



NÓS TEMOS TEMPO:

o livro *Modificando**

PATRICIA FRANCA-HUCHET**

RESUMO Neste texto, intento discorrer sobre o tempo, de forma transdisciplinar, relevando um conjunto de circunstâncias nas quais esse tema é abordado de forma narrativa e indagativa. Trata-se de uma abordagem sobre o tempo no domínio literário e artístico. Trago à baila uma sucessão de quesitos advindos da experiência com a pesquisa em arte. Logo, esta publicação se divide em duas partes: uma narrativa — *Nós temos tempo* — e uma artística — *O livro Modificando*. Essa segunda manifesta uma experiência temporal por meio de um trabalho em que fotografias e textos se encontram pela prática da montagem, visualidade e edição.

PALAVRAS-CHAVE Narrativa. Livro. Poesia.

WE'VE GOT TIME:

the book *Modifying**

ABSTRACT In this text my intention is to discourse on time, in transdisciplinary fashion, highlighting a series of circumstances in which this theme is dealt with in a narrative manner and inquiringly. It is an approach to time in the literary and artistic domain. It raises a succession of questions arising out of the experience with research in art. In consequence this publication is divided into two parts: one a narrative — *We have time* — and one artistic — *the book Modifying*. The latter manifests a temporal experience through work where the blending of photographs and texts is achieved through the *montage* process, visuality and editing.

KEYWORDS Narrative. Book. Poetry.

* Este texto foi parte da Introdução ao Colóquio “Tempo em Situação”, realizado em outubro de 2012 pelo grupo de pesquisa BE-IT: Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo, na Escola de Belas Artes da UFMG e coordenado pela autora.

** Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

E-mail: patriciafranca.huchet@gmail.com

Nós temos tempo

O tempo se distingue pelas maneiras que nós temos de apreendê-lo. Experimentamos as relações de sucessão, de simultaneidade ou sincronicidade com os acontecimentos. Assim, o tempo se torna epistemologicamente um sujeito indagativo e polarizado, pois o seu conceito não passa de algo abstrato advindo de relações que existem nos acontecimentos, nos processos, nas linhas de ação. A forma do tempo e a ideia de tempo manifestam-se como irreduzíveis. Impossível dar a elas um significado universal, pois resistem a toda conceituação que lhes conferimos por meio de suas distintas manifestações.

Guardaria o tempo uma dimensão não cronológica? Alguma coisa que seria mais oblíqua, menos perceptível? Algo que estaria mais à margem de nossa experiência? O tempo carece da sua dimensão de coexistência se eu pensar naquilo que experimento, naquilo que constitui o seu estofo, que é alguma coisa tramada com outros modos de experiências. Em Bergson, não são, necessariamente, só as experiências humanas que importam. O filósofo considerava que elas estavam em tudo como um fluxo. Assentia que não somente os homens têm o privilégio da experiência temporal: também o têm a natureza e os animais. Tempos específicos ou propriedades emergentes dos elementais do mundo. Cada objeto tem o seu tempo próprio e descreve uma trajetória própria no espaço, e o sujeito, na sua relação com esses objetos, experimenta um tempo análogo, o que me leva a acreditar que não devemos resistir à intuição para abordar o tempo interior do Eu – tela fluida oposta ao tempo natural das noites, dos dias, dos meses, dos anos e dos séculos e que também é memória. Pelo fato de Bergson ter partido do desejo de reconciliar a filosofia com a vida, seu conselho parece ser o de nos situarmos na duração, no tempo vivido — *la durée* — e para ela voltarmos sempre, pois sendo uma dimensão específica da consciência, a duração seria a espessura da existência em si. Um dos itens fundamentais que podemos problematizar por meio da duração é sem dúvida a questão do *écart* — distância, diferença, intervalo de valor, de intensidade, de

quantidade — entre a realidade e nosso conhecimento. Questões relativas à experiência.

O tempo não é uma objetividade diante de nossa percepção, no entanto, experimentamos objetividades que são comuns a todas as consciências. Sua irreversibilidade, por exemplo — o que passou, passou. O tempo que passa e transforma o homem e as coisas. Há também a ilusão do tempo. Para os cientistas, a noção de tempo é relativa, pois, quando contemplamos o sol, nós o vemos tal como ele era oito minutos antes. Os físicos pluralizam a ideia de tempo e são muito cla-



Fonte: FRANÇA-HUCHET, 2011.

ros ao definir seus conceitos e proposições sobre a medida e múltiplos formatos temporais. Todavia, por mais natural que seja a concepção do tempo que se esvai, fica a divergência entre a compreensão física do tempo e a intuição que dele podemos ter. O tempo da experiência humana encontra uma fenda larga a transpor diante do tempo da física. Aliás, alguns físicos propõem até mesmo a inexistência do tempo. As pesquisas divergem sobre a forma concreta de modificar nossa visão dele. Mesmo assim, encontra-se o sentimento de que é necessário mudar profundamente nossa maneira de compreender, sentir e vivenciar o tempo.

Para os filósofos também não é diferente: o tempo representou desafios para os estudos filosóficos, gerando diferentes discursos. Agostinho, em *Confissões*, constata: “O que é por conseguinte o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não o sei”¹. Esse sentimento corrobora com a ideia de tempos simultâneos e heterogêneos. Quando Aristóteles disse que tempo é movimento, mas segundo o que está antes e o que estará depois, ele evidencia a sensação de passado presente e futuro. Assim, como podemos definir um antes e um depois sem já termos uma consciência do tempo? Todos nós o compreenderíamos, sem, no entanto, sermos capazes de defini-lo em uma única argumentação. Destarte, não podemos conceituá-lo, pois, cada vez que tentamos fazê-lo, propomos analogias ou metáforas e até mesmo tautologias. “A especulação sobre o tempo é uma ruminação inconclusiva”².

1 SANTO AGOSTINHO, *Confissões*. Petrópolis: Vozes 2001: 1998.

2 RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. Paris: Seuil, 1983, p. 21.

Nietzsche, em suas *Considerações Intempestivas*, propõe ser preciso esquecer, deletar o passado que nos tira a atenção do presente, impedindo a plenitude do futuro. O pensador reflete sobre um grau de insônia, de ruminação, no sentido histórico, que prejudicaria o sujeito e terminaria anulando-o. Para Nietzsche, portanto, o esquecimento é uma necessidade. A acumulação das lembranças e de diversos conhecimentos históricos acabam constituindo um peso para o ser vivo. Todavia nos perguntamos: como lutar contra a memória? No contexto do tempo histórico, valorizamos o conhecimento, a lembrança, mas, para Nietzsche, é necessário esquecer o que passou para construir o futuro. O esquecimento é uma necessidade para “viver de bem” com o tempo. É preciso impor um limite ao peso das lembranças, que nos desviariam da ação. Esquecer seria, por tudo, algo da ordem da praticidade.

Teóricos e filósofos pensaram sobre a história e acordaram um valor muito importante à questão da evolução, orientada para um objetivo. Mas Nietzsche foi como um vento contrário e desafiador pela sua maneira de pensar a história, sobretudo por não a encarar como um tempo que estaria finalizado. Essas questões perpassam suas *Considerações Intempestivas*, nas quais usa o termo “anhistórico”. Seu propósito nos faz aproximar a história da noção de experimentação. O esquecimento é também uma forma de selecionar, escolher, abandonar certas lembranças. Ruminamos sempre o tempo, lembrando-nos insistentemente de certas coisas: isso poderia ser analisado como uma faculdade de digestão — a metáfora do ruminador —, algo que não é somente da ordem do tempo consciente, mas que tem um papel importante em nossas ações, lembrando que a consciência seria apenas um efeito de superfície. Nietzsche também faz duas observações em relação ao tempo e ao devir: a) a maneira como percebemos o tempo é condicionada pelas pessoas que somos; b) percebemos o tempo em frações. Nós o desmembramos, medimos, contamos, compartilhamos: os séculos, os anos, as horas etc. Não escapamos dessa forma de compartimentar o tempo que nos é própria, serve-nos para dominar a realidade; percebê-lo como uma pura descontinuidade nos é, atualmente, impossível. Por outro lado, Nietzsche apresenta uma hipótese para pensar o devir que se constituiria como um modo de percepção, de apreensão e de interpretação do tempo, cuja singularidade proporcionaria uma condição de vida mais favorável para todos. É “o devir” como percepção e experiência da riqueza e da grande complexidade do fluxo do tempo, a simples experiência da coexistência: perceber, experimentar.

Sentir que duramos ao mesmo tempo que outras coisas em torno e mesmo muito longe de nós. Essa dimensão transversal do tempo é a espessura de uma duração em conjunto. Somos tomados em um bloco de espaço/tempo que tem uma espessura e que vai criando em nós — pensando com uma imagem — uma bola de neve. Essa dimensão vai crescendo à medida que envelhecemos, e o tempo se torna subjetividade, pois é indissociável da maneira como escolhemos viver.

E aqui não posso me esquecer da linguagem. Nossa maneira de falar sobre o tempo ou do tempo determina em grande parte nossa maneira de percebê-lo. O Eu se constrói na temporalidade pelo uso de formas e de esquemas linguísticos. A linguagem possibilita a elaboração do sujeito, levando o pensamento a se temporalizar e a se espacializar. Mas encontramos um ponto inicial entre o tempo e a linguagem, melhor seria dizer: a organização do uso da linguagem no tempo, de sua expressão, em línguas, o que significa poder falar, mas, sobretudo, *poder lembrar*. Isso define um atributo do homem que condiciona a extensão do campo temporal — exigência fenomenológica! O tempo para falar, o tempo para lembrar. Por isso deve ser aqui rememorada a concepção fenomenológica do *Lebenswelt*, tempo existencial que se distingue resolutamente do tempo científico e que é bem mais favorável à penetração das camadas mais primordiais da realidade temporal. É justamente por isso que a linguagem é entendida por nós como uma ossatura da experiência histórica. É pela linguagem que o tempo se torna um dado universal. A própria especulação sobre o tempo é uma dinâmica da linguagem, uma fonte de criatividade discursiva e de produção temporal. Ler, por exemplo, produz sentido e se torna criação pela linguagem que se declina temporalmente.

Mas a questão se complexifica, também, quando começamos a pensar o tempo sob a perspectiva da arte, da imagem, do espaço. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”³.

Existe o tempo da obra, o do espectador, o tempo histórico. Será que uma das formas interessantes de pensar o tempo não estaria no encontro entre o espectador, a obra em si e o tempo histórico? O que é dar uma forma ao tempo, apreender uma forma inédita do tempo e ao mesmo tempo estar em plena atuação em uma experiência? É a pergunta que se faz no âmbito artístico. Lembram-se do sentimento do *Déjà-vu*? A impressão de viver um tempo perceptivo em duplicata? O passado parece tomar a forma do presente. Todavia, não um passado que seria passado, nem rememoração

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Ed. Minuit, 2000, p. 9.

e lembrança, mas um passado que seria o passado desse presente, coexistindo com a percepção e a vivência da experiência. Assim, a ideia de um tempo não cronológico que, nós, artistas, pesquisadores, conhecemos e com a qual trabalhamos. Gilles Deleuze pensou o tempo utilizando o conceito de imagem-cristal. A imagem cristal não é o tempo, mas nós percebemos camadas do tempo no cristal. Existem diferentes estados do cristal segundo os atos de sua formação. Para o filósofo, cada um de seus estados de formação é chamado um cristal do tempo. Deleuze utilizou o vocabulário do mineral para batizar a imagem particular que, segundo ele, é propícia a fazer transparecer a temporalidade. O filósofo associou a imagem-cristal ao cinema, que teria a virtude de entrar em coalescência — adesão das partes que estavam separadas — a realizar e espacializar qualidades plásticas que podemos descrever. A arte tem sido particularmente pertinente para refletir sobre o tempo, ao autorizar um tipo de trabalho no qual podemos experimentá-lo. Podemos citar o cinema e sua montagem. Quando começamos a pensar como um filme é feito, observamos que são operações que nos fazem refletir. O cinema é luz e movimento, são imagens que podemos aproximar umas das outras, e o montador, ou aquele que edita imagens, pode dar uma forma a esse tempo específico que é o tempo do filme.

Nos sistemas de análise de obras nos quais prevalecem as características formais, a fotografia, o desenho e a pintura são reconhecidas, quase sempre, como artes da bidimensionalidade ou arte em duas dimensões. Destarte, o tempo mais facilmente ou basicamente compreendido para a pintura e a fotografia, para imagens em planos fixos, é aquele que possibilita datar as obras e situá-las historicamente. Um primeiro nível de temporalidade é o fato de que a obra nasce em uma certa época, o lugar que ela ocupa na cronologia da produção artística do artista, a relação dessa obra com aquelas que a precederam e que se seguiram após, problemas de fontes e influências, de inserção da obra no contexto social, entre outros. Essas artes, ditas espaciais, são também artes do tempo. Mas o tempo da arte não é somente cronológico e histórico, ele é também o resultado do trabalho do artista que se afirma justamente como um desafio, que é o de temporalizar o espaço. Seria o caso de pensar a imagem e a arte da imagem, em geral, em termos de temporalidade estética, para não deixar o tempo do processo se perder apenas no campo da historicidade, o que nos faz acreditar que a arte propõe uma versão bastante específica do tempo.

A percepção do tempo para a nossa conduta diante da imagem, tanto para absorvê-la como para que possamos sentir a intenção do artista ou penetrar em novas interpretações. Uma pintura do século XVII pode trazer elementos novos de significações por meio de novas vivências. A representação, “imageante”, proporciona também um conteúdo temporal, o que nos permite considerar uma temporalidade visual mais apta a despertar a sensação e outra conceitual, mais adaptada ao raciocínio e à reflexão.

O artista se insere em protocolos culturais, suas obras partem de algo já existente, de um campo prático, de uma metodologia específica. Aqui pensamos nos artistas que trabalham com a história, entendida como ficcional, cotidiana, pessoal, mítica. Para falar de temporalidade, necessita-se levar em conta a maneira como contamos a história, a forma como o artista encara sua época, seu ambiente como fonte de enunciação. Com o olhar poético e crítico, ele penetra em seu tempo e o absorve. Age de forma dialética, ativamente ao mesmo tempo dois planos: vestígios mais imateriais da história, seu inconsciente, seu submundo e os mais materiais, sua arqueologia e a memória das coisas⁴.

Contudo, com base nessas constatações, gostaria de pensar na possibilidade, para a prática artística, de um tempo mais desregrado. Um tempo mais freudiano, posto que Freud dizia que o inconsciente não conhece o tempo. Um tempo que envolveria uma percepção do futuro, após se olhar para uma situação presente e ou passada. Procurar as imagens que alimentam a nossa vida psíquica, imagens que são uma formidável presença, que são como um caleidoscópio; tempo psíquico elástico, perdido, inatural e ao mesmo tempo presente, que é experiência. A arte propõe figuras do tempo, maneiras de tomar posição frente ao tempo. Nesse tramitar, esse tempo desregrado poderia tratar da montagem: um composto de fragmentos disjuntos que remontam uma história, uma consciência. Para tanto, é necessário não esquecer o espaço-tempo do imaginário. Esse tempo que não é mensurável, mas controlável pelos indivíduos. Fácil compreender que o inconsciente ou o corpo, como produtor de uma imagem que surge intempestivamente, possa interessar tanto aos artistas como aos psicanalistas. Um tempo que é feito de rememoração e de repetição e que não passa, pois poderá sempre voltar. Um tempo desregrado, sim. O psicanalista Jacques Lacan preocupava-se com o que chamava de tempo justo, significando não somente o intervalo entre o tempo formal e físico, mas o tempo justo no pensamento, no enunciado, na formulação das coisas. Assim, algo do tempo desregrado deverá ser ajustado. Logo, na montagem, é

⁴ “O modelo dialético proposto por Walter Benjamin como a única maneira de escapar ao modelo trivial do “passado fixo”. Ele exprime aqui, utilizando duas palavras cujos significados conjugam, não por acaso, movimentos com duplo regime: *Einfall*, dito a queda e a erupção, *Umschlag*, dito a reversão e o envelopamento. A primeira palavra nos lembra que a história (como objeto da disciplina) não é uma coisa fixa e nem mesmo um processo contínuo. A segunda palavra nos lembra que a história (como disciplina) não é um saber fixo e nem mesmo uma simples narrativa causal. Pôr em forma essas instituições terá sido um dos fios condutores do pensamento benjaminiano em sua longa duração, até ao acme que constituem suas teses *Sobre o conceito de história*”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Ed. Minuit, 2000, p. 100.

5 A pintura, muito antes do cinema, usava a estratégia da montagem, o que pode ser exemplificado com os retábulos góticos e os trípticos. Um exemplo claro é o Jardim das Delícias, de Hieronimus Bosch, um tríptico que descreve a história do mundo, com abas que, fechadas, apresentam a sua formação e, abertas, a progressão do pecado na forma paradoxal da delícia. Os homens entre o paraíso e o inferno.

preciso encontrar o tempo justo, para que os diversos fragmentos disjuntos para um trabalho artístico tomem a orientação desejada⁵.

A montagem, por sua natureza aberta, é uma forma de manipular o tempo. A arte, que acolhe a montagem no cinema, na música, nas artes plásticas e visuais, na fotografia e no teatro, torna-se o campo das vias inéditas das explorações temporais. Sabemos que existe uma diferença entre colar e montar, entre dispor e montar. A montagem, sempre se formando por certas imagens (fotografias) tomadas de maneira singular e dispostas lado a lado ou em posição de forma a produzir um sentido equivale ao ângulo que cria uma espacialidade. Como num livro de imagens e narrativas poéticas, por exemplo.



Fonte: FRANÇA-HUCHET, 2011.

6 Michel Butor [1926] célebre escritor francês que trabalhou com o experimentalismo na literatura ligado ao grupo *Nouveau Roman*.

creveram situando a ficção no registro biográfico. Assim, dei atenção à morfologia das imagens recorrendo à vivência biográfica, mas com o desejo de, por meio da palavra, mencionar outrem por intermédio de si.

No livro, imagens e textos são parceiros em um mesmo tecido essencial e destinados a um trabalho de montagem e edição. As imagens procuram ter um lugar

O Livro Modificando

No ano de 2011, Michel Butor⁶ veio a Belo Horizonte, e um grupo de artistas⁷ trabalhou com ele e com sua obra. Esperando a sua chegada, escolhi, para com ele dialogar, o livro, *La Modification*⁸, de sua autoria, por meio do qual entramos no pensamento de um personagem e evoluímos em seu universo, em suas reflexões e em suas decisões, que mudam consideravelmente à medida que o trajeto de sua viagem de trem avança. Sentimos como lhe é difícil entender o que deseja, fazer suas escolhas. A narração se dá na segunda pessoa do plural e, com isso, somos incluídos na narrativa; por vezes nos sentimos na pele do personagem. Após leitura, criei o livro *Modificando*, narrado na terceira pessoa. Trabalhei com imagens que se ins-

epifânico, pois tentam dar vida ao personagem, assegurar-lhe uma memória e uma existência espacial e visual – espaços que tentam reter o fluxo da leitura. Por isso, o aspecto ritmado que desejo oferecer ao leitor — o esboço de um testemunho silencioso. Usei para a montagem imagens fotográficas que chamo de “Anarquivos”, um capital iconográfico — caixas de imagens — com o qual aspectos biográficos podem ser retrabalhados reconfigurando histórias.

O inconsciente de cada um de nós se revela indubitavelmente em nossas produções. Assim como o ator sempre revela uma parte de si em suas interpretações, as obras visuais são referentes de seus produtores. Michel Butor foi tocado pela ideia de um inconsciente histórico, pelos aspectos da história que não conhecemos ou que simplesmente não podemos imaginar. Para isso, ele emprega a metáfora da “face escondida”, referindo-se à outra face da lua⁹. Toda experiência que tenho vivido com a produção de livros comporta o desejo de lidar com o inconsciente histórico pessoal, o imaginário e também o coletivo. Destaco, à guisa de finalizar este ensaio, parte do livro em texto e fotografias.

No hotel você abre as cortinas e observa do alto a cidade que ainda não conhece. Retira os sapatos e sente o toque macio do carpete. Olha as malas ainda fechadas e percebe o conforto do quarto que habitará durante nove dias. Sente que o ser só que o

7 Exposição e Performance *Em torno de Butor: imagens e palavras*. Curadoria Philippe Enrico e Márcia Arbex. Outubro de 2011. Belo Horizonte. Cento e Quatro: Amir Cador, Cássia Macieira, Marcelo Drummond, Maria do Carmo Freitas, Patricia Franca-Huchet, Philippe Enrico, Sylvia Amélia e Wanda Tófani. *Leitura-Performance com os artistas e Michel Butor*. em 25 de outubro de 2011.

8 BUTOR, Michel. *La Modification*, Paris: Minuit, 1957.

9 Emissão da Radio France Culture. *Du jour au lendemain*. Alain Veinstein recebe Michel Butor, em 3 de dezembro de 2012.

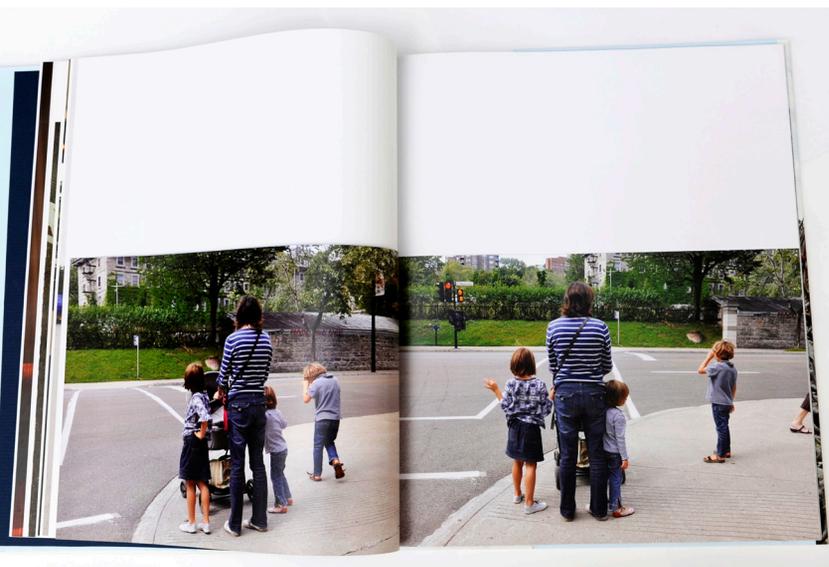


Fonte: FRANÇA-HUCHET, 2011.

acompanha desde sempre lhe dá prazer, e sua alma jubila, nesse momento, afastando as perturbações costumeiras e habituais. Você vai se entregar a um momento de prazer, calma e meditação carregado de alegria. Deseja abrir as malas, colocar nas novas gavetas seus pertences, suas pequenas e desimportantes escolhas de viagem: suas pastas, suas pesquisas, suas imagens, o livro escolhido para ficar na cabeceira. Vai aderir com simpatia ao novo espaço circunstancial da sua vida.

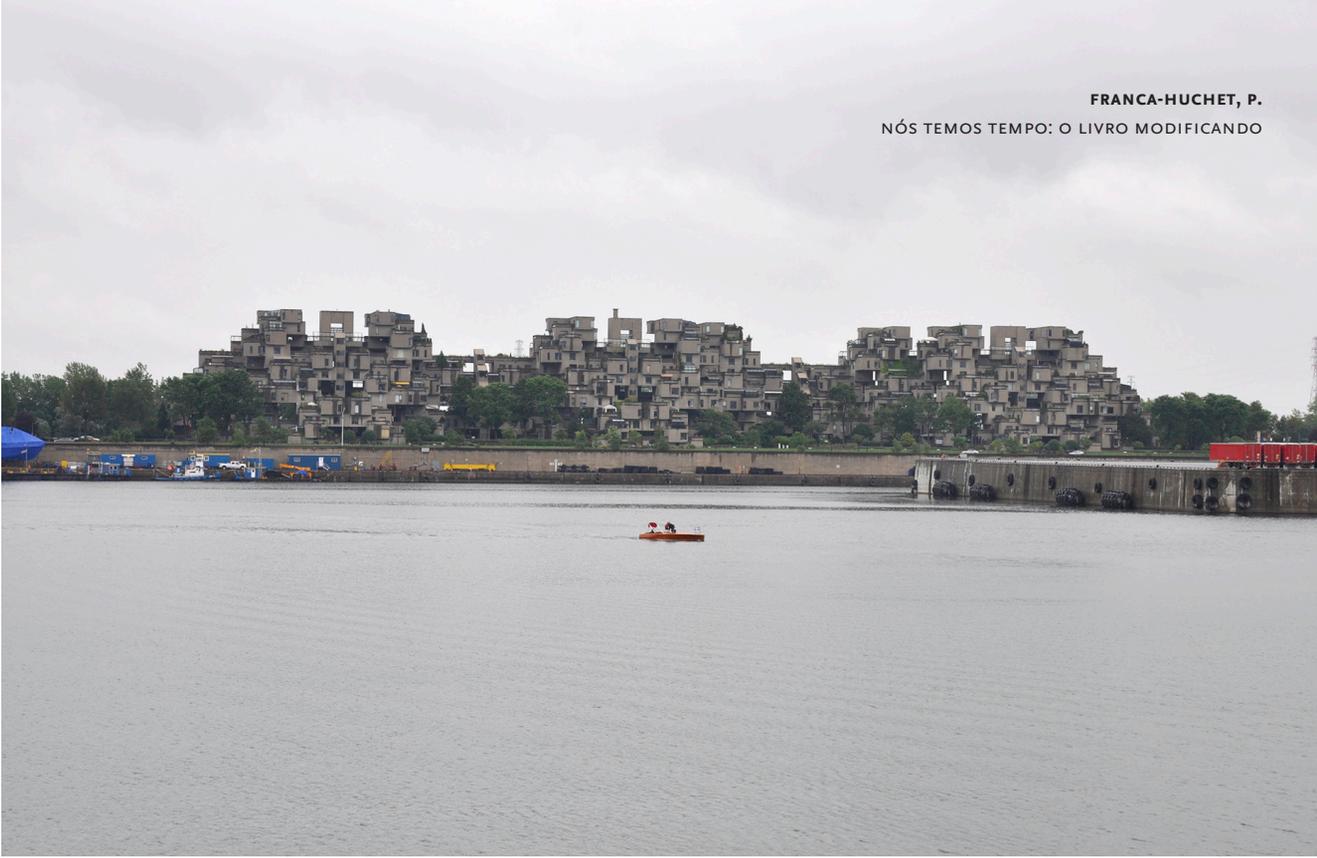
Mas para isso, assim que os pequenos crimes nevróticos aparecerem em seu espaço mental, você poderá imaginar um luminoso círculo róseo empurrando para longe tudo aquilo que lhe deixa cansado — por vezes exausto mesmo, levando isso para além do seu coração e do trabalho diário que empreende consigo há muito tempo, procurando não lhe deixar passar nenhuma ambiguidade, batendo em si mesmo, reconhecendo onde ergue as suas proteções contra os outros.

Decide sair. Segue até a estação de metrô mais próxima e desce as escadas. Seu corpo ainda não se acostumou com a sensação de leveza depois de carregar pesadas bagagens durante dois dias. Você pensa no ser estrangeiro agora. Já na plataforma, um homem olha para você. Ele se aproxima e pede ajuda, dizendo que ainda não almoçou. Seus olhos apertados em grossas rugas parecem doer, mas você ainda não tem a moeda local e diz não com a cabeça. Ele está sujo e, na mão esquerda, segura um cartaz do tamanho de uma folha A4 onde se lê: *down in luck*.



Fonte: FRANÇA-HUCHET, 2011.

Você resolve conhecer um conjunto arquitetônico que se encontra em uma pequena ilha junto à cidade. Uma chuva leve começa, e o céu escurece, tornando-se chumbado no sul. Um vento forte despenteia os seus cabelos, e o seu humor se modifica. Chega até à borda da ilha e consegue perceber os blocos ao longe. Você os fotografa. No caminho de volta você se perde voluntariamente nas ruas da nova cidade. Senta em um parque e pensa nas questões que não te deixam em paz, fecha



Fonte: FRANÇA-HUCHET, 2011.

os olhos e pensa na confiabilidade das pessoas, pensa no confronto com a solidão, pensa na abertura necessária para amar qualquer um. Vê um casal que passeia com uma criança. O menino aponta para o céu e mostra um avião que passa. Eles param ao lado de seu banco para olhar um mapa, e você percebe que eles estão procurando uma basílica. O menino grita de alegria quando percebe um esquilo na grama em frente. Troca um sorriso amical com seus pais.

Você tem vontade de escrever e procura em sua bolsa seu caderno azul de anotações e desenho. Mas as palavras não surgem, muito menos as linhas do desenho. Resolve andar e olhar para as pessoas da cidade. Atravessa a rua. Percebe no fundo da avenida uma massa verde e caminha nessa direção. Chegando, você reconhece o casal e o menino que há pouco percebeu e entende que está diante da Basílica Saint-Patrick resolvendo ali entrar. A atmosfera deixou-lhe estupefato. Uma aula de órgão está ocorrendo. Uma senhora vestida com um casaco longo azul e uma fita amarela nos cabelos longos e avermelhados interrompe a aula pública para dizer que o órgão é um instrumento análogo ao corpo, pois ele quer dizer “todos os órgãos”. Ela tem olhos bonitos e calmos e diz firmando a sua voz macia — “órgão; *organun*, todo o corpo tensionado de desejo para o céu.” Você se entrega à experiência dessa sonoridade “órgão” e deixa o som vibrar no seu corpo enquanto observa a graça rósea da Basílica de Saint-Patrick.



Fonte: FRANÇA-HUCHET, 2011.

Você pensa o quanto está distante de casa, e sua liberdade o deixa “desbussolado”.

No outro dia à noite, tem vontade de seguir os caminhos livres da nova cidade e se deixa levar pelo fluxo dos passantes que parece levar todos a uma artéria principal. Seguindo-os descobre um festival de cinema ao ar livre, em um espaço público que parece ser uma praça com algumas experimentações arquitetônicas ao redor. Interessa-se mais pelo fato e

pela forma da situação do que pelo filme que irá passar em poucos minutos. Em seguida, resolve abandonar o lugar. Descendo a rua, você encontra uma fonte luminosa cujas águas sobem e descem ritmadas por cores que o fazem lembrar de sua infância, quando passeava na Praça São Vicente de Férrer e parava maravilhado diante da pequena fonte que, do colo de sua mãe, tanto amou olhar. Por alguns instantes sua infância fez irrupção diante das águas que espirram gotas em seus sapatos e nas lentes de seus óculos.

Seus pés estão cansados, e, então, resolve procurar algum lugar para se assentar e descansar. Compra jornais de vários pontos do país em um quiosque. Depois, caminha em direção ao primeiro café que se apresenta. Eis que, à sua direita, uma porta aberta, amarela, grande e solene, de madeira antiga e austera, mostrando um corredor amplo e iluminado, leva-o para uma casa de chá, na qual a acolhida de um velho chinês não o deixa recuar. Por isso, assenta-se confortavelmente perto da grande janela de vidro onde observa em silêncio o movimento discreto da rua. Degusta chás de várias partes do mundo e decide tomar *Pleine Lune — thé fruité, épices et amandes — les meuilleures crus, la grande tradition*. Você aprecia muito o bule de chá vermelho decorado com flores brancas, os biscoitos e *petits-fours*. O chinês olha para ele fixamente e, inclinando-se, diz sussurrando ao seu ouvido: *tomamos* “chá para esquecer o barulho do mundo”. E assim foi.

Você sabe que a cidade tem muitos sebos e decide procurá-los. Passa uma tarde procurando alguns livros que há muito tempo deseja. Encontra pessoas no caminho e per-

gunta se está na boa direção. Um rapaz jovem aponta uma rua atrás da Grande Biblioteca onde se encontram muitas pequenas livrarias em desordem. Um movimento simpático em torno de amontoados de livros se faz sentir nessa rua, mas as pilhas desconectadas desencorajam-no. Mesmo assim, sem ter feito um esforço especial, descobre – acaso fortuito – o livro *La Modification*, de Michel Butor. Compra-o e sai, deixando as horas levarem-no para uma errância em tudo.

Perdido nas ruas, como gosta e prefere, seu olhar se cruza com o de um velho homem, que se entrega ao seu olhar fotográfico. O momento tem uma intensidade franca e amical, e isso o sensibiliza. Há pouco vinha andando perdido na rua sem olhar nada realmente, apenas entregue às fabulações mentais, entregue à distração que o impede de exercer a sua consciência plena. Então algo adveio. Você colocou o seu pé no deslize do passeio e escorregou desajeitadamente, e isso foi uma chamada ao seu acordar. Em frente estava o olhar do velho homem que tudo viu. Isso o fez pensar que todo acontecimento, tanto ordinário quanto extraordinário, pode fazê-lo entrever repentinamente ou por uma surpresa brutal algo que deseja aprender. Você pensa no eu que fala com o sou, você deseja tanto não continuar com os pequenos jogos, as más combinações nas quais você é o cúmplice de você mesmo. Se você colocasse as cartas na mesa... Isso



Fonte: FRANÇA-HUCHET, 2011.



Fonte: FRANÇA-HUCHET, 2011.

seria realmente muito incômodo, seria tão desconfortável. Decide, cansado de pensar, confiar em sua inteligência e se limitar a constatar o que você é, ser a sua própria testemunha. Você ainda procura o olhar do homem que não o está mais olhando, já que agora ele parece perdido em seus pensamentos. Mas você ainda espera que seus olhos se cruzem mais uma vez, você percebe a luta daquele homem como um clarão. Súbito, ele volta o rosto na sua direção e faz uma reverência delicada com a cabeça, o que o faz pensar que foi à guisa de reconhecimento.

No supermercado, escolhe uma caixa de cerejas para o jantar. Em seu quarto, de olhos fechados, você sente o sabor da fruta preferida: hora de desmanchar a ocupação de nove dias.

Lá fora o vento desgovernado que chegou lembra-o que será bom voltar.

Referências

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

BUTOR, Michel. *La modification*. Paris: Minuit, 1957.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas. In: *Obras incompletas*.

Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. Paris: Seuil, 1983.

SANTO AGOSTINHO, *Confissões*. Petrópolis: Vozes: 2001: 1998, L.XI ch. capítulo XIV.

FRANCE CULTURE, Radio. Emissão da *Du jour au lendemain*. Alain Veinstein recebe Michel Butor em 3 de dezembro de 2012.