

# > Interrupção e nostalgia

> Interruption and nostalgia

**por Eduardo Ferraz Felipe**

Professor do Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: [ffeduerj@gmail.com](mailto:ffeduerj@gmail.com). ORCID: 0000-0001-5116-6156.

> Ensaio visual recebido em 10.10.2022 e aceito em 15.05.2023.

Dentre os hábitos que ganhei, dentre os muitos que perdi na pandemia, talvez aquele que mais tenha permanecido foi rever fotos antigas. Como se eu pudesse dizer, e disse, pelo menos em uma troca de cartas com um amigo durante os meses, os anos de confinamento, “você também está aproveitando o tempo livre para vasculhar registros antigos?”, foi assim que escutei, ou foi assim que disse a ele, por escrito, em uma carta mandada logo nos primeiros meses dos tempos de clausura. Acreditávamos, eu acreditava, ainda naquele momento, que o perigo não seria tão grande ou de que logo encontraríamos um modo de impedir a contaminação. Vasculhei o que tínhamos em casa, e o que encontrei foi aquilo que provavelmente outros encontrariam caso tivessem se dedicado ao mesmo intento, pelo menos foi o que me ocorreu quando me deparei com



a petulância da criança que se recusava a usar óculos

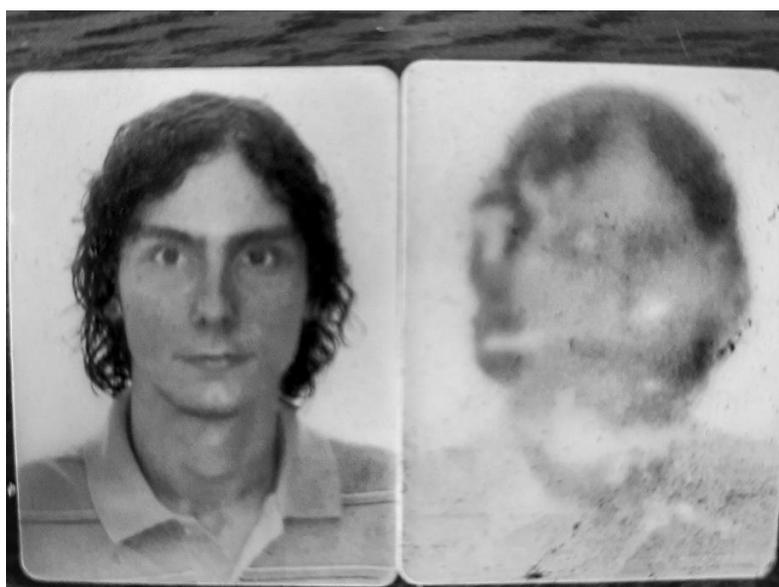
em uma carteirinha de escola utilizada para fins de controle da meninada agitada em um ano, agora, difícil de definir exatamente, mas que consigo pressupor, por meio do desgaste do material e da cara da criança tímida, como lá

pelos anos oitenta, certamente na segunda metade da década, e da qual prefiro chutar entre 1985 ou 1986. Um tempo que, de alguma maneira, me é possível presumir como o tempo de origem, ou melhor, irrupção, dos dias que vivemos hoje. Desses anos, a primeira lembrança que arrebenta é a da música “Coração de estudante”, utilizada implacavelmente para embalar os olhos chorosos daqueles que estavam ante a televisão acompanhando o enterro de Tancredo Neves, aquele que seria o primeiro presidente civil do período pós-ditatorial. Mesmo que saído do estômago da ditadura, ele carregava consigo o rótulo de pacificador do país e o homem capaz de o levar até as primeiras eleições diretas para presidente, que vieram efetivamente a ocorrer em 1989, mesmo que o meu senso atual de decadência da História não consiga perceber esse ocorrido como uma lembrança positiva. Também nesses anos de 1989, assim como estive em 1985, fiquei fixado ante a televisão, capturado, como naquele primeiro ano de fim de ditadura, não pelas imagens do enterro do político mineiro, mas pela música que, naquele passado, que de algum modo é o meu futuro, deveria nomeada como *jingle*, “Lula lá, brilha uma estrela...”. Sempre fico um pouco envergonhado, devo admitir, pelo apelo nostálgico que me empurra para dentro de minha própria história, como se fosse algum pecado original, ou uma solução fácil para o início do texto; mas agora o que tenho é algo diverso e se manifesta pela minha intenção de reunir as imagens e os pequenos fragmentos de texto que colecionei durante a pandemia para formar um arquivo particular. Não se tratava simplesmente de juntar o que deixei para trás; como Derrida em seu *Febre de Arquivo*<sup>1</sup> nos recorda, o arquivo não é apenas o acúmulo de documentos, mas uma projeção para o porvir no instante em que esses fragmentos serão lidos como passado no futuro. Uma maneira de reconhecer o passado daquele momento, o que faço até hoje, e fiz com maior intensidade durante a pandemia, e elaborar uma organização de meus fragmentos para ampliar minha atenção ao meu presente que logo será o passado do futuro. É interessante que aquela criança cabisbaixa por ter de usar óculos continue envergonhada ao ter que admitir para si mesmo que as palavras foram disparadas por aquela criança vesga, com o corpo franzino e sem sorriso. Se bem

---

<sup>1</sup> Prefiro “Febre” em lugar de “Mal”, apesar do livro ser assim citado ao final do escrito: Jacques Derrida, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, 2001.

me lembro da música do Milton, o tom melancólico associado às imagens do enterro fez com que a coleção de fragmentos de lembranças guardados não fosse mais que recursos afundados em minha memória, mesmo que soubesse que dificilmente voltaria a estar naquele lugar lá no passado, especialmente por um incômodo com qualquer intenção de restaurar o passado. Difícil lembrar a mim, ao meu corpo naquele passado com as dificuldades de locomoção costumeiras causadas pelas limitações de minha visão, algo meio difícil de explicar para qualquer um que pergunta até hoje sobre quais minhas impossibilidades para dirigir e qual a dificuldade rotineira em me manter diante do computador. O nome científico, ambliopia: o estranho caso da presença de toda a estrutura complexa dos olhos, mas incapaz de formar imagens. Aquela criança não conseguia entender o motivo do olho esquerdo não funcionar e, mesmo que, muito mais velho, já entendesse a explicação científica, ainda não conseguia conceber como um olho simplesmente se recusa a captar a luz, ou melhor, formar imagens com a luz que consegue captar. Não sei ao certo explicar, nunca soube muito bem esclarecer, mesmo para os meus oftalmologistas, o modo como vejo o mundo, e acho pouco provável que consiga algum dia. O único modo de cumprir meu intento foi despretensiosamente fazendo uma montagem, uma brincadeira de criança com um sobrinho meu, já que ela levava em conta



o autorretrato como ruína

ou simplesmente a impossibilidade da visão enquanto a motivação mais imediata para fazer com que a possibilidade de utilizar os olhos não fosse totalmente perdida. Enquanto escuto o *jingle* político da década de oitenta aspirando por um outro futuro, parece que caio em uma recorrente operação: retomar os laços daquele passado interrompido como se ele me projetasse ao cumprimento do futuro. Pode ser que talvez esteja errando tudo, e devo estar mesmo, mas esse *jingle* político da década de oitenta, em 2022, o golpe, em 2016, e as fotografias, da década de oitenta, me projetam adiante, não por me lembrarem de um futuro encadeado por causalidade em série, mas por me levarem ao passado em que esse futuro não se cumpriu. Estranho, pois essas fotografias assim dispersas, suas imagens desgastadas pelo tempo, ou carcomidas pelo enseio em perceber na corrosão da imagem a transmissão de uma doença, a cegueira de olho, apenas me recordam do quanto são insuficientes para atingir ao intento desejado, mesmo que simplório, já que um tanto quanto imediato, em ter a certeza acerca do passado. Dependendo do modo como estão dispostas parecem me desafiar ou se colocar como obstáculos, e por isso demandam o ato de investir sentido no modo ruinoso como se apresentam, afinal, como nos lembra Didi-Huberman em seu *O que nos vê, o que nos olha*<sup>2</sup>, a memória, afinal, é também memória dos futuros projetados por cada instante do passado, daqueles futuros que não se cumpriram, como aquele do golpe de 2016, um futuro esfumaçado que não veio à presença. A memória se torna assim uma memória das sobrevivências, dos restos, daquilo que se impõe e persiste, como resíduo, ao amanhã após atravessar o hoje, atravessando o nosso presente, ou simplesmente a ele ameaçando como um fantasma, mesmo após a interrupção, como se fosse um fio solto que ainda não encontrou alinhavo. Assim como meu olho e suas imagens esfumaçadas, sempre na véspera ou na posteridade da completude da sua apresentação, temos por aqui a dificuldade da formação da imagem em consonância com a dificuldade em dizer e narrar os dias que vivemos nesse presente, um presente de seis anos, desde 2016, após a interrupção causada por um impeachment, e desde 2018, após o aguçar do fascismo. Se assim falo, e de

---

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *O que nos vemos, o que nos olha*, 1998.

algum modo explano meu anseio, é por saber que ele carrega a limitação da sua completude, a impossibilidade de sua efetivação, já que esses seis anos parecem se estender por muito mais tempo, um presente que se remete a anos anteriores, incomoda os mortos e os impede de descansar. Estranho seria, agora consigo perceber com maior clareza, conceber que poderia dar conta de tamanha destruição por meio da mera contagem, com o recurso da enumeração ordenada dos fatos, esse modo de contar normativo instaurado desde a modernidade e que não dá conta do que vivemos, pois perdemos os elos da corrente. Carrego comigo a tarefa de lembrar o que esse modo de funcionar moderno deseja esquecer ou o que foi perdido, a contação, a possibilidade de contar e contar de novo como modo de contar o tempo seja ensinamento ou testemunho na fragilidade do presente. Não se espera qualquer restauração, tarefa impossível e inócua, mas sim entrar em contato com os fragmentos no agora em que conto; e esse agora ainda reverbera o mesmo *jingle* e percebe que sua persistência e o gesto nostálgico não é nem restaurativo nem reflexivo, ambas manifestações inadequadas de uma relação com o passado. Distancia-se assim da nostalgia como ela tem sido comentada por Svetlana Boym em seu *The future of nostalgia*,<sup>3</sup> já que não se propõe nem a conservação restaurativa que nos faz ficar preso ao passado, nem mesmo a uma reflexão indagadora acerca das variáveis possibilidades do homem, como ela caracteriza autorreflexividade associada à nostalgia, mas sim à intenção de captar os momentos em que o passado foi interrompido e investir nos futuros daquele passado.<sup>4</sup> Um ato deliberado por ainda acreditar que os futuros deixados para trás podem suscitar novos presentes, mesmo que já tenhamos abandonado a possibilidade de acreditar que sejamos capazes de captar exatamente onde ele foi deixado. Percebo com frequência que não se trata apenas de uma limitação, mas da tentativa de elaborar alguma espécie de aprendizado, um aprendizado da perda e, de algum modo, do reencontro. E por assim me manifestar, pelo menos enquanto escrevo essas

---

<sup>3</sup> Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, 2001.

<sup>4</sup> Cabe a menção ao livro de Svetlana Boym, *The Future of nostalgia* (2001), e de seu artigo “O mal estar da nostalgia” (2017, p. 153-165) como expressões da produção artística que vai sendo superada.

palavras, não seria possível para mim não me remeter a uma foto que tirei há alguns anos, em que



nenhum mistério

me impediu de perceber que naquele momento em que fiz essa foto tive um vislumbre de que anos depois estaria escrevendo este ensaio. Hoje tenho a clareza de que não é nada mais nada menos do que a minha retrospectiva: eu ali, em 2016, tirando uma foto que seria utilizada muitos anos depois para a elaboração de uma narrativa que inicialmente se propunha enquanto ensaio visual e agora, neste instante, se parece mais com uma investigação acerca do tempo na modernidade e da relação entre palavra e imagem. Estava em uma exposição em Buenos Aires acerca de um escritor conhecido como o maior do século XX no espaço latino-americano, acompanhado de uma mulher com quem achei que iria me casar. Tempos de pandemia e de governo golpista quando as armações para condenar o antigo líder sindical e ex-presidente para a prisão já estavam sendo organizadas. Não se escutava mais o *jingle* que ouvi tantas vezes às vésperas da votação de 1989, nem mesmo nos espaços mais recônditos de minha memória poderia encontrar essa recordação, nem mesmo conseguiríamos

imaginar que estaríamos afundados em tamanha tacanhice, violência e desprezo pelos mais pobres como agora. As olimpíadas estavam rolando soltas e particularmente não conseguia me concentrar em nada além do que assistir as diversas competições à distância, mesmo quando estava na cidade, no subúrbio do Rio de Janeiro, onde moro até hoje. Os versos da Bishop em “One art”<sup>5</sup> ecoam ainda nesses tempos em que estamos ante a dificuldade de discernir quem será o novo líder. A minha impossibilidade da visão, a minha dificuldade em enxergar os letreiros que parecem possuir mais desgaste do que agora ao entrar em contato com ele que se tornou o passado de um futuro porvir, já que não deixo de imaginar que retornarei a essa fotografia em outros momentos de minha vida. Ainda tenho dificuldades em ver a foto como um todo, já que ela aparece para mim corroída nos espaços laterais, como se a minha ambliopia tivesse se alargado pelas localizações mais diversas do material ante os meus olhos. Mesmo sentado com o computador organizado na lateral do que normalmente convenciono denominar como a posição rotineira, ou seja, um computador que necessita estar alocado do lado direito do meu rosto, já que do lado esquerdo estou praticamente impossibilitado de ler, fico ainda espantado em como essa foto parece ainda conversar comigo. E se entendo que ela pode estar por aqui comigo, se ainda imagino que a perspectiva é de que ela permaneça por algum tempo, talvez seja porque as fotos corroídas de algum modo são imagens que tendem à ruína das coisas. Uma palavra que há uma década pouco verbalizávamos e que voltou a ganhar força. Em todo o canto voltamos a falar nela e notamos que tudo está prestes a desabar, ainda mais, um pouco mais ainda do que já acreditávamos que tínhamos chegado quando o tempo foi interrompido e um futuro deixou de ser o que havíamos presumido. E talvez agora vá ficando mais claro para mim mesmo a relação entre essas fotos e as ruínas, para além do desgaste que acompanha todas as imagens que de algum modo é o desgaste do meu olho esquerdo ambliope que tem como característica a incapacidade de formar imagens em sua completude. Talvez por isso demandem um trabalho diário intenso e não uma atividade de final de semana, como por vezes Harun Farocki comentou acerca do uso das imagens, para podermos perscrutar aquilo que elas não nos dizem

---

<sup>5</sup> Elisabeth Bishop, “One art”, 1990, p. 178.

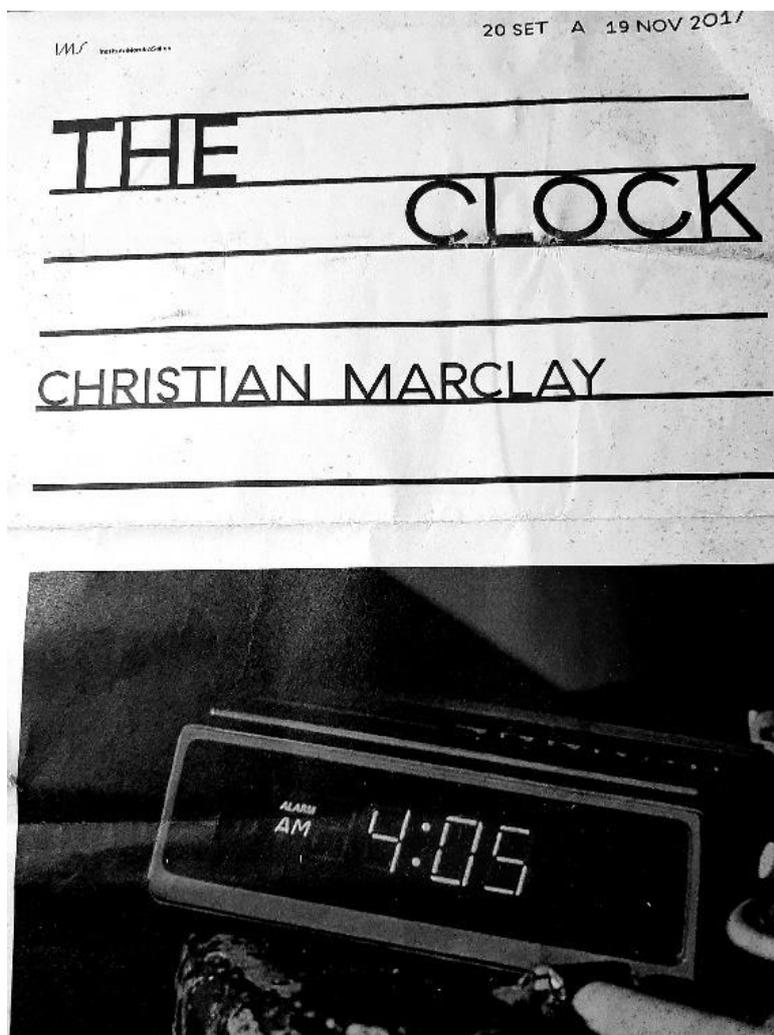
imediatamente, tudo aquilo que temos dificuldades sensíveis de perceber ao primeiro contato. Justamente Harun Farocki, aquele que em seu ensaio fílmico “Imagens do mundo e inscrições de guerra”<sup>6</sup> se utiliza de desenhos e fotografias com finalidades técnicas para indagar acerca da visão como intermediária entre o homem e seu redor, especialmente fazendo uso do jogo de escalas para entender como a foto de 1944 recebeu uma nova atenção em 1977, devido à descoberta dos campos de concentração de Auschwitz. Ele valorizou a materialidade, colocou-a no centro de seus ensaios fílmicos, uma ralação corporal com os materiais que trabalhava, como aparece em alguns vídeos presentes no Youtube, nos quais ele fica apalpando as fitas de vídeo e as emendas entre elas para que tivesse maior controle acerca dos locais onde essas junções ocorriam. A utilização da escala associada ao tempo, penso comigo agora, na obra de um cineasta que prezava tanto pela videoinstalação merece ser destacada, especialmente se considerarmos que o tempo é um dos temários principais de sua extensiva produção. E foi justamente por indagar o tempo, pensar nesses anos em que a interrupção parece ter sido o legado mais imediato da truculência de alguns e a impossibilidade de acompanhar o progresso por outros que me senti impelido a recordar uma videoinstalação há tempos atrás que me parece ser, até hoje, uma, se não a obra de arte síntese do século XXI em sua atenção ao tempo. Falo especificamente de *The Clock*,<sup>7</sup> uma videoinstalação de fragmentos de toda a história do cinema com cenas que privilegiam o aparecimento de relógios sincronizados com a hora do relógio do espectador da sala de exposição do museu que está exibindo essa obra de arte em qualquer cidade do mundo. Conseguimos perceber que a videoinstalação propõe uma mudança na relação por meio da qual experimentamos o tempo: vamos ao cinema entrar em estado de fluxo e esquecer do tempo, enquanto *The Clock* nos relembra, por meio de interrupções sutis e pouco distinguíveis, da hora do dia e dos estranhos acordos que nos fazem viver enlaçados em uma experiência coletiva invisível e comum. Trata-se de muito mais do que simplesmente nos chamar a atenção para o tempo que passa no relógio, mas perceber que olhar o tempo a todo instante, em pequenos fragmentos que

---

<sup>6</sup> Haron Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1989.

<sup>7</sup> Christian Marclay, *The Clock*, 2010.

iniciam e terminam, é um grande *memento mori* que se aproveita da história do cinema para cumprir seu intento.<sup>8</sup> E que nos pega desprecebidos por sua beleza singela nas horas menos presumíveis



quando nos assustamos ante o alvorecer feito de

interrupções sequenciais, fragmentos múltiplos que nos jogam novamente direto para os filmes, não apenas por reiterarem a ficção como narrativa, mas por

---

<sup>8</sup> “*The Clock* is very much about death in a way. It is a *memento mori*. The narrative gets interrupted constantly and you’re constantly reminded of what time it is. So you know exactly how much time you spent in front of *The Clock*. – Christian Marclay”. TATE MODERN, “Five Ways Christian Marclay’s *The Clock* does more than just tell the time”, 2011.

serem tomados em sua materialidade como parte de um mundo que se foi e agora é reconfigurado em algo novo e que não temos acesso em sua completude, já que ninguém — desconfio que nem mesmo Christian Marclay — viu essa obra de arte de uma só vez em suas 24 horas de duração. Esclarecemos assim por que se trata de um *memento mori*: assim como a vida, não a captamos em sua totalidade, apenas por pequenos fragmentos que se repetem e dos quais tentamos imaginar os modos de desdobramento da narrativa abarcando um dia inteiro. Logo nos damos conta, como eu também me dei ao estar sentado ali, no fim de uma manhã no Instituto Moreira Salles em São Paulo, de que temos bloqueios para encontrar essa amplitude imaginativa; desconfio que esse possa ter sido um dos estímulos para que Marclay tenha se dedicado a montar esse filme imenso. E dessa falência surge a beleza: ante as múltiplas interrupções, perceptíveis em seus mais de 12000 trechos de diferentes filmes utilizados para compor essa videoinstalação, temos uma relação nostálgica atizada pelos fragmentos que nascem e morrem ante nossos olhos. Sentado ali — seja no fim da manhã, início da tarde, começo da noite ou, para os privilegiados, à meia-noite —, acompanhando aqueles pequenos mundos que aparecem e somem em menos de um minuto, sentimos uma estranha sensação de abertura como se toda a história do mundo estivesse ao nosso dispor e a quiséssemos acolhê-la. Aguardamos o porvir daquela narrativa interrompida e que gostaríamos que tivesse continuado de alguma maneira, um pouco mais, não para retornar àquele mundo, não se trata de restauração alguma, nem mesmo conseguimos derivar alguma proposição a partir do que vimos: o mundo narrativo original foi deixado para trás e nenhum de nós conseguirá reavê-lo — não teremos à mão a completude de muitos daqueles filmes, nem mesmo a calma de Juliette Binoche à meia-noite —, temos essa clareza, mesmo que não possamos derivar nenhuma proposição filosófica do que acabamos de assistir. E assim seguimos adiante, como se tivéssemos saído de uma experiência singular, após ver todos aqueles filmes durante o tempo variável em que lá estivemos, mas sem que tivéssemos segurança para manifestar um juízo derradeiro acerca do que acabamos de ver. Para alguém que acabou de experimentar tudo aquilo, como eu, em 2017, quando da primeira apresentação dessa obra no Brasil, pensava que estar no meio do caminho fosse a expressão de uma deficiência. Hoje, noto que, assim como em relação àquele *jingle* que esteve

presente na política brasileira desde 1989, em suas diversas interrupções, a não continuidade pode ser concebida como aquilo que também cessa a reprodução automatizada das ações e possibilita a nossa abertura em um girar em falso no presente. O fantasmático em nossa cultura é uma possibilidade para escaparmos da relação de causalidade que não é o passado que se espraia e chega até o presente ou de que o presente lança luz sobre o passado em sua tentativa de compreensão do ocorrido, mas que apenas por lampejos no agora podemos encontrar alguns vislumbres do que se vivenciou. A interrupção, como em *The Clock*, não significa limitação ou perda do processo, mas um relampejar em um presente assolado pelo fantasmático. Um pouco daquilo que o Kafka dos diários, em 3 de maio de 1915, afirma: “Uma carta a Felice equivocada, impossível de enviar. Que passado ou futuro me sustenta? O presente é fantasmagórico, não estou sentado à mesa: apenas esvoaço ao seu redor”<sup>9</sup>. Ou como por vezes reencontrei uma foto minha deixada ao sereno e que produziu uma imagem esvoaçada



ou um fantasma feito por grisalha

no abandono de acreditar que as interrupções devam ser retomadas de onde foram deixadas. A imagem esfoçada que é tanto pueril quanto, de certo

---

<sup>9</sup> Franz Kafka, *Diários (1909 – 1923)*, 2021, p. 432.

modo, prematuramente velha; o desgaste da imagem que a desloca da origem e está na antevéspera da sua imagem final. Uma origem impossível e um pós-vida presumível de uma imagem na qual somos incapazes de encontrar uma completude, também interrompida sem que desejemos reencontrá-la. Como naquele *jingle* que ecoa de outros tempos para o futuro sem se deter no presente, um futuro que cada vez mais nos ameaça, e que mesmo que o *jingle* se torne a música mais tocada no Brasil, não será capaz de acabar com o barulho daqueles surdos que nos últimos anos pedem tanto por violência ao outro. Não será capaz de silenciar a esses brutos, a essa brutalidade antiga, não... ainda não...

### Referências

BILDER der Welt und Inschrift des Krieges. Harun Farocki (Dir.). Berlin: Harun Farocki Filmproduktion, 1989. (75min).

BISHOP, Elisabeth. "One art". In: BISHOP, Elisabeth. *The Complete Poems 1926-1979*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1990. p. 178.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

BOYM, Svetlana. O Mal estar na nostalgia. *Revista história da historiografia*, Ouro Preto, n. 23, p. 153-165, ab. 2017.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nos vê, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

KAFKA, Franz. *Diários (1909 – 1923)*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.

TATE MODERN. Five Ways Christian Marclay's *The Clock* does more than just tell the time. *Tate.org*, Londres, 2011. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/lists/five-ways-christian-marclays-clock-does-more-just-tell-time>. Acesso em: 27 set. 2022.

THE CLOCK. Christian Marclay (Dir.). Londres: White Cube Gallery, 2010. (1440min).

#### Referência para citação deste ensaio visual

Eduardo Ferraz Felipe. Interrupção e nostalgia. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 4, número 2, p. 214 - 227, 2022.

