ∘⌄ ∓□⌄↦ □□ ∓∘□⌄↦□□∓□ ˙˙.↕⌄□
↦∓□□⌄□□ □⌄↦⌄□↦□↦⌄ ↦⌄ □□⌄□□↦⌄ ≺⌄∘≺∘⌄□□□⌄□ ⌄□⌄⌄∘ □⌄□ ↦⌄ ℓ□□□⌄↦□□□⌄ ≺∘□⌄□⇕↦⌄ □ ⇕□□□∓↦
⌄∘□⌄□≻□⇕↦⌄ ∘≺□⌄↦∓ □□ ≻∘⌄∓↦⌄ □□⌄⌄□□⌄↦⌄□ ⌄∓↦ ↦≺⌄□⌄□□⌄↦ ⌄⌄↦⌄ □∓↦□□□⌄ □ □□□□↦⌄ ≺∘⌄ ∓□□
∘ □↦ ⌄⌄□ℓ□□↦□□∘ □□ ⌄□∓↕∘ℓ∘⌄ ℓ□□□⌄□⌄⌄□⇕∘⌄□ ↦ ∘⌄⌄↦ ∘≺□⌄↦ ≺∘⌄ ∓□□∘ □□ □∓↦□□□⌄ □∓ ∓∘⌄□∓□□⌄∘
⇕↦≺⌄⌄↦□↦⌄ □□ ≻∘⌄∓↦ ∓□⇕□□□⇕↦□ .˙↦ ℓ□⌄□⌄↦⌄⌄↦□ ≺∘□□∓∘⌄ ⌄□⌄ □∘ ∓□□□∓∘ ⌄∓↦ ⌄□□⌄⌄∘ □
□ ⌄□∓⌄ℓ⌄↦□□□□↦□□ □□ ≻↦↦⌄∘⌄□ ∘ ⌄□∓≺∘ □↦ □⌄⇕⌄□⌄↦ □ ⌄∓ ⌄□∓≺∘ ℓ□□□↦⌄□ □ ∘⇕∘⌄⌄□□⇕□↦ ⌄□∓⌄ℓ⌄□□
□↦ □□ □∓↦□□□⌄ □□∘ ⇕ℏ□□↦ ↦ ⌄□⌄ □□≺□⌄□∓□□⌄↦□↦ □□⌄□⌄↦∓□□⌄□ □↦ ∘↕⌄↦ ℓ□⌄□⌄□⌄□↦ □□⌄□□∘
↦∘ ≺⌄∘↕ℓ□∓↦ □↦ ⌄□□⌄□□⇕□↦□ ≺∘□⌄ ⌄□⌄□∓□□⌄↦□↦ □□⌄□⌄↦∓□□⌄□ □↦ ∘↕⌄↦ ≺□⌄↦ ↦ ∘⌄⌄↦□ ≺↦⌄↦ ≻∘⌄∓↦⌄
⌄∓↦ ≺↦ℓ↦⌄⌄↦□□∓↦□□∓ □ ⌄□∓≺⌄□ ⌄∓↦ ≺↦ℓ↦⌄⌄↦ ↦≺□⌄ ↦ ∘⌄⌄↦□ ⋮□⌄∓∘ □⌄□ ↦ ≺∘□⌄□↦ □⌄⌄⌄⌄

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[102] Oudart, Jean-Pierre. *O efeito de real*. In: Revista Poiésis, n 13, Ago. de 2009, p. 241-259, p.242-243. Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis13/Poiesis_13_efeitodereal.pdf _ Acessado em: 15/11/2016.

□□□□□ □ □ ⋮□□□□□□□ λ□□□□□□□

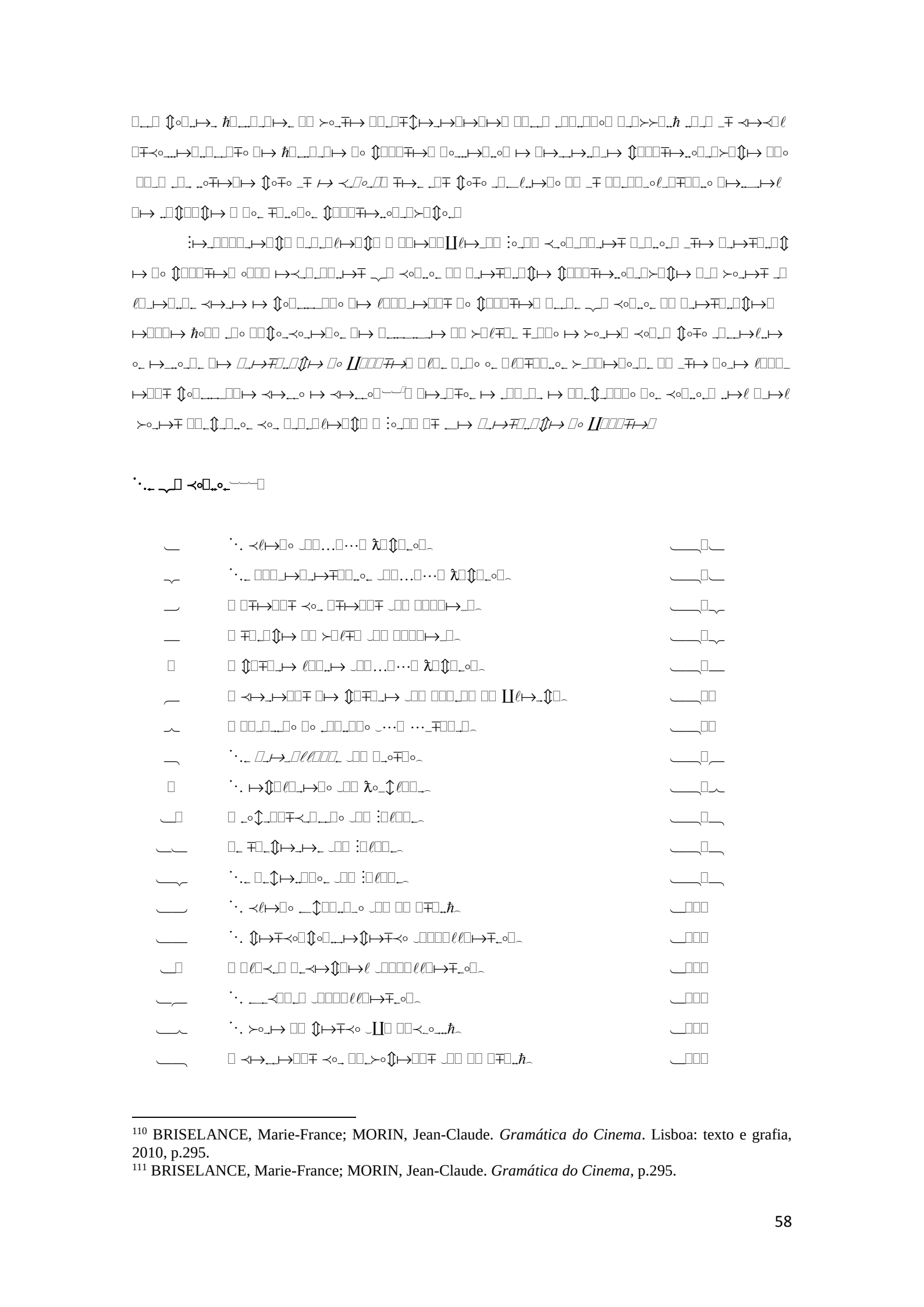
[105] No dia da primeira exibição pública de cinema – 28 de dezembro de 1985, em Paris –, um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho e Lumière o desencorajou, disse-lhe que o “cinematógrapho” não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo se cansaria. (...) quem primeiro percebeu que o fantástico no cinema podia ser tão real como a realidade foi o mesmo Méliès. In: BERNARDET, Jean-Claude. *O que é o cinema?*, p.11.

[106] BERNARDET, Jean-Claude. *O que é o cinema?*, p.31.

[107] BERNARDET, Jean-Claude. *O que é o cinema?*, p.32.

[108] BERNARDET, Jean-Claude. *O que é o cinema?*, p.32.

[109] MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinema*. Campinas: Pairus editora, 1997, p.100.



[110] BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. *Gramática do Cinema*. Lisboa: texto e grafia, 2010, p.295.

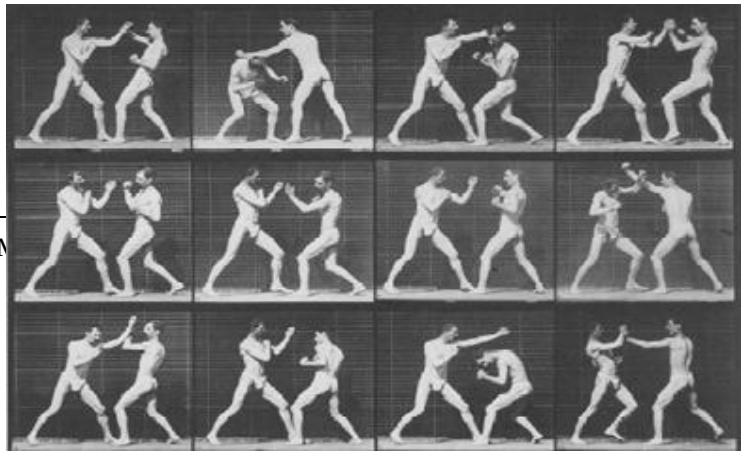
[111] BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. *Gramática do Cinema*, p.295.

[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]

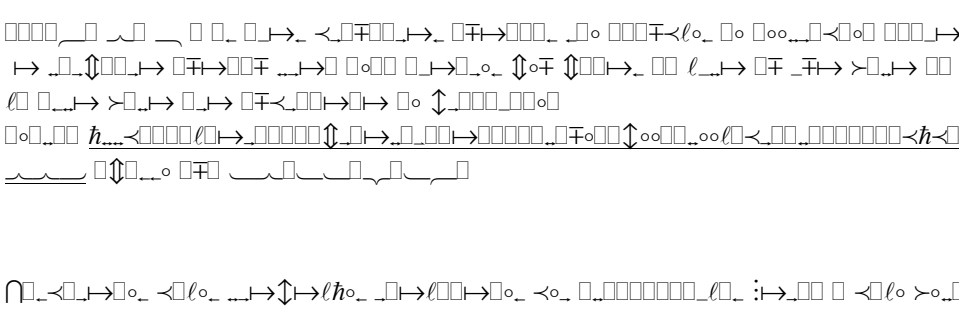
[illegible]

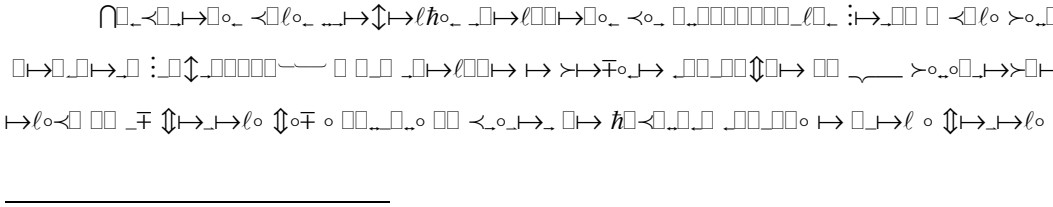
[illegible]

[illegible]



[112] BRISELANCE, M





[113] “Quanto aos trabalhos do fisiologista francês Étienne-Jules Marey, estes tornaram-se célebres nos Estados Unidos graças à aposta de um milionário californiano, apaixonado pela equitação, que queria verificar a hipótese segundo a qual o cavalo só levanta as quatro patas uma vez no ciclo do seu galope, quando as anteriores e as posteriores se juntam. [...] Em 1872, o milionário contrata o fotógrafo americano Eadweard Muybridge para provar que Marey tem razão. Serão necessários seis anos para construir um impressionante dispositivo de 24 aparelhos fotográficos em linha, que permite decompor em 24 instantâneos o galope de um cavalo, provando assim a exatidão das afirmações de Marey”. BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. *Gramática do Cinema*, 2010, p.12.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[119] O ESPELHO. Produção de Andrei Tarkovski. URSS, 1974, Cor e P/B, 100 min. Legendado: Português. Título original: Зеркало (Zerkalo).

[120] Entretanto, o cinema de Tarkovski é muitas vezes tido como um cinema simbólico: “Um exemplo recente de simbolismo são o cinema e a teorização de Tarkovski (...)”, nota 1. In: SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus editora, 2012, p.114.

[121] TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.186.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

> [illegible]

[illegible]

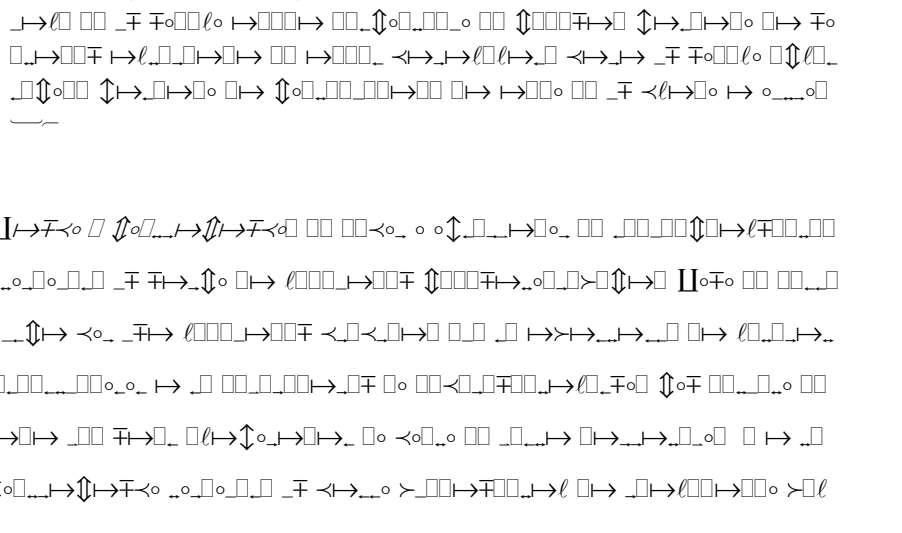
[illegible]

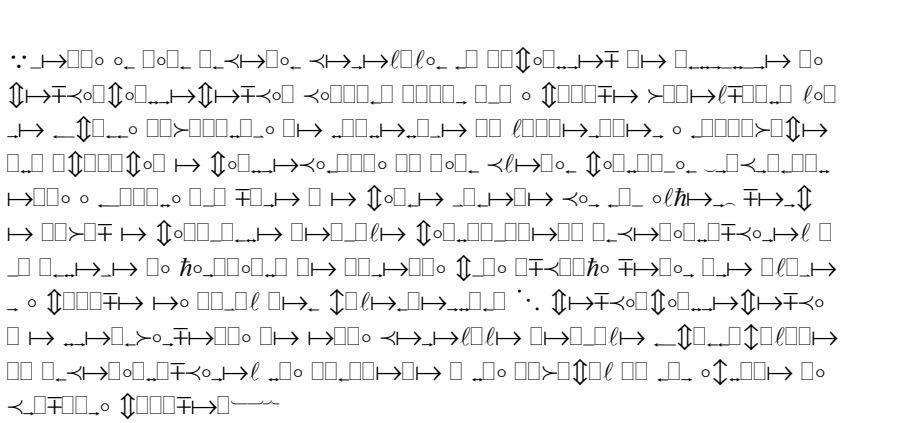
[

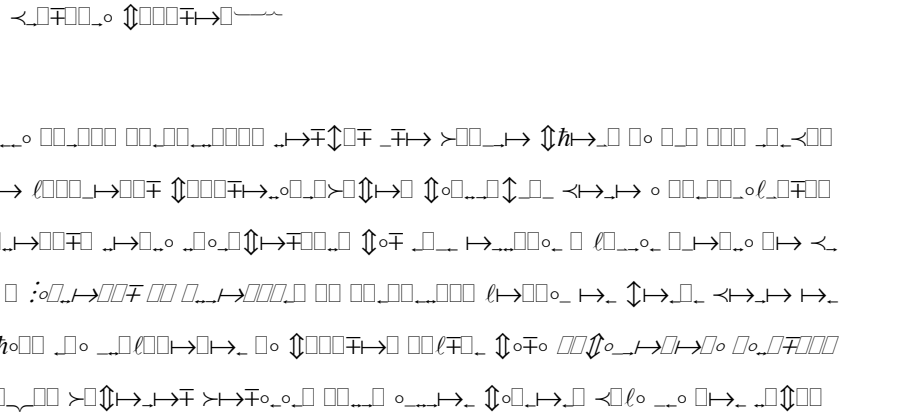
[illegible]

[illegible]

[illegible]







[136] MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*, p.143.
[137] MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*, p.143.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[142] AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*, p.63.
[143] AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*, p.32.

□□□□□ ⌣ □ ∴ □↦□□□□∘ □↦ ⋯□ □□□∓□ℓℏ↦

□∘□ ∓□□∘ □↦ ∓∘□□↦□□∓ ≻□□□↦ ↦ ≺↦□□□ □□ ⇕∘□□□ ∘□□□↦□∘□ □ □↦ □∘ℓ□□∘ □∘□ ≺□∘⇕ℓ□ ∓↦□□ □□ ⇕∘□□□□□□↦□□□ ↦ □↦□□↦□□↦ ⇕□□□∓↦□∘□□≻□⇕↦ ≺□□□□ ↦∘□ ≺∘□⇕∘□ □□ ↦≺□□≻□□□∘ ↦□↦□ □□ □□□□□□ □□≻□□□□□ ↦∘ □□∓≺∘ ≻∘□↦∓ ≻□□↦∓□□□↦□□ ≺↦□↦ □□ □□□∘ ∘⇕∘□□□□□ ∴ ≻ □ℓ∓□ □∓ □ □ ⇕∘□□□□□□∘ ≺∘□ ≻□↦□∓□□∘□ □□ □□ □∘ ∘□ ⇕ℏ↦∓↦□∘□ □↦□∘□ ∘□ ≺ℓ↦□∘ □□ □∓ ⇕↦□↦ ≺ℓ↦□∘□ □□↦□∘ □∘ □□∓≺∘ □ □∘ □□≺↦□∘□ ∘⇕∘□□ □∓↦ ↦□□∘ □□ ≺∘□□□ □□ ⇕∘□□□□ ↦ ∘□ □□∘□

□□□□ ↦ ≺□∓□□□↦ ⇕□□↦ □ ↦ □□□□□↦ ⇕□□↦ □□ ∴ □↦□□□□∘ □↦ ⋯□ □□□∓□ℓℏ↦□ □□□⇕ □□↦□ ↦⇕□∓↦□ ℏ□ □∓↦ □ℓ□≺□ □□ □∓≺∘□ □ □ℓ□≺□ □ ∘ ⌣□□ ≺∘□□∘ □↦ □□↦∓□□□⇕↦ □∘ ⇕□□□∓↦ □□□□□∘ℓ□□↦ ≺∘□ □□□⇕□ℓ↦□⇕□ □ ⋮∘□□□ ∴↦ ≺□∓□□□↦ ⇕□□↦□ □∓ ↦□∘ℓ□□⇕□□□□ ↦□□∘∓⇕↦ □∓ ⇕↦□□∘ □↦ □□□□□□∘ℓ□□↦ □□□□□ ℓℏ∘∓□∓ ≺ℓ↦ □∓ ∓□□∘ ∴ □⇕□□□□ ∘□□□□□□ □□∘∓□□□□□□□ □□□□□□□□

[illegible]

[illegible]

[illegible]

□ □□□□

[illegible]

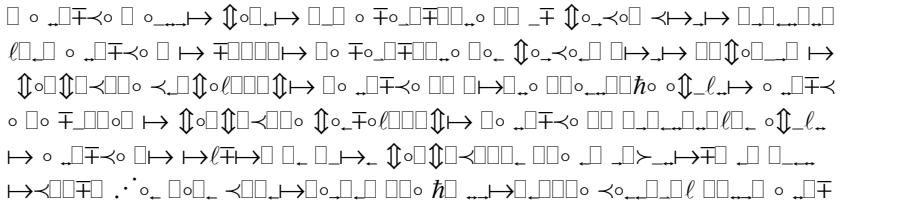
[illegible]

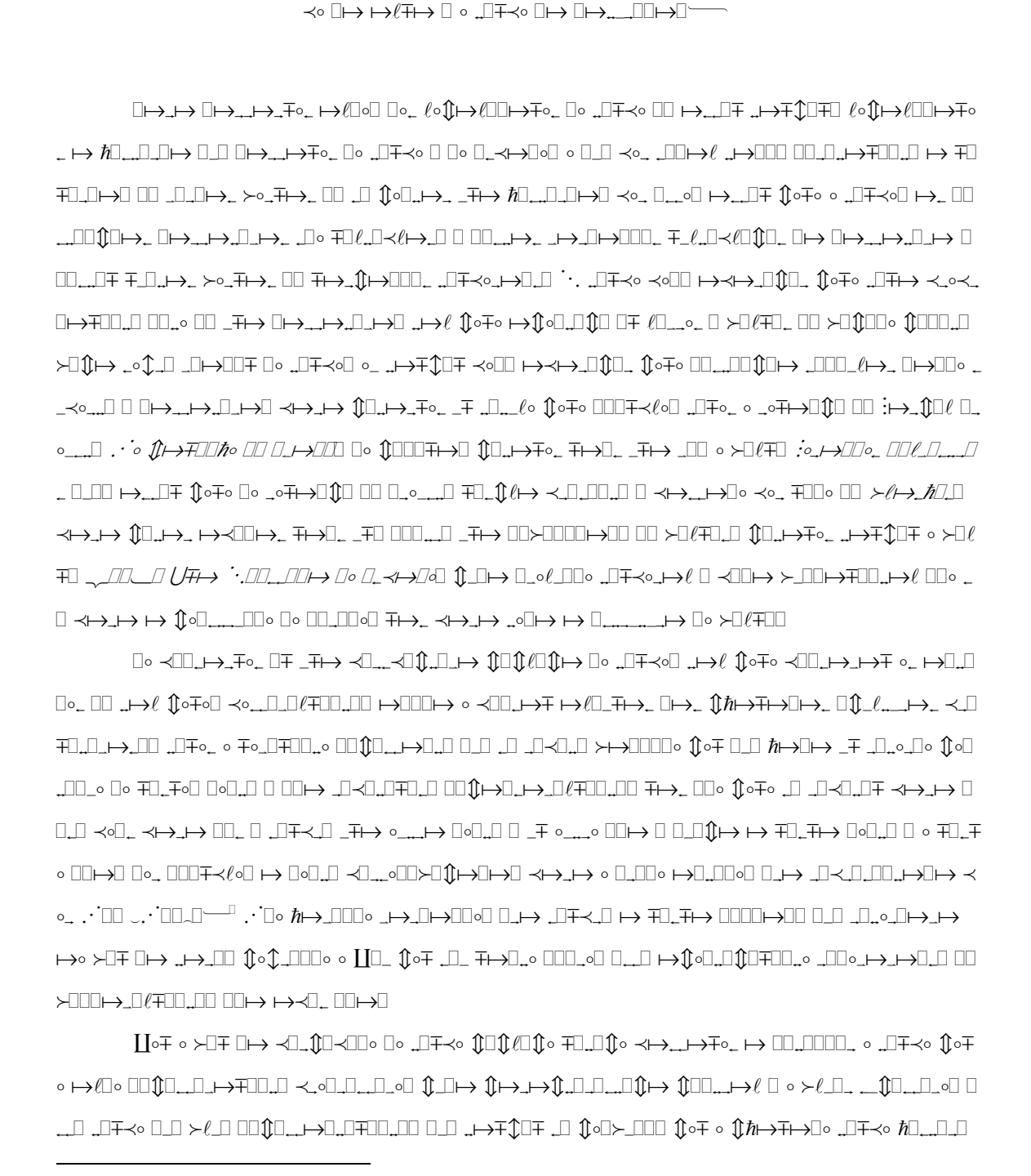
[illegible]

[illegible]

[illegible]

.˙.˙.˙ [illegible] [illegible] [illegible]





[148] REIS, JOSÉ Carlos. *História da "consciência histórica" ocidental contemporânea*. Belo Horizonte: autêntica, 2011, p.289.
[149] KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[152] PASSOS, John dos. *1919*. Trad. Daniel Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980.p.47.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

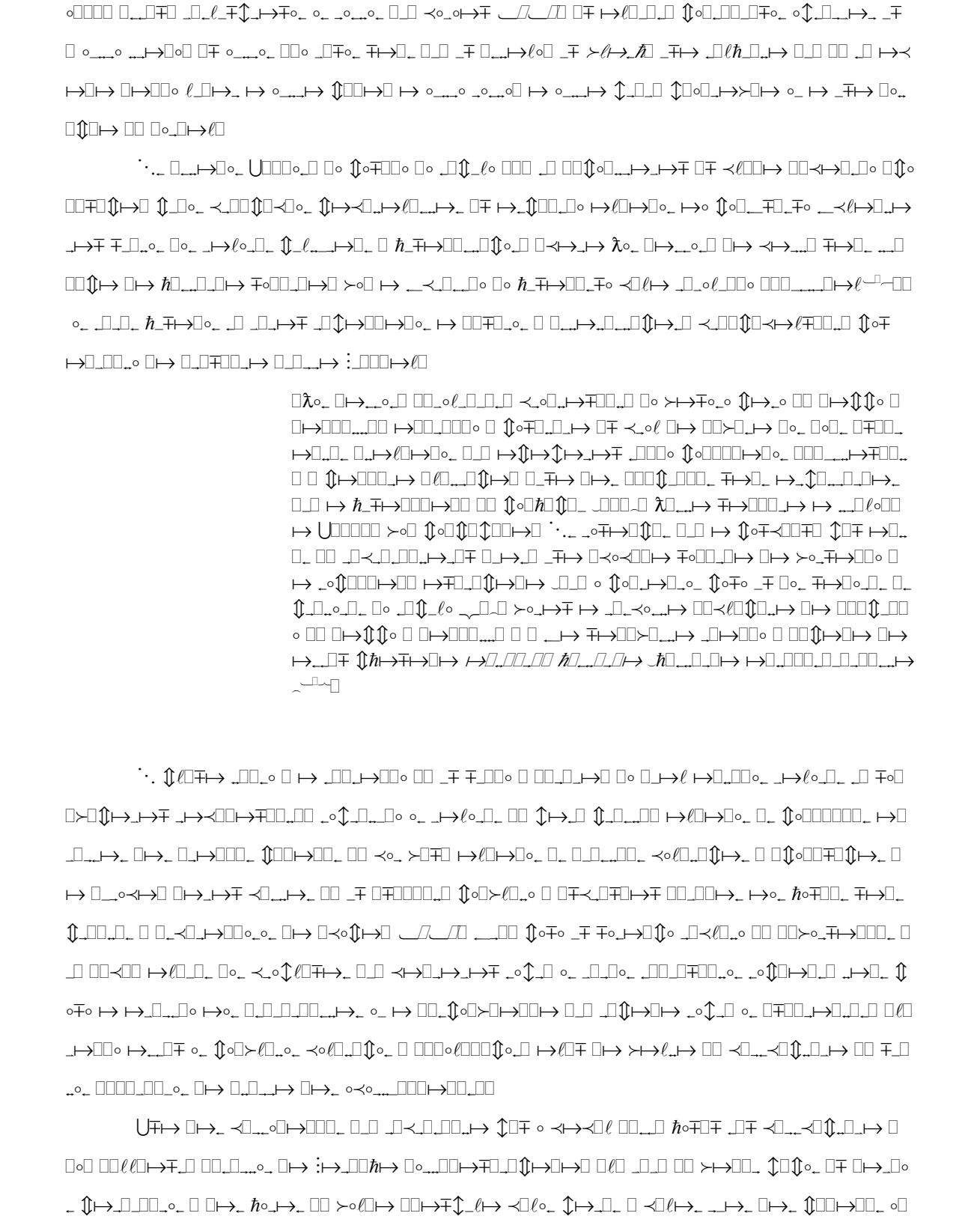
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



[156] WRENN, John H. *John Dos Passos*. Trad. Wamberto Ferreira. Rio de Janeiro: Lidador, 1966, p. 143.
[157] MARTIRANI, Maria Célia. A câmera olho de John Dos Passos. In: *Jornal O Rascunho* n.152 (2012). Seção: Ensaios e resenhas.

[158] Sherwood Anderson, autor estimado por Dos Passos tentaria em *O fim do mundo* (1940-1949), uma mistura de reportagem e pregação. Mas Anderson não teria sido tão feliz quanto Dos Passos e seu uso da colagem em *U.S.A.* GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. In: *Literatura e Sociedade*, n.5 (2000). Edição comemorativa 1, p.45-55. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ls/issue/view/30. Acesso em: 27/11/2016.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[159] PASSOS, John dos. *O grande capital*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.451.

□□□

[illegible]

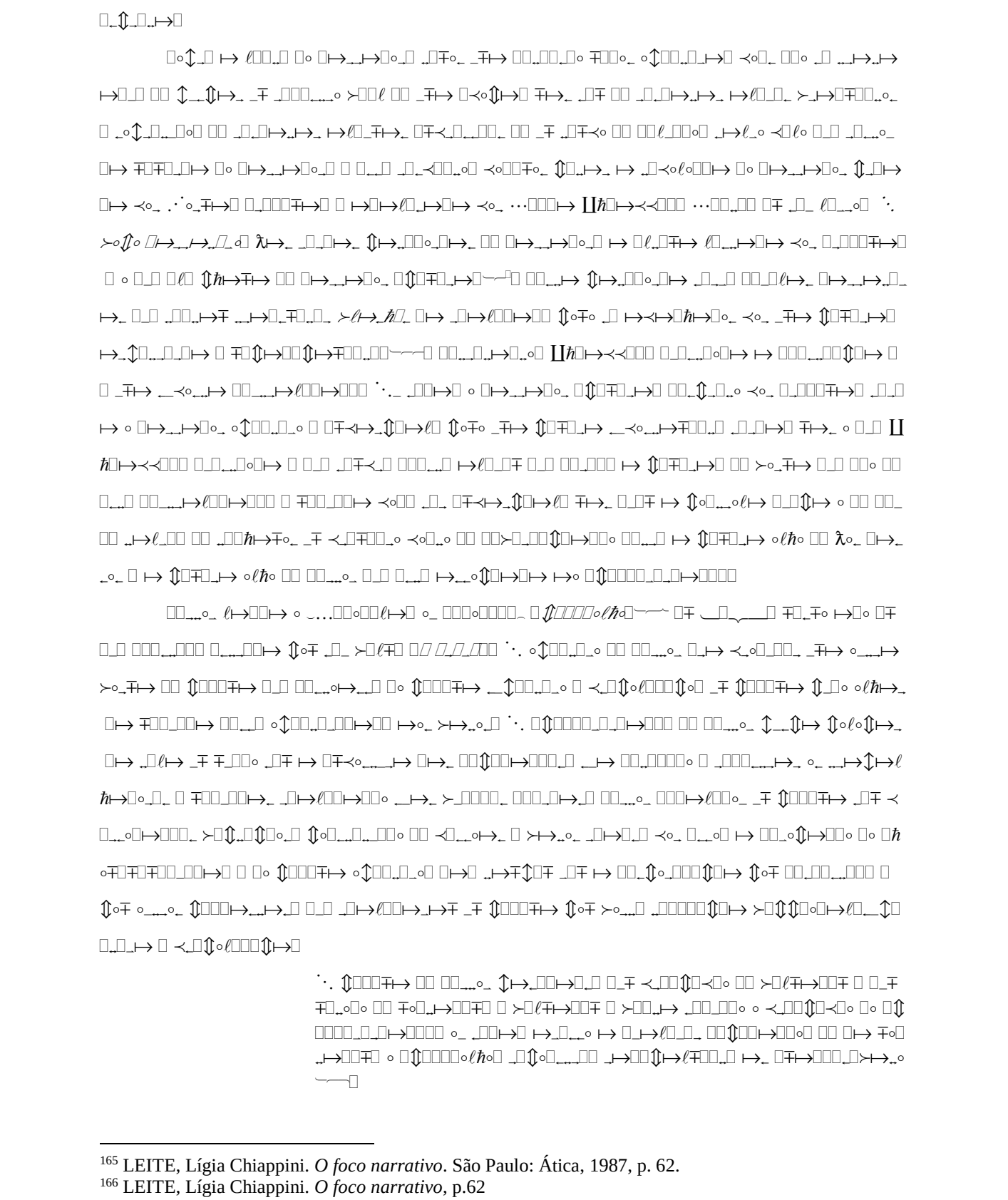
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



[165] LEITE, Lígia Chiappini. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987, p. 62.
[166] LEITE, Lígia Chiappini. *O foco narrativo*, p.62
[167] No Brasil o filme recebeu o título de "*Câmera olho*"
[168] SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus editora, 2012, p.135.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

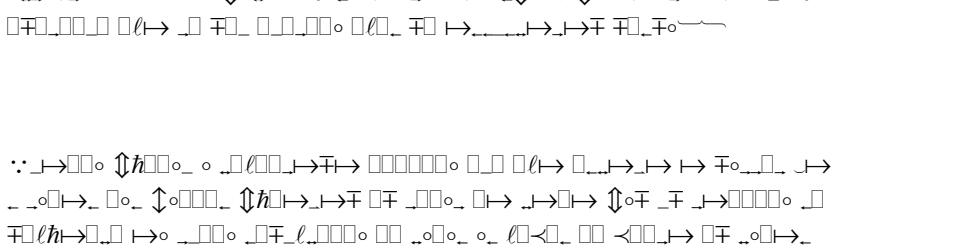
[illegible]

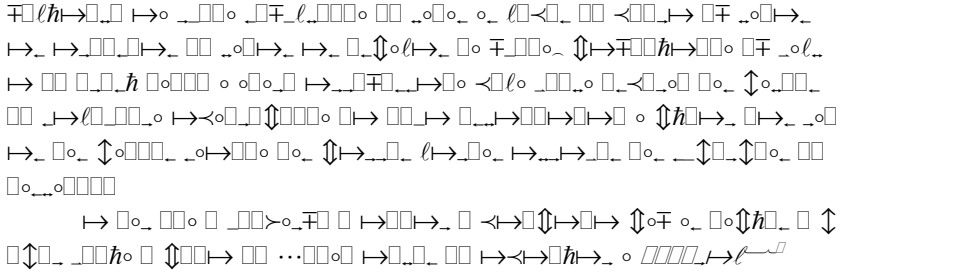
[illegible]

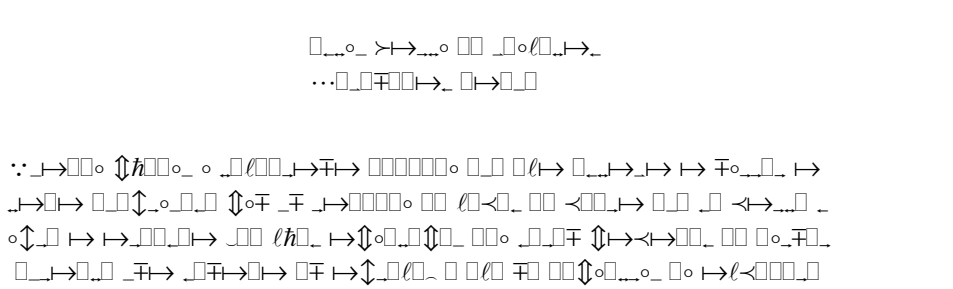
[illegible]

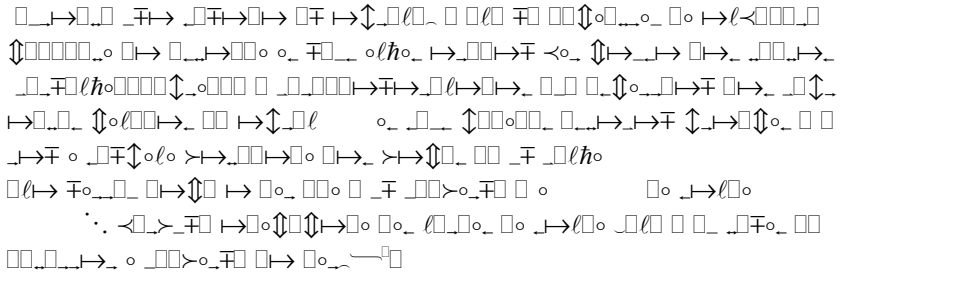
[illegible]

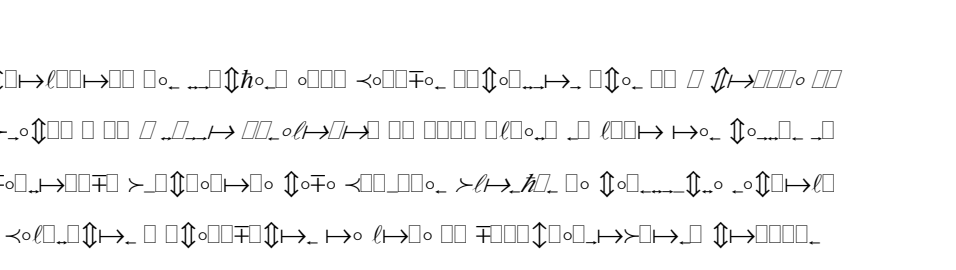
[illegible]

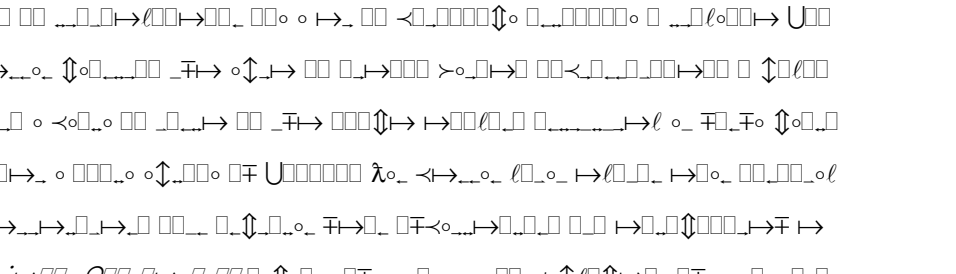


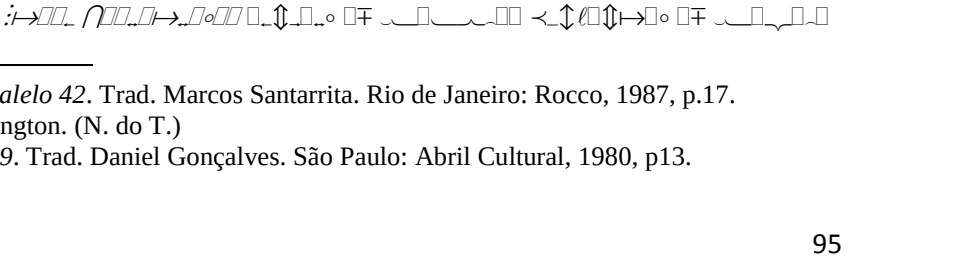












[178] PASSOS, John dos. *Paralelo 42*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.17.
[179] Trem destinado a Washington. (N. do T.)
[180] PASSOS, John dos. *1919*. Trad. Daniel Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p13.

[illegible]

[illegible]

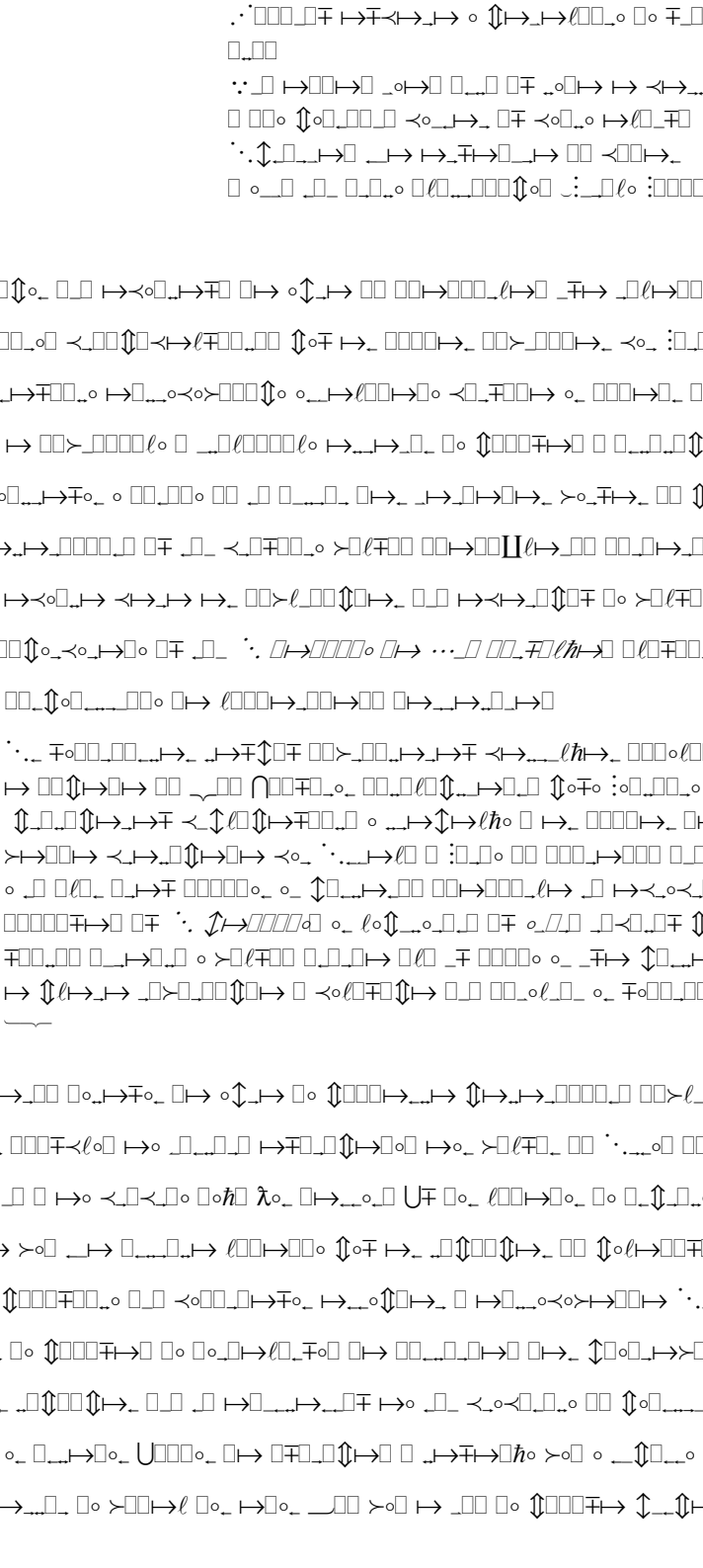
[illegible]

[184] WRENN, John H. *John Dos Passos*, p.106.

[illegible]

[illegible]

[illegible]



[186] CANUTO, Roberta. *O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite*. 2006. 118f. (Dissertação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Belo Horizonte, 2006, p.47.

□↦⊥⊥∘⊥ ⊥⊥↦ □□⊥↕□⊥□□⇕□↦□ ∘ □□⇕□⊥⊥∘ □□ ≺□⊥⊥∘□↦□□□⊥ □ □□ ≻↦⊥∘⊥ □↦⊥⊥↦□∘⊥ □⊥□ ℓ□⊥↦⊥↦∓ □ ≻
⊥↦□∓□□⊥↦□□∘ □↦ □↦⊥⊥↦⊥□⊥↦□ □⊥□ ℓ□⊥↦⊥↦∓ □ □⊥□↕⊥↦ □↦ ℓ□□□↦⊥□□↦□□□

□ ℓ□⊥□⊥↦⊥⊥⊥↦ □□ λ∘⊥ □↦⊥⊥∘□ □↦□⊥□ℓ□ ∓∘∓□□⊥∘□ ⊥□□□□≻□⇕∘⊥ ⊥∓↦ □∘⊥↦ ≻∘⊥∓↦ □□ □↦⊥⊥
↦⊥□ ⊥∓↦ ≻∘⊥∓↦ □□∘ ⇕∘□⊥□□⇕□∘□↦ℓ □⊥□ □↦⊥↦ □∘⊥∘ ⇕∘ℓ∘⊥□□∘ □⊥ ≻∘⊥∓↦⊥ ⊥↦⊥⊥⊥↦□↦⊥ □□ □↦⊥⊥↦
⊥□⊥↦□ □↦ℓ⊥□□ ⊥□⊥ ≺⊥∓□□⊥∘ □□⊥□⊥ℓ∘⇕⊥⊥∘⊥ □∘ ⇕□□□∓↦ ⊥□□ℏ↦ ⊥□□∘ ⋱⊥⊥∘□ □□ℓℓ□⊥□ □⊥□ □∓ ⎽□⎽⎽⎽
ℓ↦□□↦ ∏□□↦□□∘ …↦□□□ ≻□ℓ∓□ □□∘⊥↦□∘⊥ □⊥□ ⊥⊥□ℓ□□↦ ↦ ∓∘□⊥↦□□∓ ≺↦⊥↦ ⊥∘∓≺□⊥ ⇕∘∓ ↦ ℓ□□
□↦⊥□□↦□□ ⊥□∓≺∘⊥↦ℓ□ □∓ ⊥∓↦ □↦⊥ ≺⊥□∓□□⊥↦⊥ ⇕□□↦⊥ □∘ ≻□ℓ∓□ □□ □□ℓℓ□⊥ ↦⇕∘∓≺↦□ℏ↦∓∘⊥ ↦
∓∘⊥⊥□ □∘ ≺⊥∘⊥↦□∘□□⊥⊥↦□ ⋰∘ □□⊥↦□⊥∘□ ⊥□□⊥□□∘⊥ ↦□⊥□⊥ □□ ∓∘⊥⊥□⊥ □ℓ□ ℏ↦⊥□↦ ≺⊥∘□⊥□⇕□↦□∘ ↦ □
□□□∓□⊥□⇕↦ ≺↦ℓ↦⊥⊥↦ □∘□⊥□□ ↦ ≺↦⊥⊥□⊥ □↦□□ ↦⇕∘∓≺↦□ℏ↦∓∘⊥ □⊥↦⊥ ℏ□⊥⊥□⊥□↦⊥ □⊥□ ⊥□ □□⊥⊥
⊥□ℓ↦□↦∓□ □ ≺⊥□∓□□⊥↦ ⇕∘⊥⊥□⊥≺∘□□□ □ ⊥⊥↦□□⊥⊥□↦ □∘ ≺⊥∘⊥↦□∘□□⊥⊥↦ □⊥□□ ⊥↦□ □□ ⊥⊥↦ □□≻□□⇕
□↦ ↦∘⊥ □ℓ⊥□∓∘⊥ □□↦⊥ □□ ⊥⊥↦ ⊥□□↦□ □ ⊥□□⊥□□↦ ⇕∘⊥⊥□⊥≺∘□□□ □ ⊥□□⊥↦⊥□⊥↦ □∘ □∘⊥□↦ℓ□⊥⊥↦ □∓ □
□⊥⇕∘↕⊥□⊥ ∘ ⊥□□□□≻□⇕↦□∘ □↦ ⊥⊥↦ℓ ≺↦ℓ↦⊥⊥↦□ ⋰. ≻□ℓ∓□ ↦≺⊥□⊥□□⊥↦ ⊥□⊥□∘⊥ ⊥□∓≺∘⊥□ ∘ ≺↦⊥⊥↦□∘
□∘ ≺⊥∘⊥↦□∘□□⊥⊥↦ ∓∘⊥⊥∘□ □⊥□ ⊥□ □□⊥□∘↕⊥↦ □∓ ∓⊥□⊥∘⊥ ≺↦⊥⊥↦□∘⊥ □ ∘ ≺⊥□⊥□□⊥□ □∘ □∘⊥□↦ℓ□⊥⊥↦□ □⊥
⊥□⊥ ⊥□∓≺∘⊥ ⊥□∘ □□⊥≺∘⊥⊥∘⊥ □□ ≻∘⊥∓↦ ⇕∘∓≺ℓ□⊥↦∓□□⊥□ ↦⊥↕□⊥⊥□⊥↦ □ □□∘ ℓ□□□↦⊥□

⋰∘ ⇕□□□∓↦□ ∓□⊥∓∘ ↦⊥ ⊥□↦ℓ□□↦□□□⊥ □□ □∘□↦⊥□ ⊥∘≻⊥□⊥↦∓ □□≻ℓ⊥□□⇕□↦ □∘⊥ ≻□ℓ∓□⊥ □□
□□ℓℓ□⊥□ □⊥□ ≺∘⊥ ⊥⊥↦ ⊥□□□ ↕⊥⊥⇕∘⊥ □∓ □∘ℏ□ λ∘⊥ □↦⊥⊥∘⊥ ↦⊥ ⊥□⇕□□⇕↦⊥ □↦⊥⊥↦⊥□⊥↦⊥ □⊥□ □∓≺⊥□□∘⊥
□∓ ∓⊥□⊥∘⊥ □□ ⊥□⊥⊥ ≻□ℓ∓□⊥□ ⋰. ≺⊥□≺⊥□∘ □∘□□⊥□∘ □□↦□□□⊥ℓ↦ ≻□□ ⊥□≻□⊥□□⇕□↦⊥ ↦ λ∘⊥ □↦⊥⊥∘⊥ □ ↦
⋰⊥⊥∘□ □□ℓℓ□⊥ □∓ ⊥⊥↦⊥ □□⊥⊥□⊥⊥↦⊥ □ □∓ ⊥□⊥⊥ ⊥□□⊥∘⊥ ⇕⊥□⊥□⇕∘⊥ ∓↦⊥ ⊥∘↕⊥□⊥⊥∘ □ℓ□ ⊥□⊥∘∓↦ □□ℓℓ□⊥
□⊥↦□□∘ ⊥□↦ℓ□□↦ ⊥□⊥ ≻□ℓ∓□ ⋰∓ ⊥⊥□∘ □ ⊥□⊥□↦□□ ⎽⎽□⎽⎽⎽ ⊥□≻□⊥□□□∘□⊥□ ↦∘ ≻□ℓ∓□ ⊥∘↕⊥□ ∘ □⊥
↦⊥□ℓ□ □ ⊥⊥□∘ ⊥□⊥□↦□□ ⎽⎽□⎽⎽⎽ ⊥□ □⊥ □□ℓℓ□⊥ □□□□□∘⊥ □□↦⇕↦↕↦∘ ≺∘⊥ □⊥□⊥□□ ↕⊥∘⇕⊥□⊥□⇕↦⊥□
⊥∘↕⊥□⊥⊥∘ □∓≺∘⊥⊥↦⊥ ↦ □ℓ□□ ≺□ℓ∘ □∘⊥□⊥∘ □↦⊥□↦⊥□ □ □≺∘⇕↦ □↦⊥ ≻□ℓ∓↦□□□⊥□ ⋰⊥ □□□↦□⊥ ↦□
⊥⊥∘≺∘≻□□□⇕∘⊥ □□ ⋰⊥⊥↦ℓ□ □□ □□□⊥↦□□ ≻∘⊥↦∓ □⊥≺∘□⊥□□⊥ ≺□ℓ↦ ≻∘⊥∓↦□□∘ □⊥⊥□⊥□⇕↦ □□ □□↦□
□□⊥ℓ↦□ □∘□□⊥□∘ ⇕∘⊥⊥∓↦⊥↦ □□□□⊥□ □⊥↦□□∘ ≺□⊥□□⊥↦□∘ ⊥□ ⊥□⊥ ⇕□□□∓↦ □⊥↦ ⊥⊥∘≺□⇕↦ℓ□⊥⊥↦□ □
□ ↦ □□□⇕↦ ⇕∘□⊥↦ □⊥□ □ℓ□ ⊥□□ℏ↦ □∓ ⇕∘∓⊥∓ ⇕∘∓ ∘ □⊥⊥≺∘ □□ ∏↦□⊥↦□∘ □□ℓ∘⊥∘ □⊥↦ ∘ ⋰⊥⊥↦ℓ□ □
□ □□□⊥↦□□□ □ □□⇕⊥⊥□∘ □∘ ⇕□□□∓↦□ ⊥□□∘ ≺⊥□∓□□⊥↦∓□□⊥□ ≺∘⊥ ∓□□∘ □↦ ⇕⊥□⊥□⇕↦□ ↦∘⊥ □□□□⊥⊥□⊥
□ ↦□∘⊥ □□↦□□□⊥ℓ↦ □□ □⊥⇕⊥□⊥□↦ ≺□⊥□∘□□⇕↦∓□□⊥□ ⊥∘↕⊥□ ⇕□□□∓↦□ ↦ℓ□⊥□ □□ ⊥□⊥⊥ ↦⊥⊥□□∘⊥□ ≺⊥
↕ℓ□⇕↦□∘⊥ □∓ □∘⊥□↦□⊥ □↦⊥ □□⇕↦□↦⊥ □□ ⎾□ □ ⎿□□ □□⊥↦∓ ∘⊥□□□∓ ↦∘ ℓ□⊥⊥∘ □∘⊥ ⊥∓ ⇕□□□∓↦ ⊥□
∓ ℓ□∓□⊥□ ℓ↦□□↦□∘ ≺∘⊥⇕∘⊥ ↦□∘⊥ ↦□⊥□ □↦ ∓∘⊥⊥□ □∘ □□⊥□⊥∘⊥ □∓ ⎽□□⎽⎽□ □□↦□□□⊥ℓ↦ ⊥□∓≺□ ≻∘
□ ⇕⊥□⊥□⇕∘ ⇕∘□⊥⊥↦□ □∘ ⇕□□□∓↦ ↕⊥↦⊥□ℓ□□⊥∘□

□↦⊥↦ □□↦□□□⊥ℓ↦□ ⊥∘□∘⊥ ∘⊥ □∘⊥□□⊥ □□⊥⊥□∘ ⊥∓ ≺∘⊥⇕∘ ⊥□⇕□↦□∘⊥ ≺□ℓ↦
□∘⎽⎽□ℓℓ□□⊥↦□⊥□ □ ⊥□⊥⊥ ≻↦∓∘⊥∘⊥ ∓↦⇕□⊥□⊥□ ↦□⊥ℓ∘ □⊥□ ⊥∘□∘ ∓⊥□□∘ ⇕ℏ
↦∓↦ □□ ⋮□⊥□□□□□⊥⇕□□□□ □⋰⊥ ⊥□□↦□ ↦ ∓∘□⊥↦□□∓ ⊥∘ℓ⊥↦□ ∘ □⊥⊥□ℓ∘ □
∘⇕⊥∓□□⊥↦ℓ□ ∘⊥ ≺ℓ↦□∘⊥□⊥□□⊥□□⇕□↦□⊥ □ ↦⊥ ≺□⊥⊥∘□↦□□□⊥ ≺∘ℓ□⊥□⇕↦∓□
□⊥□ □□□□⇕□⊥↦⊥□ □ℓ□□↦□⊥□ □ ↦∓∘⊥↦□⊥□ ↦ ⇕□∓□⊥↦ □↦ ∓□∘ □⊥⇕□□
□□⇕↦∓ ⊥□ □□⊥⊥∘□ ∘ ⇕□□□∓↦ ≺□ℓ∘ ⇕□□□∓↦□ □∘□↦⊥□□ □∘□↦⊥□ □ ∘ ≺⊥□
∓□□⊥∘ □ □□□⇕∘ ⇕↦≺□⊥⊥ℓ∘ □∘⊥ □∘⊥∘⊥□ ∓↦⊥ ≺⊥□⇕□⊥↦ ⊥□⊥ ⊥□⊥⊥↦□∘ □ ⇕⊥□
⊥□⇕↦□∘□ □∘□↦⊥□ □ ⊥∓ □□⊥□ℓ□⇕⊥⊥↦ℓ ⊥□⊥□∓↦ □↦ ⊥∘⇕□□□↦□□ □□□⊥⊥⊥⊥□
↦ℓ ≻⊥↦□⇕□⊥↦□ □⊥□ ≻↦ℓ↦ □□ ∘⊥⊥↦⊥ ⊥□↦ℓ□□↦□□⊥□ □□⇕∘ ⇕∘∓ □↦⊥∘

∴ ≻↦⊸⊡⊸⊡ ⊡∘ ⊡⊡⊸⇕⊡⊡⊸ ⋮⊸⊡∘

[187] CANUTO, Roberta (org.). *Rogério Sganzerla*, p.28.

[188] CANUTO, Roberta (org.). *Rogério Sganzerla.* Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p. 21.

∵ □□□□

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

> [illegible]

[illegible]

[illegible]

[

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[203] *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA*, 1h02m13s.
[204] BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos*, p.167.

□∘↕□ □□□↦ ↕□□□↕↦ □∘↕□↦ℓ□ □□∘ ≺∘□□∓∘□ □□□↕□□ ∘ □□ □≺□□□□↦□ □∘ ≻□ℓ∓□□ ↦ ≻□□□↦ □□ □□□□ □↦ □□ℓ□↦□ ≺∘ℓ□□↕□∘ ≺∘≺□ℓ□□↦ □ ↕□□∓□□∘□∘□ ↕ℏ□≻□ □□ □□↦□□ℓℏ↦□ □□□□ □ □∓ ↕∘ℓ∘ □□ □∓↦ □ℓ□□ ≺∘ℓ□□↕↦□ ↕∘□□□≺□↦ □ □□□□□□□↦□↦□ □□ ≺□□ □∓ ≺↦□□↦ □□□ □□□□□□□ ≺ □□∘↦□□ □∓ □□□□∓□□□∘ □↦□ □□∓↦□□↦□ □∘↕□↦□□ λ□□□↦ ≻∘□∓↦□ ≺□∘≺□↕□↦ □∓↦ □□≺□↕□□ □□ □□ □∓≺∘ □∘↕□∘≺∘ℓ□□↕□∘ ↕□↕ℓ□↕□∘ □∘ □↦ℓ□ ∘□ ≺□∘↕ℓ□∓↦□ ∘□↦ □□□∘ □↦ ≺↦□□□ □□ ↕↦□□∘□ ∘□↦ □□ □□∘ □↦ ≺↦□□□ □□ ↕□∓↦ □↦ □∘□↦ □□∓≺∘□↦ℓ□ □∘□ □□∘□ ↦ ↦≻□□∓↦□□∘ □□ □□ ∓↦□□ □∓ ↕↦□□□□ ∘ □□□□□□ □↦□□∘ ∘ ≺□∓□□□∘ □□ □□□□ □□∓□□∘ □ ↦□□□∓ □□□ □□□□≻□□□□↦∓□□□□□ □□□∘□ ↕↦□□□□∘□ ≺∘□□□□∘ □↦∓↕□∓ ↦□□↦□□ ↦ □∓ □□ □∓≺∘□ □↦□ □□□□□□□↦□□□ □□∘□ □∘ ℓ□□∘□□ ≺∘□□ ∘ □□↦□□ℓ □ ↕∘□ □□□□□∘ ≺∘□ □□□↦□ □∘↕↦□ □∘ ℓ□□∘□ ≻↦□∘ □□□ □□ ≻↦□ □↦ □∘↕↦ □∘ ℓ□□∘□ □∓ □□∘ □↦□ℓ∘□ □≺□ □□□□↦□↦□ □∘ ≻□ℓ∓□□ □∓ □□□∘∓↦ □∘↕□∘□□≺↦↕□↦ℓ□ ↕□□∘ □□≺↦□∘ □□∘□□≻□↕□∘ □□ □□≺↦□□□ □ ↦ ↕□↦□□□ □∘□∘ □□□□□∘□□↦↕□∘□↦ℓ□

λ□□↦ □∘ ↕↦□□□□∘ □□ □ □∓ ≺□□∘□↦□□∓ ℏ□∓∘□□□□↕□∘□ □∘ □□□□□∘ □□ □ □□ □□∘ □□∓ □□∓↦□↕↦□□∘□ □□∘ □□∓ ≻□∘□□□□↦□ □ℓ□ □□∘ □□∓ ≻□∘□□□□↦ □ ∘ ∓□□∘ □□∘ □□∓ ≻□∘□□□□↦□ □□∘ ℏ□ □□□□□∘□ □□∓↦□↕↦□∘□ □□∘ ℏ □ ↕↦ℓ□□↦□ □ □≻□□□↕□↦□ □∓ □ℓ↦□□∘ □□ □↦□□ ↦□□□ ∐∘∓□□□↦□□ ∘ ↦ □∘↕↦ □∘ ⋯□□∘□ ∘□ ℓ∘↕□□∘□□ □□□□∓ □□∓ ∓∘∓□□□∘□ □□ ∘ ℓ□□∘ □∓ ℓ□∓ □□□ □□ℏ∘□↦□ □ □□ℏ∘□□□ ∴˙□∘ □ ↦∘ ℓ□□∘ □ □ □∘↕↦ ↦≺ℓ□↕↦□□ □□ □↦ ≻□↦□ □∘ ↕□∓ ↦↕ℏ↦□↦□ ∼□□

□˙∴ ↕↦□□□□∘ ∓↦□↕↦□↦□∘□□ □∘ ↕↦□□□□∘ □↦ ℓ□ □□∓□ℓℏ↦□□ □∘ ℓ□□□ □□∘□□∘ □∘ □□□↕□ □□∘ ⋮□□∘□□ □□□□□↦□□ □□□□□∘□□ □∓↦↕∘□ℏ□□□∘□□ □↕□∓□□↦ℓ ∓↦□↕↦□↦□∘□□ □□↕□□ ↕∘□□□↦□□□∓□ □□ ↦□□□□□↦□∘ □ □□∘∓□↦□∘ ∘ ↕↦□□□□∘ □ □□□□∘ℓ□ ↦□□ ↦ □↦ ≺□≺□↦ ≺□□□□↦□ □□□∓ □ ∘□ □□□□ □ □□↕□□□□□↦ □□∘ □□□ □∘∓□□□ □↦ □□□□□∘ □□ □□□□□□↕□↦ℓ□□□↦□ ∓↦□ □ℓ↦ ≺□□↕∘□□ □∘□∘ ∘ ≻□ℓ∓□□ □ℓ↦ □□□ □↦□ ≻↦ℓ↦ □∘□ ℓ∘↕□□∘□□ □↦□ □□□□↦□ □∘ □□ℓ□□↦□∘ ∐↦↕□□□∘□ □□≺∘□□□ ℓ ≺□ℓ∘ ↕↦□∘ □∘ ↕↦□□□□∘□ □□ □□∘ □∓ ↕□□□□□↦ ↦ℓ□∓↦ ↦ □□∘ □□ ≺∘□ □↦ □□ □∘□↕□ ∘≺□□□□∘ ≻∘□ ∓↦□↦ □∘↕□ ↦ ↦□□ ∓∘□□□↦ □ □↦ ∓≺□□□∘ □∘□□□↦ □∘↕□ ↦□ ≺□□∘↦□

˙∴ □□ℓ□□↦□∘ ∐↦↕□□□∘□ ↦ ≺□∘≺□□□∘□ ≺□□ □∓ ≺↦□□↦□ □∓ □∓↦ ↕∘□□□□↦ ↕∘∓ □□ ↦□□ □□□□□□ ↦ ↦□□□□□□↕□↦ ≻□□□↦ ≺∘□ □□ ∓□□□↕∘□ □□ ↕∘□↦□□∘□ ↦□□∓ ↕∘∓∘ ∘□□□↕□□□∘ ⋮□□∘ □ □↦□↕□□↦□∘ ≺∘□ □∓ ↦□□∘□ □□□ ≺↦□↦ □□≺ℓ∘□□□ ≺∘□ ↕↦□□↦ □∘ □□∘ □□↦□□↦□∘ □∘ ↕□□↦□□∘ □ □□□ ≺↦□↕□ □□□ □□□ □□□□□∘□ ∓∘□□□ □□ ↦□↦□□ □□ ↕□□↦□□↦↕∘□ ∓↦□ □∘□□↕↦∓□□□ ∘ □□ℓ□□↦□ □∓↕∘ℓ∘ □↦ ↦□∘□□↦□□ ↦□↕□□□□↦ □ □∘ ℏ∘∓□∓ ∓□□□∘↕□□ □ ∓∘□□□ ≺□ℓ∘ ≻□∘ □ℓ□□□↕∘ □□ □□ □□□ ≺□□□□□ □□ □□∘ ℓ□∓↕□↦□ ∓↦□ □∓↦ □□□ ↦∘ □□□□□□ℓ ≻□∘ □∘ □□□□□∘□ ↕∘□≻□↕↕ □∘□↦□∘□ □□□∘ℓ↦□∘ □ ↕∘□□↦□∘ ≺□ℓ↦□ □↦□↕↦□

[205] BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos*, p.167.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Considerações finais

A intenção ao realizarmos esse trabalho foi buscar alguns pontos de referências que tornassem palpáveis uma análise de alguns conceitos de tempo. Para isso usamos como objetos de análise, duas obras, uma literária e outra cinematográfica que, de acordo com nosso entendimento, se aproximam. Essa aproximação se dá por uma série de procedimentos que vão desde à montagem aos questionamentos sociais. Entretanto, tomando certo cuidado com as abordagens, tentamos aqui evitar ao máximo as repetições de dados e observações já realizadas por outros pesquisadores sobre as obras de John Dos Passos e de Rogério Sganzerla. Entretanto alguns pontos tiveram que ser retomados como forma mesmo de exemplificação.

Questões que já haviam sido tratadas por Sartre, Deleuze, John Wrenn vêm à luz novamente com o intuito de colocar as citadas obras em diálogo com esses pensadores que nos antecederam. Isso também se dá com o filme de Rogério Sganzerla, era inevitável não resgatar Jean-Claude Bernardet e sua análise sobre *O Bandido da Luz Vermelha*, ou Ismail Xavier com suas *Alegorias do subdesenvolvimento*, ou ainda novos pesquisadores como Roberta Canuto e sua Dissertação: *O Bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite*.

A ideia de tempo esteve presente a todo momento em nossa dissertação. Trabalhamos com o tempo e a narrativa, tempo e a memória, e sobre essa última gostaríamos de fazer mais algumas considerações, principalmente sobre o conceito de memória coletiva de Halbwachs, que não chegamos a trabalhar de forma efetiva no texto, mas que é muito caro ao desenvolvimento de nosso trabalho, principalmente por ligar a memória coletiva à uma tradição. Pois a problemática da tradição perpassa todo nosso texto, seja pelos apontamentos relativos as rupturas e aquilo que Octavio Paz chamou de "tradição da ruptura", ou pelas apropriações entre cinema e literatura e vice versa, visto que tais apropriações dialogam diretamente com outras tradições.

Como tentamos demonstrar, os diálogos intertextuais vêm desde Charles Dickens, passando por Griffith, Eisenstein e chegando em John Dos Passos e numa via de mão dupla volta ao cinema. Pois da literatura de Dickens chegamos ao cinema e à literatura de Dos Passos, chegamos novamente ao cinema de Orson Welles, Godard e Sganzerla. Além do mais, a memória coletiva permeia também o mundo diegético tanto de *1919* quanto de *O Bandido da Luz Vermelha*.

Uma ideia que esteve presente em boa parte de nossas análises foi aquela construída por Jean Paul-Sartre sobre o destino das personagens de *1919*, que transpusemos também para o filme de Sganzerla. Pois essa ideia corrobora a intenção, tanto do romancista quanto do cineasta, em apresentar uma estrutura social massificante, que arrasta e envolve as personagens. Sartre vê no romance de Dos Passos a constituição de um ser humano sem tragédia, sem rumo, e é isso que segundo o filósofo causa a nossa revolta frente as personagens do romance. Assim como as personagens de Dos Passos são arrastadas pelos acontecimentos, o próprio bandido nos parecer ser uma figura que, poderíamos dizer, imersa no presente, tal qual ao animal do rebanho do texto nietzschiano.

A estrutura social tanto em *1919* quanto no filme parecem movediças. E no "terceiro mundo" a coisa fica ainda pior, avacalhada. A mídia promove o "show da vida", a espetacularização do horror, sem nenhum compromisso. O filme de Sganzerla está cheio de símbolos, metáforas e questionamentos. Aqui talvez tenhamos uma diferença sobre *1919* e *O Bandido da Luz Vermelha*. Para Sartre, apesar de tudo, Dos Passos não questiona nada, não é essa sua intenção, ele apenas apresenta os fatos, as histórias, e isso talvez seja uma das heranças de Vertov, que o escritor soube aproveitar e transformar conforme suas necessidades.

BIBLIOGRAFIA:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO. *Confissões. Coleção - Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ALMEIDA, M. J. *Cinema: arte da memória*. São Paulo: Autores Associados, 1999.

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: texto e grafia, 2010.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.

ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Belo Horizonte. Itatiaia, 1970.

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELL, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Trad. Néstor A. Miguez. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. v. III. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. v. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é o cinema?*. Coleção primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BOLLE, Stefan Wilhelm. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EdUSP, 1994.

BORGES, Jorge Luis. Ficções. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges -vol.1*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. *Gramática do Cinema*. Lisboa: texto e grafia, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva,1977.

CANUTO, Roberta (org.). *Rogério Sganzerla.* Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

CANUTO, Roberta. *O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite.* 2006. 118f. (Dissertação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Belo Horizonte, 2006.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Seleção e organização: César Guimarães. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de bJean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

DAVIS, Robert Gorham. *John dos Passos*. Trad. Ligia Junqueira. São Paulo: Martins, 1962.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento, cinema 1*. São Paulo: Editora Brasilense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, cinema 2*. São Paulo: Editora Brasilense, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Marcio Roberto Soares. *Da cidade ao mundo, notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz, a história de Franz Biberkopf*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

EIRE, Carlos. *Uma breve história da eternidade*. São Paulo: Três estrelas, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Editora Ática, 2005.

GAGNEBIN, *Jeanne Marie. História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Galvão, Walnice Nogueira. *Anotações à margem do regionalismo*. In: Literatura e Sociedade n.5 (2000) Edição comemorativa 1, Revista literária da USP.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Trad. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Arcádia: 1979.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

GUYAU, Jean-Marie. *A gênese da ideia de tempo e outros escritos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

HÉRBER-SUFFRIN, Pierre. *O Zaratustra de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*, 4ª edição. Tradução e estudo. J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.

JOST, François; GAUDREAULT, André. *Narrativa cinematográfica*. Brasília: UNB, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega, vol. I*. Petrópolis: Vozes, 1993.

KAZIN, Alfred. *A força da terra (Uma interpretação da moderna prosa americana)*. Trad. Arthur L. Smith. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

KIRK, Russel. *A era de T. S. Eliot. A imaginação moral do século XX*. São Paulo: Realizações Editora, 2008.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LEITE, Lígia Chiappini. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LESSING. Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LIMA, José Expedito Passos. *Crítica e recusa do presente a realidade como experiência filosófica em Pier Paolo Pasolini*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade, formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus editora, 1997.

MALDONATO, Mauro. *A subversão do ser: identidade, mundo, tempo, espaço: fenomenologia de uma mutação*. São Paulo: Peirópolis, 2001.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora brasiliense, 2011.

MARTIRANI, Maria Célia. *A câmera olho de John Dos Passos*. In: Jornal O Rascunho n.152 (2012). Seção: Ensaios e resenhas. Disponível em: rascunho.com.br/autor/**maria-celia-martirani**/ acesso em; 29/11/2016.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus editora, 2012.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário (uma história de Wall Street)*. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MENDILOW, A. A. *O tempo no romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MEYRHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do BRASIL ltda, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre História*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia de bolso, 2011.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. São Paulo: Assírio & Alvim, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. *Caos*. São Paulo: brasiliense, 1979.

PASSOS, John dos. *Paralelo 42*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

PASSOS, John dos. *1919*. Trad. Daniel Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

PASSOS, John dos. *O grande capital*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Coleção- Elos, São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2003.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado, imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original, poesia por outros meios no novo século.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoas, aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

POUND, Ezra. *Os Cantos*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, exilio, fronteiras: errâncias territoriais e texturas*. Belo Horizonte, 2002

REIS, JOSÉ Carlos. *História da "consciência histórica" ocidental contemporânea*. Belo Horizonte: autêntica, 2011.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, Volumes I, II e III. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SAHN, Estela. *Bergson e Proust, sobre a representação da passagem de tempo*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, Tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I.* Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SGANZERLA, Rogério. *O Bandido da luz vermelha. Roteiro e direção*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite.* Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

SOLER, Aline Shaaban. A Metrópole e a prosa cinematográfica no modernismo Estadunidense. Uma abordagem de Manhattan Transfer de John Dos Passos. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, 2015.

SOUZA, J.B. Mello e (trad.). Rei Édipo de Sófocles. In: *Teatro Grego*. Vol. XXII. São Paulo: Editora WM Jackson,1953.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

THOMAS, Dylan. *Poemas reunidos 1934-1953*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

TIBO, Rafael Carneiro. *Montagem, Imagem e representação nas narrativas literária e cinematográfica*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em estudos literários da Faculdade de Letras- UFMG, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Edições 70, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudo de psicologia histórica*. São Paulo: Edusp. 1973.

WHITE, Hayden. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Edusp, 2008.

WRENN, John H. *John Dos Passos*. Trad. Wamberto Ferreira. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*: *cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 1993.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*, São Paulo: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

BIBLIOGRAFIA ONLINE

SALATIEL, José Renato. *Kant - teoria do conhecimento: A síntese entre racionalismo e empirismo*. In: http://educacao.uol.com.br/disciplinas/filosofia/kant---teoria-do-conhecimento-a-sintese-entre-racionalismo-e-empirismo.htm. Acesso em 02/08/16.

SGANZERLA, Rogério. Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo, 28 de agosto de 1965. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/58/olegadodekane.htm. Acesso em: 7de julho de 2015.

FILMOGRAFIA:

A GREVE. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia, 1924. P&B, 79 min. Legendado: Português. Título original: Statchka.

A LINHA GERAL. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia, 1929. P&B, 121 min. Mudo. Título original: Gueneralnaia Linnia.

CÂMERA OLHO. Direção: Dziga Vertov. Rússia, 1924. P&B, 78 min. Mudo. Título original: *Kino-Glaz*

CIDADÃO KANE. Direção: Orson Welles. Estados Unidos, 1941. P/B, 119 min. Legendado, português. Título original: Citizen Kane.

CORRA LOLA, CORRA. Direção: Tom Tykwer. Alemanha, 1998. Cor, 81 min. Título original: Lola Rennt.

ENCOURAÇADO POTEMKIN. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia, 1925. P&B, 74 min. Legendado: Português. Título original: Bronenosets Potyomkin.

JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim/ Walter Carvalho. Brasil/ França, 2001. Cor/ p&b, 73min.

MORANGOS SILVESTRES. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1957. P&B, 91 min. Título original: Smultronstället.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil, 1968. P&B, 92 min.

O ESPELHO. Produção de Andrei Tarkovski. URSS, 1974, Cor e P/B, 100 min. Legendado: Português. Título original: Зеркало (Zerkalo).

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. Direção: D. W, Griffith. Estados Unidos, 1915. P&B, 190 min. Legendado, português. Título original: The Birth of a Nation.

OUTUBRO. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia, 1927. P&B, 95 min. Mudo. Título original: Oktyabr.

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. Rússia, 1929. P&B, 60 min. Mudo. Título original: Tcheloveks Kinoapparatom.

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Estado Unidos/Reino Unido, 1968. Cor, 142 min. Título original: 2001: A Space Odyssey.

JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim/ Walter Carvalho. Brasil/ França, 2001. Cor/ p&b, 73min.