

## A DEFINIÇÃO DE MEMÓRIA NO INDIVÍDUO CONTEMPORÂNEO E SUA RELAÇÃO COM A CIDADE PÓS-MODERNA

Vinicius Martins Gonzalez  
PPGA/ LEENA (UFES)

Palavras-chave: *Memória | Arte | Paisagem Urbana*

Antes de entrarmos em uma análise mais efetiva do texto de Bergson e a sua definição de memória, se faz necessário um posicionamento fundamental para o entendimento do que chamamos de cidade pós-moderna e suas conseqüentes implicações no sujeito que a habita.

As transformações provocadas principalmente pelo processo de globalização a partir da segunda metade do século XX produziram o *sujeito pós-moderno*, conceitualizado como sem *identidade fixa, essencial ou permanente*. Este sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, “identidades que não são unificadas ao redor de um *eu* coerente”<sup>1</sup>. Com uma força autodestrutiva, os grandes centros urbanos, na promessa do novo, revelam-se insensíveis à destruição das engrenagens que movimentam sua memória. A noção do tempo torna-se fragmentada pelo trabalho excessivo e a homogeneização dos espaços. O mais moderno convive com a decadência, o futuro com o passado.

Ainda segundo Hall, a rapidez com que as coisas são descartadas e trocadas por outras mais novas gera um apagamento das referências coletivas, o que nos afasta de uma relação mais contemplativa com os lugares<sup>2</sup>. O passado se torna sinônimo de ultrapassado. Olhar para trás causa estranheza em uma sociedade acostumada a admirar as realizações implantadas pelos modernos meios tecnológicos. Não há



mais referências nas quais nos apoiar, visto que estamos sempre mudando e nos reconfigurando. Não possuímos uma identidade e identificação única, nem conosco nem com os lugares. O passado mais recente perde-se na efemeridade dos acontecimentos, o mesmo ocorre com os vínculos mais estreitos que construímos ao longo da vida. A aceleração informa o ritmo dos passantes, uma avalanche midiática nos alimenta incessantemente com excessiva carga de informação, alternância cadenciada entre construção e destruição da cidade.

Assim perguntamos: é possível através da memória confrontar os excessos vivenciados na pós-modernidade?

Ao mesmo tempo em que a sociedade reconstrói sua forma de viver, e mesmo que a velocidade das informações e vivências nos insira em outra realidade, se compararmos as gerações anteriores; não podemos ignorar a potencialidade humana de adaptação. Bergson, apesar de afirmar que a memória não é uma faculdade de classificar recordações, no caso recordações classificáveis por tema, sensação, momento ou importância; confirma que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem tréguas:

O mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e só introduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente, que ajude a ação em preparação, que forneça, enfim, um trabalho útil<sup>3</sup>.

Em consonância com Bergson, trouxemos um autor que reforça esse caráter potencializador e aponta para fatores e características que justifiquem essa capacidade adaptativa.

No livro “Criatividade e processos de criação”, Fayga Ostrower destaca a memória como parte de um conjunto de fatores responsáveis pelo processo de criação do homem. Segundo ela, ao homem, torna-se possível interligar o ontem ao amanhã. “Através da memória, desdobra o tempo pelos múltiplos passados-presentes-futuros, que se mobilizam em cada uma de nossas vivências”<sup>4</sup>. Grosso modo, podemos afirmar que é no presente que atualizamos o passado, e no presente projetamos o futuro.

A autora afirma:

Surgindo por ordenações, a memória se amplia, o que não exclui especificidade maior. Além de renovar um conteúdo anterior, cada instante lembrado constitui uma situação em si nova e específica. Haveria de incorporar-se ao conteúdo geral da memória e, ao despertá-lo, cada vez o modificaria, se modificaria em repercussões, redelineando-lhe novos contornos com nova carga vivencial<sup>5</sup>.

Portanto, para os dois autores, mesmo diante do bombardeio informativo em que estamos inseridos, é possível converter lembranças e ampliar nossa consciência para as formas de inteligência associativa. Circunstâncias novas podem reavivar um conteúdo anterior, desde que existam fatores análogos ao da situação original. Em Bergson nosso passado manifesta-se integralmente por ímpeto e de forma tendenciosa, embora apenas uma parte dele se torne representação, o que nos dá a entender que apesar de sermos e quereremos ser integralmente o passado que nos constitui, o ativamos de forma parcial, ou como Bergson nos diz, pensamos apenas com uma pequena parte de nosso passado<sup>6</sup>. Seria essa fração de memória a matéria constituinte na (re)construção imagética da paisagem urbana através da arte?

Daí torna-se importante para o nosso entendimento à relação da memória individual com a coletiva. Acreditamos que uma está direta ou indiretamente conectada com a outra. Segundo Maurice Halbwachs, em seu livro “A Memória Coletiva”<sup>7</sup>, a memória pessoal está, invariavelmente atrelada ao grupo, às tradições e ao universo coletivo. É um contexto mais amplo que envolve a família, a comunidade, a cidade e todos os grupos sociais que pertencem a quem recorda. Halbwachs vai mais além quando afirma que o passado se faz presente através dos objetos; o que nos aproxima as gerações anteriores e, assim, aos conteúdos coletivos.

Mas como se identificar em uma sociedade cada vez mais superficial? Como se sentir parte de uma paisagem cada vez mais fraturada? A cidade converteu-se em um arquipélago de enclaves modernizados – com suas torres corporativas, *shoppings centers* e condomínios fechados – cercados por vastas áreas abandonadas, terrenos vagos ocupados por populações itinerantes<sup>8</sup>. É um mundo cada vez mais sem passado, uma nova geografia econômica que obriga os indivíduos que nele habitam a novas relações de interação.

Forma-se uma instabilidade espacial em áreas onde o fazer e desfazer é contínuo.

“Criam-se espaços críticos, paisagens quebradas bem no meio da cidade, deslocando continuamente nossa percepção”<sup>9</sup>. O aparecimento dessas *novas* estruturas espalhadas pelas cidades são detritos de um passado violentado. Resíduos do progresso, depósitos em que se acumulam vestígios arqueológicos; fraturas aparentemente desprovida de rosto e história.

Robert Smithson realizou, no final dos anos de 1960, diversas expedições de reconhecimento da paisagem através de regiões industriais nos arredores de Nova York<sup>10</sup>. Resultado: uma série de seis fotografias e um foto/mapa intitulados “*The Monuments of Passic*”. Através de uma narrativa documental, fez um *tour* por essa paisagem para retratá-la devastada pela industrialização e pelo crescimento urbano.

Nenhum desses monumentos mapeados por Smithson são lugares aos quais seus habitantes atribuíram qualquer significado. Ele não faz referência à história ou à antiga configuração urbana da região, mas evidencia e aponta desde então o problema da transformação urbana e a relação de memória dos seus habitantes.

O que nos interessa neste ponto, quando consideramos os resquícios lugares de memória da pós-modernidade, é a aproximação ao modo como Smithson retratou “*Passic*”. Apesar de se tratar de uma região em expansão industrial, de todo aparato tecnológico empregado, e da promissora transformação proposta pelo processo de modernização que o lugar passava, Smithson já enxergava a futura decadência que ali poderia emergir.

*Passic* parece cheia de ‘buracos’, comparada coma cidade de Nova Iorque, que parece compacta e sólida, e esses buracos em certo sentido são os vazios monumentais que definem, sem tentar, os traços de memória de uma série de futuros abandonados<sup>11</sup>.

A previsão de um suposto passado esquecido vem de encontro ao pensamento de Bergson, quando afirma que não temos o que fazer com a lembrança das coisas enquanto temos as próprias coisas<sup>12</sup>. As coisas então se tornam lembranças à medida que outras coisas tomam seu lugar, empurrando o já vivido para o passado enquanto o presente se atualiza na direção do porvir. Parece-nos que fica claro uma faculdade que temos de ainda no processo vivencial das coisas, de pré-selecionarmos o que no futuro pode ser útil para a dissolução de algum entrave ou simplesmente cabível de recordação.

Vale ressaltar, que o termo *Lugares*, como explica Marc Auge, é tratado aqui por uma noção antropológica, “incluída a possibilidade dos percursos que neles se efetuam, dos discursos que neles se pronunciam e das linguagens que os caracterizam”<sup>13</sup>. Lugares que podem resgatar simbologias, provocar o invisível e criar lendas e histórias urbanas, separando-os do comum dentro do banal cenário metropolitano. Porém, imaginar não é lembrar.

Uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado ao menos que tenha sido de fato no passado que eu tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz<sup>14</sup>.

O que pensar então de uma fotografia antiga, por exemplo, como aquelas que passam de geração em geração e que guardamos em nossos arquivos pessoais de relíquias afetivas. Será que a sua simples existência é capaz de nos levar ao passado? Ou estaria Bergson falando de uma imagem metafórica, aquela que habita um imaginário coletivo e genérico? Como seria então essa relação da lembrança com a imagem quando se tratar de uma obra de arte, partindo do pressuposto que toda obra é em si uma imagem<sup>15</sup>?

O pensamento de Javier Maderuelo contribui para o entendimento do que por diversas vezes chamamos de imagem. Mas é preciso retomar a questão da paisagem urbana, fundamental na construção da pesquisa. Segundo Maderuelo, o termo paisagem tem vários significados: qualifica tanto um entorno real, um meio físico, quanto a representação desse entorno: a sua imagem<sup>16</sup>. Dessa forma, paisagem e imagem abraçam esses termos como representação da cidade, tanto em nível formal quanto de significado, reelaborando a maneira de ver o urbano e perceber a arte como possibilidade de transformação do entorno, capaz de ativar espaços públicos novos e antigos.

Não podemos negar que a cidade se tornou no grande suporte da arte contemporânea, meio de construção e reconstrução de realidades e representações, que servem de conteúdos como memória, desejo, conflito e crítica, ativando e reconfigurando novas paisagens a cada trabalho construído, por fim, produzindo uma outra realidade visual urbana.

Quando fala de uma possível diferença entre percepção e lembrança, Bergson fala da ilusão que temos em diferenciá-las por intensidade, desmentindo a tese que define a percepção como um estado forte e a lembrança como um estado fraco, com um simples exemplo:

Tome uma sensação intensa e faça-se decrescer progressivamente até zero. Se entre a lembrança da sensação e a própria sensação houver apenas uma diferença de grau, a sensação irá se tornar lembrança antes de se extinguir<sup>17</sup>.

Nesse sentido ele nos aponta para outra direção, onde a lembrança se torna outra coisa, se torna na verdade um índice, que aponta para a percepção, que sugere através de uma marca do que não existe mais, mas continua não sendo a percepção, conforme afirma mais a frente, ainda na mesma página: a lembrança de uma sensação é coisa capaz de sugerir essa sensação, ou seja, de fazê-la renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa nela<sup>18</sup>.

Apesar da abordagem sobre a questão da memória no indivíduo pós-moderno soar um pouco nostálgica, vale ressaltar que se trata de um entendimento pautado nas relações de interação com a cidade, uma forma de sentir e se sentir parte dela. Esse pensamento ajuda-nos a construir novas imagens da cidade, que agora também são partes da própria paisagem urbana. É através dessas paisagens, que redescobrimos a cidade<sup>19</sup>. Mais além, talvez seja através dessas paisagens que interagimos com a cidade, indo e vindo, construindo um mecanismo de pertencimento reconfigurado diariamente.

Quando definimos essa diferença entre percepção e lembrança proposta por Bergson, logo pensamos em uma obra de arte produzida na, e através da cidade, cujo princípio ativo busca na relação com o transeunte/espectador gerar uma consciência histórica, ou quem sabe ao menos sugerir, ativar. Consequentemente, pensa-se nos diferentes níveis que essa relação é capaz de construir. Trata-se, portanto, de obras geradoras de múltiplas possibilidades de (re)construção de uma ponte de ligação entre o passado e o presente, mas que sem a pré-existência de uma lembrança, ou seja, sem o fio condutor capaz de resgatar o passado, a percepção que se tem da obra ficaria incompleta.

O autor fala em duas disposições mentais diversas, dois graus distintos de tensão

da memória. Tensão seria a princípio a elasticidade que a lembrança/passado tem em relação ao presente. Seria a princípio uma capacidade de se atualizar conforme uma necessidade momentânea e/ou experiência vivida<sup>20</sup>. Ao invés de se tornar um elemento de congelamento histórico, a obra de arte produzida na cidade passa então a funcionar como um signo (índice), um referente invisível, não necessariamente relacionado ao seu papel iconográfico, mas a um instrumento de (re)construção de uma nova paisagem urbana. A cidade por sua vez, com a sua dinâmica se converte num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade.

A arte pública interage de tal modo com a realidade da cidade e os seus fluxos que não é percebida como tal. A desmaterialização da arte é fruto das reflexões contemporâneas sobre o seu papel e lugar. A cidade como lugar da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, oferece reflexão estética ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública.

Piatan Lube, em seu trabalho “Caminho das Águas”, apresentado no 8º Salão Bienal do Mar, busca, mesmo que provisoriamente, provocar/resgatar uma pequena memória coletiva ao traçar com uma linha azul as antigas formas geográficas do arquipélago de Vitória, sobrepondo-se à forma contemporânea da cidade<sup>21</sup>. A linha azul provoca no transeunte/espectador uma projeção visual de uma cidade que não existe mais, que agora jaze sob nossos pés e que dorme no esquecimento de um passado que a maioria dos habitantes dessa nova cidade ignoram, ou simplesmente desconhece. Quem hoje sabe disso? Pergunta o artista<sup>22</sup>.

E por que não partir em movimento contrário? Por mais que exista uma grande possibilidade do não reconhecimento do passado, por mais que para a grande maioria dos transeuntes a linha azul seja de fato apenas uma linha azul manchando sua rotina; para aqueles que a obra consegue atingir, Bergson fala em *lembranças-imagens*<sup>23</sup>, onde as lembranças pessoais (onde poderíamos categorizar como uma memória oficial, já que sua existência cabe ao seu pertencido) essencialmente fugazes, só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidental de nossa postura as atraiu, seja porque a indeterminação dessa postura deixa o campo livre para o capricho de sua manifestação. Ora, se considerarmos que o acaso aqui pode, e é a

obra de arte, esta por sua vez, ao invadir o cotidiano de quem inconscientemente circula pela cidade, consegue provocar a manifestação do passado através da geração de uma imagem-passado.

Quando Bergson aponta a memória em direção à imagem, usa como exemplo uma conversa para demonstrar que existem fatores externos – neste caso incitado pelo interlocutor, capazes de conduzir nosso pensamento/trabalho intelectual por caminhos capazes de acessar conteúdos outrora adormecidos.

O esquema motor, ao sublinhar as entonações de nosso interlocutor, ao acompanhar, de desvio em desvio, a curva de seu pensamento, indica o caminho para o nosso pensamento. Ele é o recipiente vazio que determina, por sua forma, a forma para o qual tende a massa fluida que nele se precipita<sup>24</sup>.

Através desse pensamento podemos então considerar a obra de arte como um interlocutor bergsoniano. O que nos gera mais alguns questionamentos. Seria ela (a obra) capaz de conduzir nossas lembranças por caminhos de uma memória até mesmo inexistente? Ou quem sabe estamos falando de uma memória coletiva; que não vivenciamos, mas que desenvolvemos uma percepção através de uma história oficial dos lugares e dos povos?

Dando continuidade ao pensamento, Bergson busca conceituar o que ele chama de imagem-lembrança primeiramente como ideia, e depois como sensação, afirmando ser quase impossível determinar onde uma ou outra começa e termina. Fala em constante mudança, confusão de percepção. Porém é preciso, como ele mesmo afirma, através de um pensamento científico, analisar essa série ininterrupta de mudanças, cedendo a uma irresistível necessidade de figuração simbólica<sup>25</sup>.

Cria para consolidar o entendimento entidades independentes, três termos: percepção bruta, imagem auditiva e ideia<sup>26</sup>, que nos permite considerar aqui como *percepção*, *visualização* e *conceito*. Com essa distinção, se formos à busca de uma experiência pura, era da ideia que se devia partir todo o processo, sendo o som bruto (sem significação a priori) completado pela lembrança, o que não significa que o inverso estaria errado, podendo afirmar que vamos da percepção às lembranças e das lembranças à ideia. Ou seja, de fora para dentro, das experiências vivencias a percepção mental. Seria aqui a ideia como um ente primário, independente de uma

vontade, anterior até mesmo ao subconsciente.

Para finalizarmos o pensamento discorrido ao longo desta pesquisa e diante do exposto, fica a questão: Por que então as lembranças se tornam imagem? Bergson afirma: “De modo geral, de direito, o passado só retorna à consciência na medida em que se possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é um batedor da ação”<sup>27</sup>.

Em outras palavras, podemos afirmar que o passado tem uma função de significação do presente, podendo ser ativado tanto por uma revelia, de forma instantânea, quanto propositalmente, tendo como perspectiva a construção de um futuro diferente. Quando tensionamos este pensamento para a relação do transeunte/espectador e a obra de arte produzida no cenário urbano, percebemos que essa faculdade da memória abre um campo quase inesgotável de possibilidades ao artista.

Nesse sentido, a arte pública, como explica Maderuelo<sup>28</sup>, não se esgota em um tipo de forma, modelo, imagem ou material. Não é um estilo que se reconhece por alguma característica formal ou material de algum tipo de formas, modelos, imagens ou material, mas que tem muitas facetas e interpretações. Por isso esse tipo de arte vem se diferenciando pelos aspectos de durabilidade ou pela efemeridade, que podem ou não, sugerir a ideia de resgate de uma memória urbana.

A verdade é que, se falamos em arte, independente de que natureza seja; falamos em percepção, e se uma percepção evoca uma lembrança, segundo Bergson, é para que as circunstâncias que precederam e acompanharam a situação passada e seguiram-se a ela lancem alguma luz sobre a situação atual e mostre como sair dela<sup>29</sup>. Talvez não sair dela como se sai de uma enrascada, mas como um caminho de acesso ao conteúdo proposto, ou como neste caso, evocado. Seguindo o raciocínio, porém estreitando a leitura, podemos apontar a percepção aqui trabalhada como experiência estética.

Pensar desta forma pode colaborar no entendimento da arte como possibilidade de significação pessoal para o espectador. A relação do espectador/transeunte com a arte estabelecida ao vivenciar uma obra no cenário urbano é capaz de ativar/resgatar/buscar um conteúdo inconsciente facilitador para uma aproximação afetiva independente de um senso estético de gosto ou admiração (belo e feio, bom e

ruim). Mais ainda, através dessa relação é possível trabalhar conteúdos desconhecidos e até naquele momento inexistentes. O autor finaliza falando em sugestão, em associação por semelhança, resumindo, embora a totalidade de nossas lembranças exerça a todo instante uma pressão do fundo do inconsciente em direção ao agora, a consciência atenta à vida só deixa passar, legalmente, aquelas que podem concorrer para a ação prese

-----

1 HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 1998. p. 13.

2 HALL, Stuart, *op. cit.*, p.13.

3 BERGSON, Henri. Memória e Vida; textos escolhidos por Gilles Deleuze. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 47.

4 OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. 3 ed, Petrópolis: Vozes, 1983.

5 OSTROWER, Fayga. *op. cit.*, p.19

6 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.48.

7 HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1990.

8 PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. 3 ed. São Paulo: Senac, 2004

9 PEIXOTO, Nelson. *op. cit.*, p. 393

10 PEIXOTO, Nelson. *op. cit.*, p. 398

11 SMITHISON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passic. Nó Gordio. Ano 1, número 1. Dezembro 2001. p. 46

12 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.50.

13 AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994. p. 76

14 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.49.

15 Trata-se de ficções, não no sentido de falsas ou não factuais, mas de algo construído, modelado,

experimentos de pensamento.

16 MADERUELO, Javier. Paisaje y arte. Madrid: Abada Editores, 2007. p. 12.

17 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.51.

18 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.51.

19 PEIXOTO, Nelson. *op.cit.*, p.15.

20 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.56.

21 8º Salao Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis: 20 de dezembro de 2008 a 5 de fevereiro de 2009 / org. Priscila R. Rufinoni, Samira Margotto; [trad. Karin Philippov]. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 31.

22 8º Salao Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis, *op. cit.*, p.21.

23 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.59.

24 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.60.

25 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.61.

26 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.61

27 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.61

28 MADERUELO, Javier. Poéticas del Lugar: arte público em España. Madrid: Fundacion César Manrique. p. 31.

29 BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.62negar certos lugares historicamente instituídos na representação do índio.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BERGSON, Henri. Memória e Vida; textos escolhidos por Gilles Deleuze. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 1998.

MADERUELO, Javier. Paisaje y arte. Madrid: Abada Editores, 2007

\_\_\_\_\_ Poéticas del Lugar: arte público em España. Madrid: Fundacion Cé-

sar Manrique.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. 3 ed, Petrópolis: Vozes, 1983.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. 3 ed. São Paulo: Senac, 2004

SMITHISON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passic. *Nó Gordio*. Ano 1, número 1. Dezembro 2001.

8º Salao Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis: 20 de dezembro de 2008 a 5 de fevereiro de 2009 / org. Priscila R. Rufinoni, Samira Margotto; [trad. Karin Philippov]. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009

Vinicius Gonzalez possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes pela mesma Universidade. Integrante do grupo LEENA/UFES de pesquisa. Atua como artista plástico desde 2005. É analista cultural da Prefeitura Municipal de Vitória desde 2011.