

A lembrança como corpo do tempo:

diálogos sobre comunicação e temporalidades a partir de João Guimarães Rosa



William David Vieira¹
Cláudio Coração²

Resumo: Aqui, abordamos a demanda comunicacional de culto à velocidade/aceleração do tempo e seu confronto com a ideia de demora/contemplação. Exemplo desse embate entre *pressa* e *vagar*, o conto *A Terceira Margem do Rio*, de João Guimarães Rosa, mostra-se uma metodologia de reflexão. Por ele, acionamos a lembrança (um cerne do conto) como a esteira de uma temporalidade única (ou um rio que corre infinitamente), associamos outras figuras midiáticas e travamos diálogos sobre comunicação e temporalidades.

Palavras-chave: Comunicação. João Guimarães Rosa. Lembrança. Temporalidades.

El recuerdo como cuerpo de tiempo: diálogos sobre comunicación y temporalidades desde João Guimarães Rosa

Resumen: Aquí, abordamos la demanda comunicacional del culto a la velocidad/aceleración del tiempo y su confrontación con la idea de retraso/contemplación. Un ejemplo de este choque entre prisa y deambulación, el cuento *A Terceira Margem do Rio*, de João Guimarães Rosa, muestra una metodología para la reflexión. A través de él, activamos el recuerdo (un corazón del cuento) como la estela de una temporalidad única (o un río que fluye sin cesar), asociamos otras figuras de los medios y entablamos diálogos sobre comunicación y temporalidades.

Palabras clave: Comunicación. João Guimarães Rosa. Recuerdo. Temporalidades.

1 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCom/UFMG), com bolsa CAPES, e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pesquisador dos grupos “Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência” (UFMG/CNPq) e “Quintais: Cultura da Mídia, Arte e Política” (UFOP/CNPq).

2 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Coordenador do Grupo de Pesquisa “Quintais: Cultura da Mídia, Arte e Política” (UFOP/CNPq).

Remembrance as a body of time: dialogues about communication and temporalities in João Guimarães Rosa

Abstract: This paper discusses the communicational demand for the cult of speed/acceleration of time and its confrontation with the idea of delay/contemplation. An example of this conflict between hurry and slowness, the short story *A Terceira Margem do Rio*, by João Guimarães Rosa, represents a methodology for reflection. Through it, we trigger the remembrance (the core of the story) as a unique temporality (or a river that flows endlessly), we associate other media figures, and we engage in dialogues about communication and temporalities.

Keywords: Communication. João Guimarães Rosa. Remembrance. Temporalities.

1 Introdução: comunicação e temporalidades no mundo contemporâneo

Pensar uma articulação entre comunicação e temporalidades parte do acionamento de algumas categorias-chave. Essas categorias podem ser figuras de historicidade, como o tempo histórico, ou ainda seus desenrolares, como a lembrança (que pode ser entendida como uma pequena teia afetiva que reina em uma cripta da memória). No conto *A Terceira Margem do Rio*, de João Guimarães Rosa, presente no livro *Primeiras Estórias*, é justamente a lembrança do pai que some no rio (dado como desaparecido ou, possivelmente, morto), manifestada no presente, que se torna uma engrenagem das temporalidades arroladas pela referida dimensão afetiva posta em contraste a partir – e sobretudo por meio – da passagem acelerada ou veloz do tempo, com o sacrifício do presente e da experiência. O imediatismo, a velocidade e a *pressa*, como demandas comunicacionais de um dado mundo contemporâneo, aprisionam o tempo do *vagar*, requerido pela contemplação posta como necessidade da lembrança, que supostamente parte do passado e se reaviva no presente e no futuro (que será presente).

A lembrança do pai, nesse jogo *vagar x pressa*, acaba por ser condicionada a uma temporalidade que perambula entre o desaparecimento e a morte, reencenados a cada dia, no presente, sempre por conta do caráter da lembrança. Com base em tal preâmbulo, percorremos metodologicamente esse confronto *vagar x pressa* para adentrarmos em uma discussão da lembrança como um verniz das temporalidades. E, para mapearmos sua fundamentação nesse mesmo mundo contemporâneo da aceleração, estendemos a manifestação da lembrança, através do pai que se embrenha no rio, a outras figuras

mediáticas. Assim, entendemos o conceito de lembrança, no curso do “rio do tempo”, como o “corpo do tempo” – este, contemplativo pela lembrança –, com base nesses diálogos sobre comunicação e temporalidades. Tais diálogos vão da literatura a figuras midiáticas da indústria fonográfica que digladiam pelo tempo – a serem apresentadas à frente –, munidas de seu corpo (a lembrança) na disputa entre o *vagar* e a *pressa*. A escolha pela indústria da fonografia não é causal, porque explana, por meio de uma ideia de caráter “datado”, como um artista que marcou época, a acepção de lembrança como um apêndice ou regime de historicidade³.

Por conta disso, partimos, no conto *A Terceira Margem do Rio*, de João Guimarães Rosa, do narrador, porque este se encontra preso a duas questões existenciais: a espera pelo retorno do pai que se entranhou no meio do rio e o temor de um futuro de impossibilidades para ele e sua família. Por meio dessas inquietações, a percepção das temporalidades é vinculada às experiências de vida e às marcações de fragilidade individuais. É como se o tempo cósmico se sobrepusesse às agruras da vida diária e, conseqüentemente, a cotidianidade impusesse um ritmo de cadência entediante e contemplativo. Em certo momento do conto, na elaboração de uma espécie de desalento, com as entregas dos familiares que ficaram na terra firme, em sua vida ordinária, ocorre a seguinte resenha afitiva por parte do narrador-filho:

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. *Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos.* Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. (ROSA, 2008, p. 40; grifos nossos)

Há, na angústia do *tempo de espera* do filho, a expectativa sobre uma passagem espacial e temporal. E há ainda a terrível fixação em um lugar, a imprimir, no desconsolo desse ambiente, uma potência de morte. Mas esse *devagar* desconcerta a *pressa* da durabilidade incontrolável do devir, cuja aflição é moldada pela infalibilidade da vida diária e pelos contatos estabelecidos nas asperezas. Assim, o pueril e o prosaico são embalados pelo que poderíamos chamar de *tempo arrastado*, em consonância com o embate *vagar x pressa*.

Se deslocarmos o dilema comunicacional de *A Terceira Margem do Rio* para a interação social no ambiente urbano contemporâneo, com a tensão racional e tecnicista preponderante, confrontamo-nos com o fundamento do tempo veloz, em que a ânsia é inerente ao processo de vida. O tempo em movimento acelerado institui a pulsão de gozo e o culto da velocidade como demanda comunicacional. Por esse cenário, a *pressa* solidifica-se como a negação da contemplação, não

3 Para tanto, ver Hartog (2013) – ao falar sobre regimes de historicidade – e também Ribeiro, Leal e Gomes (2017) – estes últimos, que elaboram cinco figuras de historicidade para a discussão entre comunicação e temporalidades. São elas: o tempo histórico, o testemunho, a memória (na qual reside a lembrança), a experiência e o gênero.

só seu oposto. Nesse sentido, as balizas do viver são impulsionadas intensamente sob o atributo da velocidade. Milton Santos (2001) reflete sobre o “signo da velocidade” no mundo contemporâneo ao afirmar que:

O mundo de hoje parece existir sob o signo da velocidade. O triunfo da técnica, a onipresença da competitividade, o deslumbramento da instantaneidade na transmissão e recepção de palavras, sons e imagens e a própria esperança de atingir outros mundos contribuem, juntos, para que a ideia de velocidade esteja presente em todos os espíritos e a sua utilização constitua uma espécie de tentação permanente. Ser atual ou eficaz, dentro dos parâmetros reinantes, conduz a considerar a velocidade como uma necessidade e a *pressa* como uma virtude. Quanto aos demais não incluídos, é como se apenas fossem arrastados a participar incompletamente da produção da história. (SANTOS, 2001, p. 1; grifo nosso)

A reflexão se depara, portanto, com uma indagação próxima da ontologia proposta pelo conto de Guimarães Rosa: como se ancorar no *tempo devagar* diante da “*pressa* como virtude”, instalada nos processos comunicacionais de uma sociedade condicionada pela aceleração?

Safatle (2015) aponta que o *tempo da ansia* é exposto entre a demanda de esperança e o imperativo do medo. A tensão decorrente desse embate escancara o desamparo individual e a passividade coletiva. Nas mais variadas elaborações políticas diárias, instala-se um estranho paradoxo: a esperança ancorada *apenas* no esperar e a ideia de medo diluída no enfrentamento social cotidiano. A premissa de uma segurança individual estaria aprumada num *dever sem tempo*. Eis um problema de fundo, o de que a comunicação contemporânea (veloz, em fluxo, desorientada) esteja vinculada aos procedimentos midiáticos que rearticulam as subjetividades.

Por meio da noção do *tempo de ansia*, estabelece-se uma proposição teórica sobre as ações comunicacionais e uma mediação de baixa alteridade. A vida em show constrói-se, com sua visibilidade indomável, no fluxo de acionamento midiático ininterrupto – não apenas no sentido *macluhiano* das extensões corpóreas e sensitivas, mas também na redefinição radical das noções de temporalidades.

Assim, a comunicação se define como máquina de marcação do tempo da ansia; ora, a experiência na (e da) contemporaneidade está sujeita a uma temporalidade social disposta no modo de vida mediado. Desse modo, os produtos culturais, as manifestações em torno de novas e sofisticadas linguagens (a tecnologia *touch*, as plataformas de projeção digitais, os jogos interativos) se apresentam,

nesse cenário, em uma roupagem desintegrada e cínica, porém sedutora, pois lidam com as próprias demandas dos sujeitos.

As imagens projetadas, nesse tocante, exercem uma *sensação de futuro* desamparada. Nesse tocante algo melancólico, Kehl (2009) afirma que:

A temporalidade contemporânea, frequentemente vivida como pura *pressa*, atropela a duração necessária que caracteriza o momento de *compreender*, a qual não se define pela marcação abstrata dos relógios. Daí a sustentação periclitante do saber do sujeito, que o predispõe à queda na depressão, seja qual for sua estrutura neurótica. Por sua vez, o momento de concluir implica a conquista, durante o tempo de compreender, de alguma independência em relação ao tempo apressado da demanda do Outro. (KEHL, 2009, p. 119; grifos nossos)

O sentimento de aceleração se fundamenta, a partir da observação de Kehl, na ansiedade do sujeito contemporâneo e do tempo que lhe “escapa”, ou na própria *compreensão*, pela projeção incessante das imagens e pela crença de que tudo pode ser feito na/ com a readequação da experiência midiática.

Os versos únicos da canção *Tudo ao Mesmo Tempo Agora*, de Arnaldo Antunes, gravada pela banda Titãs em 1991, revelam tal contradição: “Uma coisa de cada vez / Tudo ao mesmo tempo agora”. Trata-se de uma síntese, de um espírito de tempo, em que as simulações da vida estão esgarçadas pela dualidade entre *vagar* e *pressa*. Morin (2011), ao explicar que o *zeitgeist* da cultura de massa (fundamentalmente a partir do século XX) está ligado ao avanço da sociedade de consumo, trata das espacialidades observadas pelas narrativas da mídia, a embalar representações como a bela sedutora, a/o jovem audaz, o galante etc. Assim, mitos românticos e realistas são reagrupados em um tempo instituído na mídia, um tempo particular, muito próximo da concepção do *tempo da ânsia* abarcada por Safatle (2015).

Frases como “o tempo passa depressa”, “esse ano voou”, “não tenho tempo para nada” estão entregues, curiosa e contraditoriamente, à ocupação de um tempo comunicacional mediado pela ideia de simultaneidade, cuja presença midiática reconfigura o cotidiano. Nesse caminhar, a expressão “tudo junto e misturado” resume as fronteiras do discurso em torno da velocidade e a construção de “múltiplos” gêneros midiáticos ancorados nessa percepção: *reality show* ficcional, docudrama, jornalismo de entretenimento, entre outros. Não é apenas uma demanda de assimilação mercadológica, mas se trata, em contrapartida, de um insinuante compartilhamento de gestos do *tempo*

da *ânsia* e de um triunfo do cotidiano midiaticizado, o que pode nos levar, provocativamente, à polarização resistência *versus* resignação.

A dor da ansiedade e a presença do tempo celebrado pela velocidade são sintomas de durações do tempo midiaticizado. Com isso, as orientações da vida diária se aproximam da *timeline* da rede social, do controle do ritmo temporal de uma página de *YouTube*, por exemplo. Enfim, o desamparo e o *tempo da ânsia* estão engendrados na radicalização do *efeito zapping* televisivo: “a perda do silêncio e do vazio de imagem [...] é um problema próprio do discurso televisivo, imposto não pela natureza desse veículo, e sim pelo uso que desenvolve algumas de suas possibilidades técnicas e atrofia outras” (SARLO, 2006, p. 61). Poderíamos elencar vários aspectos desse *efeito atrofiante*: a ansiedade nos usos de *gadgets*, a vivência vaticinada pela ideia da exposição virtual, o tempo condicionado por inúmeros *timings* e assim por diante.

No tocante do pertencimento em relação às temporalidades, o *delegar* depressa do rio temporal do conto de Guimarães Rosa se traduz de imperativo de serenidade, o que se verifica na incorporação fluida e nem sempre calma do discurso. O cineasta Andrei Tarkovski, no ensaio *Esculpir o Tempo* (2010), diz o seguinte:

O momento da morte representa também a morte do tempo individual: a vida de um ser humano torna-se inacessível aos sentimentos daqueles que continuam vivos, morre para aqueles que o cercam. O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal seja capaz de se realizar como personalidade. Não estou, porém, pensando no tempo linear, aquele que determina a possibilidade de se fazer alguma coisa a praticar um outro ato qualquer. O ato é uma decorrência, e o que estou levando em consideração é a causa que corporifica o homem em sentido moral. A história não ainda o Tempo; nem o é, tampouco, a evolução. Ambos são consequências. O tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana. O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual! (TARKOVSKI, 2010, p. 64)

Deslocando o olhar de Tarkovski, podemos entender que o tempo pode ser desbravado, esculpido em assimilações existenciais memorialísticas. A aceleração das imagens é sinal gritante da necessidade de se esculpir. A angústia do narrador-filho, contemplativo

e aflito, em *A Terceira Margem do Rio*, é um pouco a síntese dessa possibilidade de domar os demônios da ânsia – na espera e no medo...

2 Destemperança do tempo a partir de um pai que desaparece/morre

Na mesma medida em que a aceleração das imagens surge como sinal esclarecedor da necessidade de se esculpir o tempo, haveria uma maneira de esculpir o tempo a partir das imagens ou esculpir o tempo das imagens? Imagens são tempo. Se tomarmos hoje em dia, a título de exemplo, gravações em VHS dos anos 1980 ou 1990, certamente encontraremos falhas advindas de sinais de mofo e outros resquícios de um tempo decorrido. Entretanto, se um dia estiveram em prol da demanda comunicacional de aceleração do tempo, essas imagens, hoje de formato anacrônico e datado, de ossatura orgânica temporal do passado, enquanto estiveram no ápice da tecnologia de décadas atrás como o *tempo da ânsia* de uma sociedade do progresso, agora contradizem a própria modernidade que as rejeita e que delas um dia se serviu. Essas imagens estão no cume do ato de esculpir – pelo passado nelas *contido*, pelo espaço de experiência que as inunda. Estão, por fim, na contemplação de um prosaico aparentemente inerte e estagnado. Estão no *tempo devagar* ou no *enfim* dos tempos.

No conto de João Guimarães Rosa, há um momento em que o narrador utiliza a expressão “o enfim de uma hora”, como se fosse um tempo infinito dentro de uma lógica de finitude. Seria um *tempo devagar* sentido pela contemplação incessante do intervalo de uma hora. Seria, por fim, o tempo que não passa, a ânsia do esperar, que toma conta do personagem ao longo da história. Contudo, como dimensionar esse *enfim* na estética temporal não dosada pela velocidade como demanda comunicacional (substituta da contemplação dos dias)? Enquanto o rio passa, ao mesmo tempo em que fica, o pai, que se emaranhou pelas águas que desembocam para sempre umas nas outras e sem fim em si mesmas, alcançou outra dimensão. Está, para o rio, como este está para ele: ambos se encontram a verterem suas *corporalidades* pelo infinito do tempo, não possuem fim, romperam com a ânsia e, por isso, suas dimensões passaram a pertencer ao *tempo devagar*: contemplam-se em contiguidade no curso do rio que não se acaba⁴.

Aqui, selecionamos três imagens da cultura midiática que explicam melhor como o *vagar* está para a *pressa* (ou a ânsia) na qualidade de atributo que se permite ser contemplado. Isso porque, no sufocamento dos dias, renegam-se presente e futuro e cultua-se o passado, como o falseado momento do tempo parado, o *tempo devagar*, que se permite ser *experienciado*. O *tempo devagar* está justamente no presente, ainda que não nos demos conta. O presente é o espaço

4 O tempo pode ser pensado como um rio, para além de uma ideia de flecha ou de algo que está sempre em curso. À medida que impactamos o presente com nossos anseios de futuro, que podem ser catastróficos, e à medida que vivemos o passado também no presente, identificamos a flecha e sua irreversibilidade do tempo como incapazes de alcançar sua dimensão de experiência (a relação com os acontecimentos). De acordo com Wolff (2013, p. 51; grifo no original), “na flecha não há nem presente, nem nós. Poderíamos estar em qualquer ponto; vemos o mundo e seus acontecimentos expostos diante de nós e estamos fora do tempo. Em contrapartida, podemos nos imaginar imersos no ‘rio do tempo’. O tempo escoia ao redor de nós sem que possamos detê-lo. Somos imóveis e o tempo é que parece passar”.

de contemplação, mas, ironicamente, porque o passado se estende ao presente e este desemboca como um rio no futuro. A partir disso, as três imagens que selecionamos são, na verdade, vídeos musicais de apresentações de artistas da música popular brasileira que trazem esse *tempo devagar*, arrastado do passado ao futuro e sentido/contemplado justamente no presente (o tempo das lembranças e também das esperanças, das memórias e dos sonhos).

Trazemos para discussão: a artista Vange Leonel (que faleceu em 2014), a partir de uma apresentação da música *Esse Mundo* no programa Pampa Show (RS), da TV Pampa, em 1992⁵; em seguida, o clipe da música *Eles*, de Cássia Eller (falecida em 2001), sem data específica, num passado perdido entre os anos 1980 e 1990 na gravação de um show⁶; e, por fim, a banda Legião Urbana, por meio da figura de Renato Russo (falecido em 1996), em vídeo editado pela extinta MTV Brasil para a música *Eu Sei*, a partir da apresentação da referida canção em um show no Mineirinho (em Belo Horizonte – MG), no ano de 1988⁷.

Os três produtos da cultura midiática brasileira trazem os artistas em uma mesma estética de VHS mofado, sendo reexibidos, hoje em dia, sobretudo por meio do *YouTube*. Para entendê-los, acionamos, daqui em diante, duas frentes metodológicas possíveis: a *destemperança do tempo* como sufocamento provocado nos sujeitos pelo curso dos dias e a *agonia* como sintoma dessas tramas temporais, a serem explicados a partir de agora. Como ponto de partida, salientamos que, curiosamente, esses vídeos comportam-se hoje, anos depois, em outras temporalidades sociais (e, ao mesmo tempo, na *reencenação* de suas temporalidades sociais iniciais), como críticos de uma demanda comunicacional pautada na aceleração e na velocidade do tempo. Tornaram-se eternos, atingiram o *enfim* dos tempos, estão no *vagar* do passado, que aparenta estar estagnado, mas está em construção justamente por meio da contemplação no presente desse tempo passado que ainda corre devagar ou parece mesmo quase não passar. É possível ver, nos três vídeos, os artistas embalsamados nos palcos por uma fumaça (uma espécie de gelo seco) que agora os apresenta como presenças fantasmáticas – nos termos de Derrida (1998). *Antigas*, as filmagens possuem falhas em suas exibições justamente porque envelheceram, estão embaçadas, borradas ou quase apagadas e rejeitam a tecnologia da alta qualidade das imagens do presente.

Ao mesmo tempo, suas presenças fantasmáticas são figuras esvanecidas no tempo, que arrastam o passado ao presente e, também, ao futuro, embaralhando ainda mais as tramas temporais que teimamos em diluir cronologicamente em nossos didatismos. Pretéritos, os fantasmas são o porvir da memória e da experiência, já que:

5 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yAeY8KD3QNM>.

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AhsNHkdFyj4>.

7 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=76bw_Txk3qE.

A questão, sim, é “para onde?”. Não apenas de onde é que vem o fantasma, mas, antes de tudo, ele voltará? Ele já não está chegando e para onde vai? E o futuro? O futuro [que será o presente, acrescentamos] só pode ser dos fantasmas. E assim também o passado. (DERRIDA, 1998, p. 50; tradução nossa)

É justamente na circunscrição temporal que os fantasmas estão *presentemente vivos*, como atesta o autor. É no imbricamento de temporalidades que os fantasmas se fazem sobressair e executam essa circunscrição, que se volta à interpretação de temporalidades mistas. Isso diz de formas de sobrevivência às tramas temporais, entendidas, segundo Kehl (2009, p. 122), como “[...] formas de organização e percepção e organização subjetiva do tempo”. Na qualidade de figuras que mobilizaram determinados discursos no cenário fonográfico (e, por isso, político) nacional de uma época, podemos entender que Vange Leonel, Cássia Eller e Renato Russo sobreviviam pelo tempo por meio das críticas sociais que faziam. Podemos assumir também que os três se portaram como sujeitos que falaram de uma *destemperança do tempo*. Na mesma medida, não seria errôneo de nossa parte considerar que suas canções traziam um habitat de origem e passado ou eram políticas do ponto de vista da própria marca inserida nelas pelos sujeitos que delas se valiam, imbuídos de suas necessidades de serem quem eram, como o pai que se emaranha pelo rio no conto de Guimarães Rosa. Então, hoje, os *corpos fantasmáticos* desses três artistas só sobrevivem pelo tempo – a tessitura do fantasma, o que o faz ser o que é.

Buscar-se é buscar-se no tempo e, acima disso, buscar o próprio tempo, sobreviver a suas celeumas, como apresenta Kehl (2009). Isso anularia o fato de que a expressão *destemperança do tempo* parece ser, em certa medida, uma redundância. Epistemologicamente, o tempo *destempera* a própria embalagem que o reveste porque a vilipendia a todo momento. O tempo não se faz respeitar, está sempre em substituição. O infinito de um segundo não dura mais que isso e, *ao mesmo tempo*, só é chamado de “segundo” porque assim o definimos, já que um segundo é uma ínfima parte de um tempo cronológico incompleto e sempre a correr atrás do resto de si.

Parece ser esse o elemento sintetizador e sintomático de uma *agonia* entre todos os personagens aqui imbricados: do pai que se embrenha no rio (e faz dele seu corpo, à medida que o rio é o próprio tempo infinito que passa) ao artista da música que conceitua o tempo como parte pensante de seu trabalho e nele se perde em sua morte, imortalizando-se em sua reflexão conceitual e poética. Por essa *agonia*, a marca indelével da passagem do tempo e a forma como o percebemos, poderíamos buscar outros tantos artistas que sofreram as *destemperanças desse tempo*. O que dizer, por exemplo, do grupo Fat

Family, que desapareceu ao longo dos anos (após um momento de sucesso), com o esfacelamento da produção de um modelo de música gospel (substituído por outro, para outra “massa” e de aclamação apocalíptica, como visto no grupo mineiro Diante do Trono^{8/})?

O que dizer ainda da perda de membros do Fat Family para a morte, mas sabendo que esta pode ilusoriamente ser “contornada” quando o grupo é lembrado *remotamente* no *YouTube* ao acessarmos o videoclipe da canção *Jeito Sexy*⁹ (versão brasileira da música original *Shy Guy*, de Diana King, e que transportou a família para a fama)? Nesse “contorno” da morte, o videoclipe indica uma temporalidade dosada pela “coreografia do pescoço” como filão do pop, a dar lugar, anos mais tarde, à afirmação da estética da música gospel negra norte-americana como marca de uma não subversão, contraditória a toda a iconoclastia do final dos anos 1990 e início dos 2000 no cenário midiático brasileiro. E o que dizer da reencenação de *Jeito Sexy*, anos mais tarde, em 2019, de modo iconoclasta, por Gloria Groove, no programa *Altas Horas*, da Rede Globo¹⁰, exaltando seu caráter de lembrança? A concepção de uma lembrança é estar sempre em disputa e sua *revivência*, ainda que dolorosa, omitida e por vezes rejeitada e inominável, faz parte da *performatividade* do presente. Quando se desaparece nas/das cenas midiáticas (e não apenas no rio) ou se morre (metafórica ou fisicamente), também se eterniza no tempo, para alcance de seu *enfim* – torna-se uma lembrança dada à reencenação.

Assim como os outros artistas, que podem ser *experienciados* em lembrança nessas temporalidades anteriores, o passado é indispensável tanto à memória quanto às expectativas e novas experiências. Não é a partir do espectro que se reafirma o horizonte, como atesta Derrida (1998)? Não seria o passado o responsável por delinear, nesses casos, a conexão de toda a temporalidade, a revelar que o correr dos dias é uno e imperativo? Não seriam o desaparecimento e a morte categorias testemunhais de um passado perene e inerente ao presente e ao futuro, que neles corre como o curso de um rio? Se há algo inabordável no passado – por parte dos homens –, como define Sarlo (2007), é justamente o fato de que não podemos reprimi-lo e vamos senti-lo no presente, que é ilusoriamente apenas um tempo do hoje, mas incontestavelmente o ontem e o amanhã:

Só a patologia psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimi-lo [o passado]; mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente [antes futuro e, doravante, um “novo passado”] como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar. Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade. O retorno

8 Que tem, como uma de suas canções mais emblemáticas, a música *Deus Nos Amou*, cantada pelo grupo derivado Crianças Diante do Trono, cujos versos iniciais (“Quem pecar, vai pagar / Quem pecar, vai morrer”) representam esse novo modelo de louvor, mais corporativista e expiatório.

9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L6uUHqXmxfc>.

10 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tuAXXSTNN3U>.

do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. [...]. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa [e põe-se a jogo ao ser reencenada e contemplada no presente, acrescentamos]. [...]. Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*. (SARLO, 2007, p. 9-10; grifos no original)

A lembrança reside no campo do *enfim* e este, por sua vez, contorna a aspereza e a dissolução das relações humanas resumidas ao conflito do prosaico, do dia a dia, ao entregar o corpo ao tempo: um discurso ou supremacia sobre o corpo que o faz ser entendido por meio da *destemperança*, sentida pelos sujeitos sufocados por esse tempo, eternizados por ele e que fazem dessa condição a principal indumentária de sua composição, disposta ao olhar. Ao morrerem ou desaparecerem dos espaços que antes ocupavam, todos (artistas e o pai em *A Terceira Margem do Rio*) se tornaram lembranças, o corpo do tempo das presenças fantasmáticas. A lembrança, que habita o espaço próprio de experiências (o passado), em definições *koselleckianas*, reina também no presente e no futuro, anima todo o horizonte doravante, de expectativas. Logo, habita toda a temporalidade, faz-se contemplar. E essa contemplação é perene no tempo, está no *enfim*. É nesse sentido que Gil (1997) esclarece que o tempo reina na ontologia dos corpos dos homens. Sobre ele se erige (e se sustenta) e a ele se resiste porque:

Qualquer discurso sobre o corpo parece ter que enfrentar uma resistência. Ela provém certamente da própria natureza da linguagem: como para a morte ou para o tempo, a linguagem esquivava-se à intenção de definir: [em] cada definição permanece um posto de vista parcial, determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular. Tal como estamos relativamente condenados a falar de diferentes tempos ou temporalidades, quer seja o tempo em Kant ou a temporalidade social – também não podemos senão fazer esclarecimentos parcelares sobre o corpo: “o corpo na arte grega”, “a ginástica e o corpo”, “o corpo segundo a mística cristã”, etc.; e uma abordagem ontológica não obteria melhores resultados, pois se descobririam rapidamente os limites de uma espécie de teologia negativa, no interior dos quais apenas teríamos o direito de falar – para dizer que o corpo não é um organismo, nem uma máquina, nem isto, nem aquilo. (GIL, 1997, p. 13)

Se o corpo não se limita, o corpo é tempo. Sua ontologia é, por fim, sua própria não ontologia e a convocação do *enfim*, arregimentado sob a égide pedagógica do infinito. *Destempera-se*, assim, o corpo do pai, que se expandiu como o rio para o qual se doou. *Destempera-se*, igualmente, o corpo do artista, que se cravou como marca do tempo e ingressou em seu *enfim*, em sua eternidade ou em seu inalcançável e indelével infinito. Se o corpo *não é* e se a lembrança está sempre em construção, esta seria sua melhor aparência, o próprio corpo do tempo, para o qual se perde inicialmente (como trauma) e no qual se ganha em seguida (como atmosfera onisciente). Perder-se para o tempo é a *agonia* como sintoma das tramas temporais, revelada por todos esses fantasmas e rejeitada por eles. É a *agonia* do passar ordinário dos dias. No tempo encontrar-se e nele restar é contemplar a espera no *enfim*, o que derruba a sedenta espera da ânsia.

3 Considerações finais: contra a *agonia*, os fantasmas esperam no *enfim* dos tempos

Alocados em épocas distintas – e especialmente por isso –, tanto o narrador de *A Terceira Margem do Rio* quanto Vange Leonel, Cássia Eller e Renato Russo, imbricados num contexto da música pop brasileira dos anos 1980/1990, externam inconsistências de um social moderno que se dá a ser dosado e tensionado por aquilo que poderíamos chamar de *agonia*. Emoldurado na performance desses sujeitos no palco (no agora *corpo fantasmático*, como no pai e em sua performance do desaparecimento/morte e entrega ao rio, já que seu corpo se torna corpo do rio, a sobreviver no leito do tempo), esse atributo consequencial temporal é, assim, uma temporalidade *agonizante*. É a nevrálgia de uma suposta transmutação do tempo (a modernidade como o lugar ao qual deveríamos chegar), cujo trânsito não é apenas do tempo, mas do espaço e, mais ainda, do sujeito em meio a esses dois inquisidores. Falamos do trânsito na cidade, no campo, no palco de um show, nas cenas musicais, nas genealogias familiares, no curso do rio; falamos do trânsito na modernidade que ocupa esses espaços e os dirime a sua própria condição urgente e imediatista (ou acelerada), embora sejam todos passíveis de se tornarem o tempo do *enfim*. São sujeitos que lutaram contra o tempo, contra a suspeita passagem do tempo, que se alimentaram de suas vozes para se fazerem presentes e imanes no mundo. Antes disso, buscaram fazer-se presentes para si mesmos, circunscreveram-se no tempo.

São todos sujeitos desajeitados em seus tempos e pelo tempo, por uma ânsia, aceleração e *agonia*. Agora, ajeitaram-se em outro tempo, o *devagar*, não menos conflitante. E o espírito de um tempo

conflitante, o passado *versus* o presente e o futuro que deles virá, aparece na performance de todos esses sujeitos porque é por meio desta que eles realizam a circunscrição temporal a que nos referimos anteriormente.

Essa problemática pode ser sintetizada pela figura de Vange a cantar e dançar no vídeo, isto é, numa imagem trépida cuja fantasmagoria, quanto mais decrépita possa parecer a este mundo, é a excelência da temporalidade posta em jogo e disputada como um recurso de sentido por essa fantasmagoria, que encena *sua* temporalidade agora *vagar*. Uma temporalidade quase estagnada e contemplativa, em imagens aparentemente mofadas e imóveis que hoje reinam na memória (para *experienciação*, contemplação) e nos anais de uma historicidade dosada tanto pela circunscrição dos sujeitos de antes (as fantasmagorias de agora) quanto pela circunscrição dos sujeitos de hoje (fantasmagorias do amanhã), duplamente irmanados nesse tateamento das tramas temporais.

São fantasmagorias imersas nas *agonias* do tempo, que se repetem, reinventam-se, reanunciam-se como perenes, perpetuam-se e *vagam* no tempo como condição *sine qua non*: saem da ânsia da modernidade para o *vagar* do passado contemplativo, mas jamais estagnado, que respinga no presente e no futuro, igualmente contemplativos e abertos à *experienciação* no *vagar*. A repetição das tramas do tempo é a própria repetição do tempo (passado, presente e futuro), que se faz e desfaz a todo momento, diante de nossos olhos imobilizados por essa *agonia* do ciclo sem fim e, paradoxalmente, mobilizados pelas fissuras imaginadas pelos homens em didatismos de contagem temporal, como relógios, ampulhetas, décadas, gravações VHS mofadas etc.

No pai que se perdeu para o *espaço* do rio, no artista que habita uma década como se sobre esta reinasse uma dimensão de localidade no curso histórico, em tudo isso reina a *agonia*: de um lado, a despedida, fazendo da distância não apenas um atributo espaciotemporal; de outro, a inserção em um movimento que pode ser compreendido como cravado no tempo do outrora, ilusoriamente estagnado e inalcançável por nossos didatismos. A partir disso, reina a *agonia* do esquecimento, do inabordável nesse tempo datado, mas que reserva o *enfim*.

Quando o *enfim* se torna o limite de uma unidade de tempo e um sintoma não mapeado pela *agonia*, como “o enfim de uma hora” do narrador de *A Terceira Margem do Rio*, transubstancia-se o corpo e se contorna a *destemperança*. Esta última, que se não se esvai no conformismo da espera que nunca termina (no retorno sem fim do pai, no artista da música que se *espectraliza* no consumo de si e caminha para seu encerramento no mundo dos espetáculos), mas que ergue a tradição da memória reinventada no presente e no futuro. Tal como a

lembrança pela qual disputam sentidos, tal como o corpo do pai que se fez rio e comungou do tempo, tal como o *corpo fantasmático* do artista – cujo passado é companhia inerente ao presente e redenção para as expectativas catastróficas do futuro ameaçado por um “presente *presentista*”, acelerado e dito vazio de experiências.

No embate *vagar x pressa*, percebe-se que a vida é só o *demoramento*, um “devagar depressa dos tempos”, no qual não parece haver mudanças, como propõe o narrador do conto de Guimarães Rosa. Os fantasmas, como as imagens *vultosas* de Vange, Cássia Eller, Renato Russo ou do pai, agora não têm mais *pressa*, justamente porque *vagam* no *demoramento*. Não seria este o tempo do *enfim*, tão buscado pelo narrador do conto?

Portanto, a pergunta central que fizemos anteriormente, “como se ancorar no *tempo devagar* diante da ‘*pressa* como virtude’ instalada nos processos comunicacionais de uma sociedade condicionada pela aceleração?”, pode ser entendida pela contemplação do *tempo devagar*. Os fantasmas esperam no *enfim* dos tempos e, nesse esperar perene, contemplam o *vagar* e rejeitam a *pressa*. Aliás, a *pressa* não é da natureza das presenças fantasmáticas. O *demoramento* da vida é um tempo infinitamente menor que o *demoramento* da morte, sob a ótica de quem está vivo. Para os fantasmas, todavia, o *demoramento* não existe, é o próprio tempo, que também deixa de existir. Os vultos, os espectros, embalsamaram o tempo e agora reinam no *enfim*. E essa altivez irrompe como uma iconoclastia do tempo na modernidade, como uma subversão do tempo instalado nos processos comunicacionais de uma sociedade condicionada à aceleração, como uma subversão da demanda comunicacional da velocidade. O que ou quanto tempo esperar quando não há nada após a espera? Por que esperar na ânsia se a contemplação faz parte do *tempo devagar* e corrobora o tempo da espera no *enfim*?

Referências

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Madri: Editorial Trotta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: 34, 2014.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Tradução de Maria Helena Martins et al. Belo

Horizonte: Autêntica, 2013.

HUYSSSEN, Andreas. Geografias do modernismo em um mundo globalizante. In: _____. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões.** São Paulo: Boitempo, 2009.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX – Volume 1: Neurose.** Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. **Primeiras estórias.** Rio de Janeiro: Mediafashion, 2008. Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; LEAL, Bruno Souza; GOMES, Itania. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (Orgs.). **Comunicação, mídias e temporalidades.** Salvador: EDUFBA, 2017, p. 37-58. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/Comunicacao_Mídias_e_Temporalidades.pdf. Acesso em: 10 ago. 2019.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SANTOS, Milton. Elogio da lentidão. São Paulo: **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais, 11 mar. 2001.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina.** Tradução de Sérgio Alcides. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional.** Petrópolis: Vozes, 2014.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** Tradução de Jefferson Luiz

Camargo. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TAVARES, Frederico de Mello Brandão. Os processos midiáticos para além da mídia. Santa Maria: **Revista Animus**, v. 6, n. 2, jul.-dez. 2007.

WOLFF, Francis. A flecha do tempo e o rio do tempo – pensar o futuro. Tradução de Paulo Neves. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Mutações: o futuro não é mais o que era**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013, p. 41-61.

RECEBIDO EM: 17/04/2020 ACEITO EM: 20/02/2021