



## TESSITURAS DO TEMPO E A ARTE DA MEMÓRIA

Acir Dias da Silva (UNEPAR- FAP)<sup>1</sup>

**RESUMO:** As imagens do cinema incorporam experiências humanas e tecem sentidos entrelaçados aos elementos da realidade. As histórias narradas no cinema compõem, de forma plástica, reverberações da arte da memória descrita por Cícero e Quintiliano. Diante disso, falaremos sobre os estilhaços da cultura nos movimentos estéticos e éticos ocorridos na modernidade e a conservação de ícones e emblemas que persistem na atualidade das imagens do cinema. Para tanto, pontuaremos, nessas imagens, elocuições e ornamentos alusivos ao tempo e ao passado. Destacam-se os mitos e suas personificações precárias materializados em sentidos, tanto nas formas plásticas como nas literárias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alegoria. Cinema. Memória. Arte, Cultura

**RESUMEN:** Las imágenes del cine incorporan experiencias humanas y tecen sentidos entrelazados a los elementos de la realidad. Las historias narradas en el cine componen de forma plástica reverberaciones del arte de la memoria descrita por Cícero y Quintiliano. Así, hablaremos acerca de los estillos de la cultura en los movimientos estéticos y éticos ocurridos en la modernidad y la conservación de íconos y emblemas que perseveran en la actualidad de las imágenes del cine. Por lo tanto, pontuaremos en esas imágenes, elocuciones y ornamentos alusivos al tiempo y al pasado. Se destacan aquí los mitos y sus personificaciones precarias materializados en sentidos, tanto en las formas plásticas como en la literatura.

**PALABRAS-CLAVE:** Alegoria. Cine. Memória

O tempo é o elemento material que constitui a condição de nosso “eu”, de nossas “almas”. As imagens do cinema incorporam essas alegorias e as inserem nas correlações com a cultura e a memória. Nesses suportes artísticos e temáticos, as relações com a materialidade do tempo ocorrem pela duração da imagem e seus emblemas visuais que, ao agrupar ruídos perdidos, imagens desconexas, resíduos, sensações e reminiscências que poderiam ser esquecidas, enfim, as imagens e signos do mundo ganham *corpus* luminoso sob a forma de reminiscência.

O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal, seja capaz de se realizar como personalidade. Não estou, porém, pensando no

<sup>1</sup> Doutor em Educação, Conhecimento, Linguagem e artes pela Universidade Estadual de Campinas (2004), com Pós Doutorado com pesquisa em memória e documentário (Em Curso).



tempo linear, aquele que determina a possibilidade de se fazer alguma coisa e praticar um ato qualquer. O ato é uma decorrência, e o que estou levando em consideração é a causa que corporifica em sentido moral. (TARKOVSKI, 1990, p. 64).

As imagens do cinema traduzem-se em artefatos de memória tanto no corpo figurativo das imagens e sons como também no campo interpretativo, pois condensam informações e significações possíveis de serem detectadas como marcas e vestígios. A emissão de sentidos na multiplicidade de gêneros presentes nestes discursos incorpora fatos e processos identificáveis como históricos. A produção de artifício de memória e produzem de bens espirituais, pode-se compreendê-las como a construção de representações da memória artificial do homem, latentes no universo das imagens e dos sons. O cinema reinventa a cada produção essa memória e representa a seu modo determinados aspectos retrospectivos da vida social, instaura um universo de gestuais e de habitus. E nisso há um *locus* destes artefatos, um modo de olhar o passado que é centrado, não podendo ser de outro modo, na experiência vivida pelas gerações anteriores, mas esse olhar é sempre do presente.

Tais artefatos são construções ideológico-representacionais que remetem ao passado, deslocados e transferidos culturalmente pela trocas simbólicas e mediações simbólicas, comunicacionais e pelo poder mercantil presentes nas relações sociais da cultura contemporânea. Parte-se do princípio de que as imagens do cinema representam temas e mimeses que povoam o modo de ver problemas de nosso passado e, conseqüentemente, do presente, compartilhados e compartilháveis no mundo da vida social. Existiriam, portanto, padrões comunicacionais, modos de ver o passado, de acordo com o "edifício simbólico" presente nas narrações fílmicas, que também são narrações alegóricas do sistema político vigente na sociedade. Esses suportes incorporam elementos do passado e, deste modo, reiteram o conceito de lembrança, conceito que se aproxima a um duplo, qual seja o da conservação de uma vida antiga e o da concretude da realidade.

As lembranças podem funcionar como uma manifestação de si ao possibilitar interação como os "extratos" históricos em uma obra artística. *"Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de um reminiscência, tal como ela relampeja no momento*



*de um perigo.*” (BENJAMIM, 1996, p. 224). Na obra de arte, as manifestações do passado aparecem como testemunhos e incorporam diálogos implícitos, citações, evocações, estilizações, alusões, bem como cruzamentos de experiências estéticas materializadas numa polifonia de discursos que retêm o tempo e a história.

Nisso se inscreve a arte da memória. As imagens do cinema remetem ao passado, mas, ao mesmo tempo, não reproduzem o passado tal e qual. *“A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, com imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecida”.* (BENJAMIM, 1996, p. 224). Nesse sentido, há uma séria impossibilidade de as imagens cinematográficas serem o passado, embora sejam tempo e se dirijam sempre ao presente, sem que o presente seja visado por elas. Há diversas formas de interpretá-las. Interpretaremos as imagens do cinema como imagens do universo da arte da memória.

Os gregos já falavam desse artifício que atravessou a Antigüidade clássica como parte da retórica, sobreviveu parcialmente ao desmantelamento cultural no sistema educacional latino e refugiou-se nas ordens dominicana e franciscana durante a Idade Média. Foi um movimento de migração que deixou evidente um branco. O processo descrito por Cícero e Quintiliano atualmente é explorado pelo cinema e pelo o universo das artes, ciência e tecnologias, que acontece em compasso com o desenvolvimento das tecnologias e dos meios computacionais. A arte da memória, em sua origem, propõe um conjunto de regras para a memorização de idéias ou de palavras, constituindo uma técnica de imprimir lugares e imagens na memória, de maneira a fazer com que um orador possa reproduzir longos discursos com precisão infalível. Hoje, quando se podem obter informações ao toque dos dedos, uma mnemotécnica dessas parece totalmente inútil.

Na época anterior ao advento da imprensa, do cinema e da tecnologia computacional, uma memória bem treinada era de vital importância. Simônides de Caos, o grande poeta profissional da era pré-socrática, a voz da resistência pan-helênica contra a invasão de Xerxes, foi considerado, durante toda a Antigüidade, como o fundador da arte da memória. A historiadora Francis Yates, em seu livro *“A Arte da Memória”*, aborda objetivamente a compreensão da apropriação dessa arte desenvolvida junto à retórica na construção de



modelos mentais. São três principais fontes da Arte da Memória que foram base para todos os desdobramentos posteriores dessa arte: o livro anônimo *Ad Herennium*; o tratado *De Oratore*, de Cícero; e o *Instituto Oratório*, de Quintiliano, focaliza a memorização relacionada ao espaço, tal qual é apresentada por Quintiliano. Com a desintegração do Império Romano do Ocidente no século V (476 d.C.), desintegração que marca o início da Idade Média, temos a abordagem da Arte da Memória pautada pela influência da escolástica. Nesse período da escolástica, a Arte da Memória está relacionada à arquitetura através de *Modelos Mentais*, como o Inferno de Dante e ainda *Modelos Concretos*, como as Catedrais Góticas.

Nesse período predominam os *Modelos Construídos* nos sistemas mnemônicos, os quais persistem até os dias de hoje nos sistemas de produção da imagem cinematográfica. Temos o Renascimento na Europa, entre os séculos XIV e XV, movimento que vai resgatar a Arte da Memória a partir das influências do Hermetismo (ALMEIDA, 1999). Um dos exemplos característicos dessa arte consiste em imaginar ambientes, imaginar lugares para a mente, lugares inesquecíveis. Diante disso, a partir das colocações de Frances Yates e de Milton José de Almeida, a Arte da Memória no período Renascentista "abre" com o Teatro da Memória de Giulio Camillo e "fecha" com os locais e as imagens do cinema. Selecionamos essas passagens e exemplos de *Modelos Construídos*, em Cícero e em Quintiliano.

Cícero considera a memória uma tesouro da retórica. “*Se a memória acaso provém de certo artifício ou inteiramente da natureza, será dado dizer numa ocasião mais idônea. Por ora, falaremos como se fosse certo que nesse assunto arte e preceito são de muita valia.*” Nesse sentido, existe uma arte da memória.

Existem duas memórias: uma natural, outra produzida pela arte. Natural é aquela situada em nossa mente e nascida junto com o pensamento; artificial é aquela que certa indução e método preceptivo consolidam. Porém, como em tudo mais, é freqüente a aptidão do engenho imitar a doutrina, e a arte, por sua vez, fortalecer e aumentar a comodidade natural. Assim acontece aqui: às vezes a memória natural, se alguém a tem excelente, é semelhante à artificial, que, por sua vez, conserva e amplia a comodidade natural com um método



de ensino. Por isso, para ser excelente, a memória natural deve ser fortalecida pelo preceito, bem como precisa do engenho aquela que se adquire com a doutrina. E nessa arte, nem mais, nem menos que nas outras, ocorre que a doutrina se ilumine com o engenho e a natureza com o preceito. Por isso, essa instrução será útil também para aqueles que por natureza têm boa memória, o que seguramente logo poderás compreender. Mas, ainda que estes, fiados em seu engenho, não precisassem de nossa ajuda, ainda assim estaríamos justificados por querer ajudar os menos favorecidos pelo engenho. Agora falemos da memória artificial. (CÍCERO, 2005, p. 183).

Percebem-se representações esquemáticas e processos que envolvem as idéias de lugar, espaço e a organização de imagens, personagens e ação. Tal processo é denominado como processo mnemônico. As representações espaciais esquemáticas obedecem a esquemas. O uso de modelos mentais estruturados, denominados “Arte da Memória” ou “Mnemônica”, ocorre desde a Antigüidade clássica e esses modelos têm sido “editados” e aplicados em explorações artísticas de efeitos narrativos na construção da imagem cinematográfica. Tal ligação da mnemônica com os lugares que ocorre no cinema vem desde seu surgimento, quando Simônides faz a associação de pessoas [imagens] a espaços [lugares]. Posteriormente à experiência de Simônides, a Arte da Memória passou por várias transformações, mas sempre conservou, em sua essência, a questão da inter-relação de *imagens* e *lugares*, como base para estruturar processos de concepção.

A memória artificial constitui-se de lugares e imagens. Chamo lugar aquilo que foi encerrado pelo homem ou pela natureza num espaço pequeno inteira e distintamente, de modo que possamos facilmente percebê-lo e abarcá-lo com a memória natural: como uma casa, um vão entre colunas, um canto, um arco e coisas semelhantes. Já as imagens são determinadas formas, marcas ou simulacros das coisas que desejamos lembrar. Por exemplo, se queremos guardar na memória um cavalo, um leão ou uma águia, será preciso dispor suas imagens em lugares determinados. Agora mostraremos que espécie de lugares devemos descobrir e como encontrar as imagens e colocá-las nos lugares. (CÍCERO, 2005, p. 183-4).



Diante disso, o processo é semelhante a processo de leitura, próximo àquele que conhece as letras do alfabeto e que é capaz de escrever o que lhe é ditado e ler em voz alta o que escreveu, e aquele que recorre a *“mnemotécnica será capaz de colocar nos lugares o que ouviu e, recorrendo a eles, pronunciar de memória”*. A criação de imagens está relacionada à associação da ação ao espaço, ao lugar.

Os lugares assemelham-se muito a tábuas de cera ou rolos de papiro; as imagens, a letras; a disposição e colocação das Imagens, à escrita; a pronúncia, à leitura. Devemos, então, se desejarmos lembrar muitas coisas, preparar muitos lugares, para neles colocar muitas imagens. Também julgamos que se devam ordenar esses lugares, para não acontecer de, por confundir a ordem, sermos impedidos de seguir as imagens partindo do ponto que quisermos - do começo ou do fim - , e de proferir o que havia sido confiado aos lugares. Com efeito, se víssemos vários de nossos conhecidos em pé, numa determinada ordem, seria indiferente para nós começar a dizer seus nomes do começo, do fim ou do meio da fila. O mesmo acontecerá com os lugares dispostos numa seqüência: uma vez lembrados pelas imagens, poderemos repetir aquilo que assinalamos aos lugares, começando de qualquer lugar e indo na direção que desejarmos. Por isso é bom dispor também os lugares em ordem. (CÍCERO, 2005, p. 185).

O enredamento desse espaço, do lugar se conecta, se comunica uns com os outros. No cinema, a montagem desempenha esse papel de ligação entre os espaços aparentemente díspares e nos intervalos de uma cena e outra, de uma seqüência e outra estabelecem significações e sintaxes. No método retórico descrito por Cícero, sobressalta a importância da recordação. Para fixar a imagem dos lugares e de outras imagens associadas a este lugar é necessário compará-los às letras e às palavras e, ao mesmo tempo, a uso freqüente, nem que seja mentalmente. As imagens e palavras apagam-se quando não são usadas. E para não acontecer de nos enganarmos quanto ao número dos lugares, convém marcá-los a cada cinco. *“Como, por exemplo, se no quinto lugar colocarmos uma mão de ouro e, no décimo, algum conhecido que se chame Décimo. Será fácil colocar sucessivamente marcas desse tipo a cada cinco lugares”*. Diante disso, as imagens dessa mnemoteca devem assemelhar-se às coisas e aos objetos. Nós mesmos



devemos escolher similitudes para nosso uso. Buscam-se semelhanças, uma de coisas, outra de palavras. As similitudes das coisas exprimem-se quando arranjamos sucintamente as imagens dos próprios casos relacionadas a algo material. Tal processo se completa quando as similitudes das palavras se constituem quando cada um dos nomes ou vocábulos é marcado na memória com uma imagem.

Os lugares devem ter tamanho médio e razoável, pois, se forem amplos demais, tornam as imagens vagas e, estreitos demais, parecem não poder comportar a inserção das imagens. Também não devem ser nem muito iluminados, nem muito obscuros, para que as imagens não sejam escurecidas pelas sombras ou ofuscadas pelo brilho. É bom que o espaço entre os lugares também seja razoável, de mais ou menos trinta pés; pois o pensamento, assim como a visão, é menos eficaz se o que deve ser visto for levado para muito longe ou trazido demasiadamente perto. Ainda que, para quem conhece um pouco mais, seja fácil obter quantos lugares adequados quiser, até mesmo quem julgar que não encontrou lugares suficientemente adequados conseguirá constituir para si tantos quantos desejar. O pensamento pode abarcar qualquer região e, uma vez nela, fabricar e arquitetar a posição de qualquer lugar ao seu arbítrio. Por isso, se não estivermos satisfeitos com essa variedade de recursos prontos, poderemos construir para nós mesmos uma região no nosso pensamento e distinguir com muito mais comodidade os lugares adequados. (CICERO, 2005, p. 187).

O ponto-chave no sentido original, a memória seria a capacidade humana de guardar as impressões das experiências vividas. E essa arte dá suporte quase metodológico, está relacionada à duração e à referência temporal, para guardar as impressões referentes à própria identidade dos objetos e das palavras, conforme a necessidade e a capacidade operacional imediata da própria mente que permitiria o acesso a lembrança das imagens e das palavras.

Com freqüência abarcamos a memória de um assunto inteiro com apenas uma marca, em uma só imagem. Por exemplo: o acusador diz que um homem foi envenenado pelo réu, argumenta que o motivo do crime foi uma herança e acrescenta que houve muitas testemunhas e cúmplices. Se quisermos lembrar disso prontamente, para fazer a defesa com desenvoltura,



colocaremos, no primeiro lugar, uma imagem referente ao caso inteiro: mostraremos a própria vítima, agonizante, deitada no leito. Isso se soubermos quais são suas feições; se não a conhecermos, tomaremos um outro como doente, mas não de posição inferior, para que possa vir à memória prontamente. E colocaremos o réu junto ao leito, segurando um copo com a mão direita, tábuas de cera com a esquerda e testículos de carneiro com o dedo anular. Assim conseguiremos lembrar das testemunhas, da herança e da morte por envenenamento. (CICERO, 2005, p. 189).

Nesse método há, então, a colocação da imagem em um determina local de forma ordenada. Funciona como uma marca do espaço e também como imagem associativa às lembranças. Sempre que quisermos nos lembrar de algo, se usarmos a disposição das formas e marcarmos cuidadosamente as imagens, conseguiremos facilmente lembrar do que desejamos. Para tanto, é necessário usar imagens fortes e inesquecíveis, e incisivas, adequadas à recordação e que persistam na memória por mais tempo. Tal fato ocorrerá a partir do momento que o orador estabelece similitudes e coloca marcas, sinais e imagens em proporção adequada e lhes atribui especial beleza harmônica e singular fidelidade. Para tanto, há necessidade do ornamento e que as mesmas coisas marcadas sejam lembradas com facilidade. As imagens devem ser semelhantes às coisas verdadeiras, para serem lembradas sem dificuldade quando forem forjadas e cuidadosamente marcadas. Nessa arte, porém, será necessário fazer o seguinte: repassar rapidamente, em pensamento, o primeiro lugar de cada série repetidas vezes, para reavivar as Imagens.

O mesmo acontece com as imagens: as que nos parecem cuidadosamente marcadas a outros podem parecer pouco marcantes. Por isso, convém que cada um prepare imagens cômodas para si. Enfim, é dever do preceptor ensinar de que modo convém buscar cada coisa e, para que fique mais claro, oferecer um ou dois exemplos e não todos que houver. Assim, quando discutimos a escolha da introdução, fornecemos um método de busca, não uma lista com mil modelos de introdução. Cremos que convém fazer o mesmo com as Imagens. (CICERO, 2005, p. 1995).

De certa forma, a idéia central da "arte da memória" está no princípio de associação entre as palavras ou os conceitos aos lugares e às imagens. Isto é algo também próprio do mundo cinematográfico. Na arte da memória, trata-se de uma mnemotécnica arquitetural, porque



estabelece uma ligação entre as partes de um todo, podendo tomar-se, por exemplo, uma casa, uma cidade, um prédio – lugares e imagens fantásticos –, um discurso ou qualquer outra coisa que se deseje reter ou guardar na lembrança. Estas construções lógicas permitiram sensivelmente a expansão das possibilidades mentais. De acordo com Francis Yates, a arte da mnemônica chegou a seu apogeu e também a sua forma mais mágica com Giordano Bruno (1548-1600), o célebre filósofo italiano que foi executado na fogueira por decisão da Inquisição e os procedimentos contidos na arte da memória tornaram-se moda entre os neoplatônicos e hermetistas.

O sistema retórico operado por Cícero persiste durante séculos. Firma-se assim num sistema articulado à tradição, sobretudo na *Institutio oratoria*, de Quintiliano, no qual encontramos as cinco partes da retórica: *inventio* (*heuresis*), *dispositio* (*taxis*), *elocutio* (*lexis*), *actio* (*hypokrisis*) e *memoria* (*mneme*). A memória é, pois, um dos cinco cânones da retórica. Na retórica clássica, as cinco categorias ou cânones tinham uma finalidade tanto analítica quanto gerativa, ou seja, forneciam tantos meios para a crítica de orações quanto um modelo para a composição de discursos.

Os tratados de retórica renascentistas tradicionalmente conservam essas cinco partes, embora, no correr dos séculos, se possa observar uma tendência consistentemente progressiva à absorção de umas por outras. Simplificadamente, a primeira, a invenção, é a procura das idéias; a segunda, a disposição, é a arte de ordenar o material num texto, ou seja, na seqüência com início, meio e fim; o estilo ou a elocução são os ornamentos de expressão: elocução é a comunicação oral do discurso, que inclui os gestos apropriados do orador; e, por fim, a memória, que consiste nos processos de memorização do discurso. No contexto retórico, invenção (*inventio*, *heuresis*) tem muito mais a ver com a procura das idéias do que propriamente com o sentido atual do termo. Derivada do latim *invenire*, “encontrar”, e deve ser entendida como o ato de percorrer uma espécie de catálogo de categorias comuns de pensamento tornadas convencionais. Esse dado foi aos poucos absorvido pela categoria elocução (*elocutio*, *lexis*), que, por sua vez, permanece em nossos manuais de gramática como “linguagem figurada” (*tropos*). Compõem aquele catálogo de estratégias os *topoi* (“lugares”; lat. *loci*), nos quais o orador encontra os meios de persuasão mais adequados às circunstâncias



e à ocasião (kairos): são “tópicos de invenção”, isto é, “lugares para encontrar coisas”. Como categorias de relações entre idéias, constituem uma ferramenta para a invenção. Quintiliano, mestre da retórica, também deixou idéias precisas sobre a aplicabilidade da arte da memória.

Em suma, são necessários alguns lugares, que podem ser reais ou fictícios, e imagens ou símbolos que são, evidentemente, fictícios. As imagens são caracteres com que anotamos aquilo que se deve levar à memória; de modo que, como disse Cícero, usamos lugares como as tavoletas de cera e as imagens como letras do alfabeto. Este é o caso de citar as passagens literalmente: “Deve-se recorrer a lugares numerosos, bem iluminados, distribuídos em ordem precisa, a intervalos reduzidos; e as imagens, que seja eficazes, claramente definidas, características e que tenham o poder de apresentar-se à alma e feri-las rapidamente. (QUINTILIANO, p. 17).

Um dos elementos centrais da invenção da mnemotécnica é a união de imagem e palavra: trata-se de um processo possível apenas quando se submete a palavra a um processo de reiteração, pelo qual ela adquire uma qualidade espacial. É, sobretudo nesse sentido que a memória é entendida na retórica. Ainda sobre memória, Aristóteles já menciona os processos de ordenação e de associação que lhe são fundamentais. Antes de qualquer coisa, menciona-se a distinção entre memória e recordação.

Discorremos primeiro da memória, diferentemente da percepção sensível, que se refere ao presente, a memória está relacionada com o passado: ninguém diria, observa ele, que se lembra do presente quando ocorre uma percepção. É também com relação à percepção sensível que se define a lembrança, pois existe uma diferença entre lembrar-se de algo que ocorreu no passado e lembrar-se de um conhecimento, como quando “lembramos” que os ângulos de um triângulo são iguais aos dois ângulos retos.

No primeiro caso, lembramos uma percepção que tivemos no passado; no segundo, lembramos um pensamento. A memória, portanto, não é nem uma percepção, nem um conceito, mas um estado ou uma afecção condicionada pela passagem do tempo. Em outro passo, a relação entre memória e imagem é assinalada. A memória daquilo que é gerado na alma e no corpo, que sente mediante a percepção sensível, é semelhante a uma imagem: o processo de estimulação sensorial envolvido no ato da percepção nele se imprime como um



selo. Quando nos lembramos de algo, é essa afecção impressa que lembramos, não o objeto em si. E essa memória será tanto mais possível quanto mais relacionada estiver a outra coisa: é então que o objeto se apresenta na alma como um sinal mnemônico.

Discorreremos agora sobre a recordação. A recordação é distinta da memória, pois não se caracteriza como “recuperação” ou “aquisição”. Ela ocorre pelo fato de que um movimento é naturalmente sucedido por outro numa ordem regular. Como nas sucessivas demonstrações em geometria, observa Aristóteles, as coisas dispostas numa ordem fixa são mais fáceis de lembrar do que quando dispostas de modo descuidado. Assim, o espírito é capaz de estimular voluntariamente um movimento desejado quando parte de lugares mnemônicos (*mnemonic loci*): ele passa rapidamente, em pensamento, de um ponto a outro como do leite ao branco –, do mesmo modo que séries de percepções associadas pelo costume tendem a se apresentar conjuntamente no espírito.

No livro *Instituição oratória* – especificamente no capítulo 10, Quintiliano comenta definições sobre os três gêneros discursivos, são: o sutil (*subtile*), o florido (*floridum*) e o grandioso (*grande*). O gênero sutil descreve, tem a finalidade de ensinar e, portanto, necessita de agudeza. Será responsável por narrar e provar os casos, de maneira que encerra, em si mesmo, uma plenitude tal que prescinde de outras virtudes. O gênero florido ou mediador tem a função de agradar ou conciliar o ouvinte, necessitando de brandura. Para isso, fará uso de metáforas, digressões e toda sorte de figuras de linguagem capaz de tornar o discurso doce e agradável. O gênero grandioso ou sublime, próprio para mover o público, sobressai pelo vigor. Por meio de amplificações, por exemplo, deve alcançar vigor suficiente para arrebatá-los aqueles que quer convencer, inculcando-lhes as mais diversas afecções de acordo com o que se pretende. Quintiliano adverte, porém, que não existem apenas essas três formas, mas que, entre elas, há ainda uma quantidade grande de espécies que se pode entrever. Ele faz uma comparação entre os sons da cítara e os gêneros do discurso: assim como aos cinco sons primordiais da cítara logo foram inseridos outros sons, que consistiam apenas numa sutil variação da escala, assim também, dentre cada um desses três gêneros, digamos, primários, podem-se colher inúmeros outros, cujas diferenças se mostram igualmente sutis e igualmente



importantes. Quintiliano, embora admita sua preferência pelo gênero sublime, alegando que é o mais apropriado às maiores e mais importantes causas, assegura veementemente que não se pode eleger um deles como o melhor.

Com efeito, o bom orador não é aquele que sabe usar um único gênero de maneira perfeita, mas aquele que sabe usar, perfeitamente, todos eles, isto é, na ocasião em que cada um convém. A variação dos gêneros não se dá apenas com a variação da matéria, mas também com a mudança da parte do discurso. Assim, a uma matéria pode convir um gênero específico, mas certamente esse gênero não será apropriado ao longo de todo o discurso, pois o exórdio, por exemplo, tendo uma função diferente da narração, exigirá um outro gênero. Quintiliano exemplifica dizendo que não se pode discursar da mesma forma em uma acusação capital e em uma contestação de herança, assim como não se pode usar o mesmo tom na argumentação e na peroração. Além do correto exame da causa e das partes da causa, o êxito do orador depende de uma série de outras observâncias, que vão desde a avaliação da natureza do público até o local e o tempo em que o discurso se insere. Afirma ele que somente assim se alcançará a verdadeira eloquência, a qual, então, consegue receber os elogios dos doutos e também do vulgo.

Diante disso, Quintiliano repreende os oradores que consideram mais popular e agradável os discursos viciosos e corrompidos, entendendo como tal os discursos que abusam da licença de palavras. São os oradores que ora empregam sentenças pueris, ora expressões inchadas e descomedidas, entusiasmam-se com argumentos inúteis, substituem o sublime pelo mirabolante e, assim, sob uma aparência de liberdade, desrespeitam as regras e os limites próprios de cada gênero. O autor reconhece, entretanto – uma vez que diz toda eloquência, em si mesma, ser coisa jucunda e estimada – que mesmo esses discursos, principalmente junto aos imperitos, obtêm admiração e louvor. Eles, porém, rapidamente se esvaem e perdem seu brilho quando confrontados com outros que lhes são manifestamente superiores.

Quintiliano retoma a idéia de que o bom orador não só sabe utilizar oportunamente todos os gêneros, mas também o faz muito facilmente. Diz Quintiliano que até a abundância



dever ter uma medida, sem a qual nada é saudável nem louvável. Prega, enfim, numa alusão que inegavelmente remonta a Aristóteles, a moderação, ou seja, que o discurso – e tudo o mais – nunca se situe nos extremos, onde sempre estão os vícios, mas que esteja seguro numa posição intermédia, de modo a evitar que a austeridade se transforme em tristeza; a elevação, em excesso; o prazer, em devassidão.

Dessa exposição, é possível destacar algumas relações que o autor cria para delimitar os gêneros, quais sejam: a relação entre os gêneros e os ofícios do orador, entre os gêneros e as causas, isto é, a matéria dos discursos, e entre os gêneros e as partes das causas. O próprio Quintiliano, no livro VIII, capítulo 7, assinala: “O ofício do orador consiste em ensinar (*docere*), mover (*mouere*) e deleitar (*delectare*)”. Fica clara, portanto, a associação que se faz entre os *genera dicendi* e os *officia oratoris*. As características atribuídas aos gêneros são tal qual as exigidas para cada ofício, de maneira que a clareza e a objetividade necessárias àquele que ensina tornam-se as virtudes do gênero que tem como escopo justamente o ensino. A força, que é indispensável àquele que quer mover alguém, traduz-se figuradamente por meio das amplificações, do aumento de voz e de qualquer outra técnica que permita reproduzir e transpor, para o discurso, as qualidades que originariamente pertencem ao orador, e não ao gênero. A brandura, que deleita e concilia, deve ser atributo de todo aquele que procura agradar. No discurso, isso transparece pela abundância de figuras, metáforas, digressões e de todo artifício que naturalmente apraza. Assim, as virtudes da clareza, da força e da suavidade, que são exigidas ao bom orador, são transferidas aos gêneros. Daí a defesa de Quintiliano pelo uso apropriado de todos os gêneros e não apenas de um, pois o conjunto dessas virtudes só se obtém com um discurso que empregue alternadamente todos os gêneros.

Voltando ao cinema, neste caso, a retórica e construção da memória estariam no aparato de construção técnica da artificialidade do tempo e do espaço. O diretor escolhe a equipe, o fotógrafo e os equipamentos. A equipe de fotografia, munida de câmera e de refletores, posiciona os eixos a serem filmados e revela as direções da história a ser contada. Tais procedimentos, tão comuns e modernos, compõem, de maneira geral, a gramática técnica



do cinema. A retórica e os gêneros, como descritos por Quintiliano, persistem na atualidade e nos métodos de composição em imagens e sons. O diretor da obra, munido de procedimentos técnicos, compõe imagens, lugares e ações para serem gravados tanto na película como também na mente do espectador.

Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por um enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 1990, p. 72).

Nas imagens do cinema, intercaladas pela montagem; como blocos construtores da linguagem e da memória e nesses instrumentos predomina a objetividade, a observação, a busca pela verossimilhança e os artifícios retóricos. Nisso, o cinema nos remete para a perspectiva humanista e para os rudimentos da dramaturgia clássica aristotélica, denominada de verossimilhança, em que os princípios de clareza, da racionalização e da unidade estão evidentes no dispositivo de criação de ilusões.

Os filmes, imagens e sons da língua escrita da realidade, artefatos da Memória artificial, LOCAIS FANTÁSTICOS habitados por IMAGENS inesquecíveis em movimento, por serem discursos em língua da realidade trazem dela o inconcluso, a ambigüidade, a mistura, o conflito, a história. Participam da mitologia do poder político e econômico, em suas versões massificadas, populares. Também, não tão populares, participam em diferentes graus, da mitologia futura em estética crítica quando trazem em seu discurso o inconcluso, a ambigüidade, a mistura, o conflito, não só da história e do real, como também o conflito ideológico-estético do aparato técnico da sua linguagem: câmeras, lentes, roteiros, cenografia, planos, seqüências, edição, etc. Assim, suas imagens e sons em movimento, mesmo captadas pelo olho unívoco e objetivo da perspectiva, escapam, em parte, pelo olhar humano do espectador, que as vê em tensão e não somente em afirmação. (ALMEIDA, 1999, p. 91).

O cinema imprime o tempo de forma concreta. Digamos que o cinema imprime o



tempo na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser construído pelos acontecimentos. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material a que ele está indissolúvelmente ligado, e que nos cerca dia após dia, hora após hora.

As imagens do cinema são a memória como “rememoração” que, diante das ruínas da história, produz sentidos em forma de “fragmentos”, dos “cacos” da história. Cada seqüência cinematográfica remete a tempo perdido, a memória, a lembrança e a reminiscência. O mito, na qualidade de obra dos “estilhaços”, tentaria “recriar” a unidade certa vez perdida. A lembrança, diferentemente da rememoração, ao ser regida por uma temporalidade única, linear, funcionaria de modo a garantir a redenção de um passado completo, perfeito, fechado. Para tanto, podemos encontrar pista nas crenças populares da Grécia que nos contam sobre a deusa Mnémósine, ou Memória, considerada a mãe das Musas. O poeta, ao ser possuído pelas Musas, recupera a “memória primordial” e tem acesso às realidades originais. O cinema, ao incorporar técnicas já desenvolvidas no passado, situa os acontecimentos num quadro temporal, talvez realidades esquecidas e recalçadas que permitem a compreensão parcial do devir humano em seu conjunto.

### **Bibliografia.**

- ALMEIDA, Milton José. **Cinema: a arte da memória.** Campinas: Autores Associados, 1999.
- BENJAMIM, Walter. **Magia, e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1996 (Obras Escolhidas, vol. 1).
- CICERO. **Retórica a Herênio.** São Paulo: Hedra, 2005.
- YATES, Francis A. **A arte da memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- YATES, Francis A. **Giordano Bruno e a tradição hermética.** São Paulo: Cutrix, 1995.
- QUINTILIANO. M. Fabio. **Instituição oratória.** Tomo I e II. Paris: Livraria Portuguesa de J. P. Aillaud, 1836.
- Letras Clássicas n. 04: São Paulo: Humanitas, 2000.
- TAKKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.