

Rafael Tassi

Universidade Estadual do
Paraná - UNESPAR

Email:

rafael.tassi@unespar.edu.br



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Reescritura Cinematográfica em *Different Trains* (Beatriz Caravaggio – Steve Reich – *Kronos Quartet*)

Cinematographic Rewriting in *Different Trains*
(Beatriz Caravaggio – Steve Reich – Kronos
Quartet)

Reescritura Cinematográfica en
Different Trains (Beatriz Caravaggio –
Steve Reich – Kronos Quartet)

Teixeira, R. T. Reescritura Cinematográfica em *Different Trains* (Beatriz Caravaggio - Steve Reich - Kronos Quartet). *Revista Eco-Pós*, 26(01), 504–527. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i01.27856>

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27856

RESUMO

No ano de 1988 o compositor Steve Reich, desenvolve a peça musical *Different Trains*, composta por três movimentos para quarteto de cordas e sons pré-gravados. De maneira autobiográfica, a obra compreende as primeiras lembranças evocadas pelo compositor entre 1939 e 1942, durante o trânsito em diferentes trens na infância quando cruzava os Estados Unidos por causa da separação dos pais. A gravação musical da peça é interpretada pelo grupo Kronos Quartet, em 1988, e será reescrita filmicamente em 2016 por Beatriz Caravaggio. A cineasta reinterpreta as referências da obra de Reich dotando-a de um terceiro gesto: uma recomposição visual. O trabalho gira em torno da composição de Reich, no primeiro bloco, e se dedica a analisar o ato de reescritura cinematográfica realizada pela artista, num segundo movimento.

PALAVRAS-CHAVE: *Videoinstalação; Memória; Música; Arquivo; Steve Reich.*

ABSTRACT

In 1988, the composer Steve Reich, developed the musical piece *Different Trains*, composed of three movements for string quartet and pre-recorded sounds. In an autobiographical way, the work comprises the first memories made by the composer between 1939 and 1942, during the transition different trains in his childhood when he crossed the United States because of the separation of his parents. The musical recording of the play is performed by the group Kronos Quartet, in 1988, and will be rewritten filmically in 2016 by filmmaker Beatriz Caravaggio. Caravaggio reinterprets the references of Reich's work, endowing it with a third gesture: a visual recomposition. The work revolves around the act of cinematic rewriting by the artist.

KEYWORDS: *Videoinstallation; Memory; Music; Archive; Steve Reich.*

RESUMEN

En 1988, el compositor Steve Reich desarrolló la pieza musical *Different Trains*, compuesta por tres movimientos para cuarteto de cuerdas y sonidos pregrabados. De manera autobiográfica, la obra comprende los primeros recuerdos realizados por el compositor entre 1939 y 1942, durante el tránsito en distintos trenes en su infancia cuando atravesaba Estados Unidos por la separación de sus padres. La grabación musical de la obra es realizada por el grupo Kronos Quartet, en 1989, y será reescrita en cine en 2016 por la cineasta Beatriz Caravaggio. Caravaggio reinterpreta las referencias de la obra de Reich dotándola de un tercer gesto: una recomposición visual. La obra gira en torno al acto de reescritura cinematográfica realizado por el artista.

PALABRAS CLAVE: *Videoinstalación; Memoria; Musica; Archivo; Steve Reich.*

Submetido em 20 de março de 2022

Aceito em 17 de setembro de 2022

Introdução

Desenvolvida a partir de três movimentos sucessivos, a peça musical *Different Trains*, apresentada pelo compositor Steve Reich no ano de 1988, é estruturada para quarteto de cordas, em base de material pré-gravado (sons previamente armazenados pelo músico em fita cassete)¹.

O primeiro terço alimenta-se da base memorialista e afetiva das lembranças infantis do autor, quando os pais do compositor se separam e passam a morar em cidades distantes nos Estados Unidos. Reich se vê em trânsito frequente de Nova York a Los Angeles, momento em que passa a atravessar os Estados Unidos em sucessivos trens, entre 1939 e 1942. De modo autobiográfico, o compositor cria a partitura musical tomando como referência os trens na memória individual; assim, emulava os primeiros movimentos das viagens ferroviárias realizadas nos Estados Unidos e contrapunha as viagens nas longas vias com a descoberta da identidade judaica e os trens que levavam os judeus para os campos de extermínio.

A lembrança terna e suave dessas viagens feitas na infância opõe-se a um segundo movimento, o ato de imaginar o que teria acontecido com uma criança judaica como ele se estivesse no mesmo período na Europa. A partitura musical, então, toma como referência um atravessamento de um ato de imaginação abjeto: os trens utilizados para deportação, as distâncias da Polônia profunda, o destino aos campos de extermínio nazistas. O último ato da peça musical demarca, ainda, o período imediato do pós Segunda Guerra, com as rápidas transformações sociais e as dificuldades dos sobreviventes em lidar com as recordações dos crimes perpetrados pelo regime nazista.

¹ Reconhecido com um dos grandes compositores contemporâneos, junto com John Cage e Philip Glass, Steve Reich, nascido nos Estados Unidos, em 1936, é considerado um dos autores fundamentais na cena musical dos últimos quarenta anos, com uma obra diversificada e criativa que investe em complexos estágios sonoros para apresentar elementos sônicos sentidos em profundidade. Dentro da perspectiva minimalista adotada pelo autor desde a década de 1960, a maior parte de seus trabalhos baseia-se no experimentalismo e na repetição de diferentes identidades sonoras: Reich experimentou *loops* de fitas pré-gravadas nos trabalhos da década de 1960 (*It's Gonna Rain*, 1965; *Come Out*, 1966), avançou para o uso de multiteclados (*Four Organs*, 1970) e percussão na década de 1970 (*Music For Mallet Instruments*, 1973); e utilizou organizações musicais híbridas e expansivas ao longo da década de 1980 (*Desert Music*, 1984; *Different Trains*, 1988). Conhecido pelo uso sistemático da repetição na construção musical, Reich é pioneiro no uso de processos criativos de captura e codificação de padrões de fala como base musical. Esse procedimento, bastante destacado em *Different Trains*, cria uma profundidade sonora e memorialista singular, conferindo à partitura uma densidade narrativa única, e vertendo em música letras narradas e vozes capturadas a partir dos arquivos sonoros individuais.

No ano de 1988, o grupo *Kronos Quartet* faz a estreia da obra de Reich, adicionando a parte instrumental ao vivo à dimensão eletroacústica². Será reescrita filmicamente em 2016 pela cineasta e artista visual Beatriz Caravaggio, por demanda da Fundación Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, BBVA (Espanha). Caravaggio reorganiza as referências sonoras da obra de Reich transportando-a em terceiro gesto: uma recomposição cinematográfica³ que redesenha sensorialmente a obra do compositor em um procedimento de *collage* e de redefinição fílmica, tanto da partitura como de sua instrumentalização.

A obra fílmica contrasta as edênicas paisagens dos trens e ferrovias em diversas regiões dos Estados Unidos — desde a visão contemplativa da América profunda e a natureza selvagem —, com as imagens dos comboios de trens rumo aos campos de concentração, terminando por apresentar imagens do período do fim da etapa bélica, das rápidas transformações sociais do período e da dor da memória concentracionária.

Dentro do fluxo fílmico, arquivos da deportação dos judeus, dos campos de extermínio e da libertação são utilizados pela cineasta em três projeções paralelas, adensando a composição fílmica em um tríptico descompassado. Este gesto termina construindo uma criativa fragmentação temporal e também desenvolvendo uma espécie de *collage* de diferentes trânsitos e perspectivas visuais/audiovisuais. Mediante o uso de multitelas, a cineasta desenvolve uma peça cinematográfica que, além da densificação da obra musical de Reich interpretada pelo Quarteto Kronos, faz uma recriação visual que revela e intensifica de diversas maneiras a escuta e a visualização de *Different Trains*.

O presente trabalho se inspira no triplo gesto dessa sinérgica constituição — partitura musical, interpretação sonora e recomposição cinematográfica —, tomando como dimensão de análise os elementos da composição de Reich e a proposição audiovisual desenvolvida por Beatriz Caravaggio, que, à luz das diferentes dimensões do arquivo (músico-individual; sonoro-

² *Kronos Quartet* é um quarteto de cordas norte-americano fundado pelo violinista David Harrington, em 1973. Especializado em interpretação de música clássica contemporânea, é constituído pelos músicos (formação mais longa, que se estendeu até 1999): David Harrington e John Sherba (violinos), Hank Dutt (violão) e Joan Jean Renaud (violoncelo). Interpretaram peças de alguns dos principais músicos contemporâneos, tendo uma diversidade de trabalhos conhecidos (trilhas sonoras, músicas antigas, jazz, folk etc.), além de um repertório de mais de setecentas obras performadas.

³ A artista emprega o termo em seu site oficial (Disponível em: <<http://beatrizcaravaggio.com/>>). O autor do texto agradece ao parecerista pela contribuição, além de Luíza Alvim.

interpretativo; imagístico e cinematográfico), repercutem na dimensão afetiva e autobiográfica da peça criada por Steve Reich.

1. *Different Trains*: partitura musical e interpretação sonora

Steve Reich desenvolveu seu trabalho para quarteto e fita pré-gravada durante o ano de 1988, estruturando uma partitura musical baseada em elementos contínuos organizados a partir de três movimentos. O primeiro movimento (*America Before the War*) evoca as viagens de trem desde Nova York a Los Angeles, momento da infância do compositor, que se vê cruzando os Estados Unidos após o divórcio dos pais. Essas viagens ocorreram durante o período de 1939 a 1942, quando o músico tinha menos de seis anos de idade, e precisava deslocar-se de um ponto a outro no país, na companhia de uma cuidadora e governanta (Sra. Virgínia). As viagens eram, segundo Reich (2002), emocionalmente impactantes, sobretudo pela aventura das muitas horas nas ferrovias norte-americanas, sentidas pelo compositor no desbravamento das paisagens idílicas, no deslocamento entre os espaços geográficos e na sensação de experiência de abertura disponibilizada pelo movimento ferroviário.

O preenchimento dos sons nesse primeiro movimento da composição é perfeitamente alinhado com a intensidade dos ruídos produzidos pelos trens a vapor: freios estridentes, assovios constantes e barulhos das rodas nos trilhos marcam um sentido percussivo que acrescenta intensidade acústica à peça desenvolvida por Reich. O método do compositor, na etapa da partitura, é desenvolver os procedimentos sonoros na criação da *América antes da Guerra*, que enseja os primeiros ostinatos rítmicos (célula repetida a ser tocada pelos violinos) entrelaçados com vozes pré-gravadas femininas e masculinas (Reich, 2002).

A fixação afetiva dessas primeiras viagens na infância contrasta na passagem para o segundo movimento (*Europe during the War*), quando o músico passa a pensar na identidade judaica e no que teria acontecido se estivesse na Europa nazista no mesmo período⁴. A lembrança

⁴ “A ideia da peça chega da minha infância. Quando eu tinha um ano de idade, meus pais se separaram. Minha mãe se mudou para Los Angeles e meu pai ficou em Nova York. Como eles resolveram dividir a custódia, eu tive que viajar sucessivas vezes de trem entre Nova York e Los Angeles durante os anos 1939 a 1942, acompanhado por meus cuidadores. Mesmo que essas viagens

carinhosa das viagens nos Estados Unidos é atravessada pela imaginação de “outros trens”, rumo ao espaço concentracionário, e a comparação com o destino de uma criança judaica em outro lugar, no mesmo momento histórico. A partitura musical investe, nesse estágio, em uma equalização de sons pré-gravados que o compositor apresenta na seção *A Europa durante a Guerra*. Reich passa a estruturar o segundo movimento da peça desde o trabalho de gravação em fita, retomando a voz das duas personalidades que são novamente acionadas para compor a relação de presença e ausência: a fala de sua governanta Virgínia, entrevistada pelo compositor na década de 1980 (evocando as viagens conjuntas de Nova York a Califórnia, naquele período), e o registro do Sr. Lawrence David, ex-funcionário da companhia ferroviária que fazia a linha utilizada pelo compositor.

As duas gravações registradas pelo compositor mesclam-se, ainda, com outros registros sonoros: três testemunhos de sobreviventes do Holocausto escolhidos em arquivos sonoros do Museu do Holocausto de Washington, no arquivo Fortunoff (depositados na Universidade de Yale e na Biblioteca de História Oral Wiener, em Nova York). Três crianças que passaram por campos de concentração e que viveram nos Estados Unidos depois da Segunda Guerra, evocando suas experiências dolorosas em depoimentos gravados posteriormente.

As vozes de Rachel, Rachella e Paul são transportadas para a dimensão composicional, codificadas no método do compositor enraizado desde *It's Gonna Rain and Come Out* (1965). Reich já relacionava uma vasta tipologia de sons com vozes humanas gravadas em trabalhos anteriores, mas a ordenação sonora desenvolvida a partir de gravações próprias e depoimentos de sobreviventes do Holocausto é única em *Different Trains*. A arquitetura musical, baseada na repetição de estágios acústicos com material temático histórico e autobiográfico, empresta à obra ineditismo e uma dimensão grandiosa. As falas humanas são aceleradas e desaceleradas compondo um projeto sonoro de grande poder evocativo, que gera bastante angústia quando em sua dimensão musical. Ao combinar sons de apitos de trens, pistões e ruídos de freios de locomotivas com trechos da fala do funcionário ferroviário Lawrence Davis, da cuidadora

fossem românticas e excitantes naquela época, eu hoje olho para trás e penso que se eu estivesse na Europa durante esse período, como judeu eu provavelmente teria que me mover em trens diferentes. *Com isso em mente, eu queria fazer uma obra que refletisse acuradamente toda essa situação.*” (Reich, 2002, p. 151, tradução nossa, grifo meu).

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27856

Virgínia e dos três sobreviventes do Holocausto, Reich cria uma música de impressionante intensidade e sentimento. Os padrões rítmicos e o tom das vozes marcam frases espaçadas, ouvidas de modo lento e rápido, conduzindo o curso instrumental entre as lembranças dolorosas expressas nos depoimentos. O segundo movimento da partitura e as gravações das duas fontes de arquivos sonoros interpostas e codificadas na estrutura musical estabelecem um material *sui generis* (uma peça única trançada por elementos gravados e arquivísticos) que é ao mesmo tempo uma “realidade musical” (Reich , 2002, p. 44) do testemunho individual e um ato imaginativo de reorganização da memória pessoal, transpondo-a para outro lugar (“*se estivesse na Polônia naquele instante...*”).

Nessa etapa da composição, a comparação dos trens europeus e norte-americanos e a transformação em obra composicional produzem uma relação sinérgica e uma tensão sincrônica de grande dimensão narrativa. O som gerado interfere na estrutura, organizando o mapa auditivo nos territórios paralelamente históricos e individuais. Tal gesto pode ser pensado em relação ao movimento de construção do assemelhamento da memória individual com a produção coletiva, em um ato de imaginação (Didi-Huberman , 2015) que se refere ao arquivo e à característica sensorial de uma imagem vivida e de um tempo pensado. O movimento da montagem dá um teor de legibilidade histórica à experiência individual passada e imaginada (o gesto de pensar outros trens, a capacidade de temporalizar testemunhos).

Como observa Didi-Huberman (2012), esse processo (montar e desmontar experiências de temporalização) desencadeia uma potência de significação que habilita novas formas de “abrir os olhos” diante do acontecimento passado — e da escrita do testemunho, ainda que sentido alhures. Em alguma medida, a ação composicional está estabelecida em um gesto dialético que prevê uma política de associação, de ressignificação histórica a partir do elemento sonoro.

Reich (2002) aplica aqui a metodologia de utilização de diferentes segmentos sonoros para engendrar a forte relação de presença e ausência dos depoimentos gravados. Enfatizando a historicidade do processo de alteridade com a identidade judaica e o sentido dos comboios ferroviários em situações da infância comparada (a vivida e a traumática), programa o

procedimento de inserção dos registros sonoros do material gravado e do material escolhido — transformando vozes em legibilidade histórica — e criando, assim, grande originalidade composicional.

Os espaços sonoros tornam-se condição comum para pensar o contraste entre as dimensões vividas e imaginárias, apoiando-se em gestos comparativos e referenciais e em legibilidade históricas. A composição abre séries de consecuições acusmáticas em uma estrutura que busca as perspectivas contrastantes das jornadas nos espaços idílicos e protegidos (trens norte-americanos), e nos espaços terríveis e opressores (comboios concentracionários). Reich, nesse movimento da obra, dimensiona a partitura a partir de intervalos que se tornam ancoragens sônicas para revelar a angústia dos ‘diferentes trens’ em infâncias opostas. Ao utilizar as gravações de registros escolhidos no Museu do Holocausto de Washington, vincula seu trabalho em uma dimensão de testemunho histórico, enfatizando as memórias de três sobreviventes com as lembranças individuais, compartilhadas também com as vozes das duas figuras significativas e protetoras da infância nos Estados Unidos.

Os sons humanos organizados em música por Reich (ANO) e transmitidos junto com o quarteto são utilizados nessa parte da peça em um ritmo rápido, que sugere intensidade emocional e estresse acusmático. Os ruídos dos trens norte-americanos, apresentados já na primeira parte (em seu início com sons de vapores de locomotivas), envolvem a superfície sonora de presença cronológica evocativa, e de dilatação da experiência da primeira memória. Reich enfatiza os deslocamentos de pessoas rumo aos espaços concentracionários na Europa nos lentos comboios que cruzavam o solo europeu produzindo uma relação expressiva da experiência judaica. Produz, nesse trecho da partitura, uma seção lenta, que começa a transferir a ordem das falas dos refugiados em meio ao pesadelo das viagens: ouve-se, por exemplo, a fala do primeiro depoimento (Rachel), em que o passado parece vir à tona em uma relação opressora e traumática: “Eles nos raspam/eles tatuaram um número em nosso braço / as chamas eram vistas subindo para o céu/estava fumando [...]”⁵.

⁵ Também podem ser ouvidas, em frases ditadas nesse momento da criação, as vozes de Paul e Rachella, nos depoimentos depositados no Museu do Holocausto: “*Nesses vagões de gado, por 4 dias e 4 noites, e então passamos por esses nomes estranhos.*”

Ao longo dos 27 minutos e dos três movimentos para quarteto de cordas que duram a obra, as disposições simulam uma documentação de contraste da música em relação aos conteúdos extramusicais (contexto histórico). O trecho de áudio pré-gravado com as falas humanas repertoriam a angústia do momento das deportações, e as sirenes e as vozes escritas tencionam o próprio “espaço da recordação” (Assman, 2011)⁶ do compositor. Nesse sentido, a partitura reescreve a dimensão histórica convertendo as falas humanas em uma espécie de estrutura sonora e sensorial dos acontecimentos. A importância dos testemunhos gera uma condução narrativa das situações traumáticas que esgarçam o documento e o olhar individual, sensível ao processo de comparação histórica e à percepção/interpretação da alteridade judaica. Transfere-se para a obra uma condição de reescrita imaginativa da memória ferroviária e do valor arquetípico dos “diferentes trens”, que são trançados com sons cada vez mais curtos, até se tornarem notas do trabalho musical. O padrão do som, posteriormente condicionado pelo quarteto de cordas, é estabelecido em ostinatos que convertem musicalmente a integração das vozes gravadas, descritos por Reich (2002) a partir da notação musical da melodia das falas, e indicados para serem reproduzidos pelos instrumentos literalmente. Em certo sentido, tanto em tom como em ritmo, na interpretação musical pelo *Kronos Quartet*, a composição é mediada pela junção de elementos díspares. Os violinos são algumas vezes utilizados em notas muito nítidas, intervalando os inúmeros sons que densificam a confusão sentimental proposta pela obra.

A relação anacrônica das experiências são adensadas em uma estrutura de multiplicação dos gestos (sempre duplos), que insistem na amarração entre a dimensão afetiva e autobiográfica da composição e a possibilidade de conhecimento dos testemunhos (pelo elo pessoal, e pela repercussão codificada dos relatos em forma musical). Nesse sentido, a música de *Different Trains* alcança um potencial de imaginação que reorganiza a própria lembrança pessoal como ato de memória (Sánchez-Biosca, 2006) e como gesto arquivístico (Rollet, 2019).

Nomes poloneses. Muitos vagões de gado lá. Eles estavam carregados de pessoas. Eles nos barbaram. Eles tatuaram um número no nosso braço. Chamas subindo para o céu; estava fumando. (Reich, 2002, p. 82, tradução nossa).

⁶ “Espaço recordativo” é um conceito desenvolvido por Aleida Assman (2011) ao referir-se aos movimentos imaginários e reorganizadores em que a dinâmica da memória atua (estabelecendo uma dialética importante entre rememoração e reescritura).

Relacionados às experiências traumáticas, as construções das memórias aprofundam o debate sobre a temporalidade literal e a aproximação imaginativa dos acontecimentos narrados.

A tentativa de reconciliação é alcançada no terceiro movimento da composição (*After the War*), quando Paul, Rachel e Rachella vivem a liberdade na América pós-guerra. As falas dos três sobreviventes estruturam uma memória que questiona o processo de adaptação e a categoria política “refugiados”. Seus testemunhos, transportados dos arquivos sonoros para a reescrita instrumental, ressaltam a indicialidade da narrativa e transmitem a herança memorialista da condição judaica (o movimento de retração da experiência concentracionária no dilema entre existência e esquecimento). Intervalados nessa última sessão, a fala dos sobreviventes demarca a parcialidade da reconciliação: um gesto de abertura e também de fechamento que instrui um “limite do tempo” (Todorov, 1995, p. 83). Ao cancelar a consciência da perda e a dificuldade da rememoração, nessa trama final, a memória concentracionária entrelaça-se com a experiência do exílio. O trauma dos comboios de trens e o desespero diante do encarceramento e do extermínio, assim, sobrevivem na repercussão do espaço da liberdade melancólica.

Na última parte, Paul e Rachella se questionam: “*A Guerra acabou, diz Paul. Você tem certeza, responde Rachella*” (Reich, 2002, p. 82). As sirenes e os ruídos audíveis dos trens intercalam a composição e as falas questionadoras. A herança judaica e a aflição do “dever de memória” incidem sobre as vozes preocupadas. Paul, Rachel e Rachella se encontram na América reiniciada, vendo-se transportados em um espaço desconhecido, diante da expectativa do exílio e da vida em outro país, arrancadas as raízes.

Nessa parte da obra, a peça musical funciona porque o conteúdo musical e o conteúdo arquivístico são realmente um: uma geração de ideias musicais que chega audivelmente proveniente do material documental, esgarçado em resposta artística. As sucessivas inserções e reinserções das porções sonoras na estrutura da obra, frequentemente divididas e colocadas em movimento sucessivas vezes, indicam vestígios dos testemunhos sobre a experiência dos campos em comparação com os “diferentes trens”. Ao ceder espaço às falas potentes dos sobreviventes, o aspecto memorialístico na peça é musicalmente poderoso, desenvolvendo uma atmosfera fragmentada e emocional que expressa imaginariamente a experiência dos campos de

concentração. Reich constrói um panorama que ressoa as experiências da infância e produz um profundo contraste com o conhecimento individual e coletivo do Holocausto, sobretudo a partir da noção de testemunho (Bou, 2016)⁷, revelada nas séries de depoimentos gravados a partir da década de 1960. Os arquivos sonoros provenientes de várias entrevistas e gravações do Holocausto, nesse sentido, ligam o passado e o presente diante de uma grade temporal paralelamente individual e arquetípica (coletiva).

Nesse momento, a memória gera ação e se inscreve entre o limite documental e a experiência deontológica (viver depois de Auschwitz, viver sob a sombra de Auschwitz). Os sons de *Different Trains* expressam a unidade do ato de recontextualização fenomenológica (Huysen, 2014) e a ressignificação em música. A composição de Reich equilibra-se no gesto de musicalização que dá valor ao processo de construção das políticas de memória, desenvolvidas no contexto sócio-histórico transnacional, no agrupamento das falas interpostas em uma dimensão legítima da relação entre o passado histórico, a condição individual e a importância do testemunho. Associado ao trabalho eletroacústico e à junção da música repetitiva, as falas transpostas explicitam a memória e a perda como elementos de duração significativos no gesto de memorialização ativa da condição biográfica e coletiva⁸.

No movimento final, (*After the War*) os Estados Unidos se tornarão o ambiente de disputa pela (integração parcial da) memória e pelo desafio da manutenção dos testemunhos. Possivelmente, a obra de Reich levará em conta a percepção memorialística do artista discutida no gesto de “abrir os olhos” (Didi-Huberman, 2012) diante da identidade judaica, e da questão específica de como guardar memória (a experiência dos outros). Sucessivas vezes, as vozes de Paul, Rachel e Rachella entrarão na estrutura musical, alimentando a forma repercutida e densificada da composição. Em frases persistentes, como nos ruídos dos trens sobre as ferrovias, a composição insistirá no dever transmissível, e, ao mesmo tempo, na impossibilidade do

⁷ O testemunho é uma chave de memória organizada pela experiência rememorativa, e tem a ver, segundo a historiadora, no caso do Holocausto, com a retomada reflexiva do passado traumático concernente aos campos concentracionários.

⁸ Nos depoimentos dos sobreviventes, na primeira seção (*América antes da Guerra*), as frases narram os processos históricos: “No meu aniversário. Os alemães entraram. Entraram na Holanda. Os Alemães invadiram a Hungria. Eu estava no segundo ano. Eu tive um professor, um homem muito alto, seu cabelo era concretamente emplastado. Ele disse: ‘Os corvos negros invadiram nosso país há muitos anos’, e ele apontou direto para mim. Não há mais escola. Você deve ir embora’. E ela disse: ‘Rápido, vá!’. E ele disse: ‘Não respire!’”. (Reich, 2002, p. 81, tradução nossa).

reconforto. Os elementos sonoros, aqui organizados, emulam a guerra e a angústia da deportação, a chegada na América, as mudanças e a pressão para o rápido esquecimento dos acontecimentos. Essa integração final equilibra a peça (e sua forma instrumental) diante das diferentes dimensões do arquivo: as vozes das ternas figuras dos cuidadores na infância se integram com os depoimentos dos sobreviventes; a experiência narrativa é modulada na obrigação da transmissibilidade da experiência traumática. Reich articula, no desfecho do trabalho, a relação músico-individual como o conteúdo sonoro-interpretativo da “pós-memória” (Hirsh, 2012): a memória dos outros, mas a memória que deve ser compartilhada⁹.

Na América “Depois da Guerra”, a forma de lidar com os refugiados precisará ser escrita diante do conhecimento das vítimas. A justaposição das vozes, nesse trecho último, sinaliza para a reivindicação ética dos depoimentos e o papel da reorganização artística (o gesto de inscrição dos sons na historicidade composicional). O equilíbrio da obra se dá, assim, pela integração do conteúdo musical com o conteúdo documental. A música, baseada no repertório autobiográfico, torna-se ainda mais potente na aproximação transitiva dos “fatos vividos por outros”. O fundo musical e documentário, nesse sentido, tornam-se o mesmo: pela estrutura final da peça é possível perceber que a geração de ideias musicais vem diretamente da condição pessoal (vivenciada e imaginativa) e do material etnográfico e arquivístico. A obra, conseqüentemente, se transpõe no processo de amarração das narrativas e a exigência política da dimensão herdada da memória¹⁰.

O terceiro movimento fecha, portanto, uma organização sentimental que se adicionam sons gravados de trens americanos e europeus nos anos 1930/40 e os testemunhos de Paul, Rachel e Rachella. A criação de Reich, selecionando 46 frases divididas e repetidas em toda a composição (selecionadas das várias horas de entrevistas e das gravações do arquivo do

⁹ Os sons irão persistir em recriar o dilema da “pós-memória” nas falas imitadas pelo quarteto, ao lado de apitos e sirenes de trem, vertebrando tanto a sensação de aflição como o contraste dos procedimentos de memorialização.

¹⁰ Reich já tinha produzido muitas conexões políticas em trabalhos anteriores: por exemplo, na peça *Desert Music*, de 1984, em que desenvolve uma partitura eloquente, incorporando sons de bombas nucleares e de narrações sobre Hiroshima, além do texto do poeta William Carlos Williams; da mesma forma, na composição de *Tehillim*, de 1981, o músico utiliza vozes e cantos hebraicos para evidenciar seu interesse no judaísmo, em sua experiência relativamente segura em relação aos trens na infância (administrada pelas figuras protetoras e carinhosas) e o que poderia ter sido a situação individual se tivesse nascido na Europa, durante a Segunda Guerra Mundial.

Holocausto), finaliza uma composição que torna a atmosfera musical ao mesmo tempo fragmentada e ressonante das experiências da infância e do Holocausto. O pressuposto é a memória e a fala, seu gesto de reescrita possível, seu procedimento de imaginação sutil e reverberativo. A estrutura da peça responde por uma evocação constante desse entrelaçamento que, nos estudos de memória e representação artística, definem a duração do acontecimento e sua “impossibilidade total de restaurá-lo” (Lindeperg, 2007). À medida que os personagens alcançam o tramo final, o palco sonoro passa a recuperar o lirismo musical do início, numa integração terapêutica das duas experiências: a repetição de trechos de falas cede lugar à construção de uma espécie de história poética, inserida em um tipo de familiaridade que vincula o ato imaginativo à legibilidade histórica.

A fragmentação das vozes, as repetições e os *loops* conseguem reestruturar os próprios depoimentos originais e musicalizam as palavras em cordas, transportando literalmente a melodia da fala humana dentro da perspectiva do quarteto. As cordas geram a música a partir dos discursos, e a melodia preserva as notas e o ritmo alterando o timbre consecutivo das vozes como fonte musical. A instrumentalização, então, amplifica as vozes narradas (violino usada para mulheres e violoncelo para os homens), e o direcionamento instrumental da peça é realizado com as vozes inseridas na peça. Tudo isso cria uma experiência complexa na qual as palavras são enredadas em uma mistura de identificações sentimentais, tendo como principal desdobramento a ambiguidade potente entre a história da experiência dos trens na infância idílica nos Estados Unidos e a história da experiência traumática dos trens concentracionários.

2. Reescritura Cinematográfica: Beatriz Caravaggio

Reescrita filmicamente em 2016 pela cineasta Beatriz Caravaggio (por solicitação da Fundación Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, BBVA – Espanha)¹¹, as referências da obra de Reich

¹¹Beatriz Caravaggio nasceu em Oviedo, Espanha. Em sua carreira artística, fez vários videoclipes musicais, documentários, criações de vídeos e instalações em multicanal. Seus documentários foram exibidos no *Festival du Film*, em Montreal, *Les Rencontres Internationales* (Paris, Berlim, Madri), e no Festival de Cinema de Bogotá e Festival de Cinema Ibero-Americano de Huelva. Muitos de seus documentários foram transmitidos também no *Canal + España*, na TV3 da Catalunha, e no *EITB Euskal Telebista*, além do *Canal Satélite Digital* e *Documania*. Os vídeos e instalações de vídeo da artista foram exibidos na Fundação

são construídas em um terceiro gesto, posterior ao processo criativo do desenvolvimento da partitura e sua execução. Faz-se, assim, uma recomposição cinematográfica, pensada para ser exibida em tela em efeito tríptico — replicando a peça musical em três secções visuais, que rescrevem visualmente o trabalho do compositor a partir de variadas imagens e inserções textuais.

Os três movimentos temáticos organizados por Steve Reich são mantidos nessa condição fílmica. O primeiro bloco (sons de trens e vozes da governanta/cuidadora Virgínia e do funcionário Lawrence) é acompanhado por imagens ferroviárias dos anos 1930 e 1940 nos Estados Unidos. Caravaggio preenche o conteúdo sonoro com registros visuais de trens na América, exibindo longo material fílmico sobre chegadas, partidas e cruzamentos de trens nas icônicas paisagens norte-americanas. Nesse trecho da composição visual, o rastro sonoro é seguido pela inscrição audiovisual: *America Before the War* é carregada de sequências de imagens de trens em espaços iluminados, naturais, abertos, e as cenas com as locomotivas aparecem em constante contraste com paisagens montanhosas, ao longo dos céus crepusculares repletos de clarões do poente no fundo visual das três telas projetadas. Essa perspectiva de certo modo idílica e intensificada das paisagens vistas pela janela do trem, dá um caráter festivo e entusiasmado aos episódios do trânsito ferroviário na infância de Steve Reich. Associada à produção de cenas de usinas e redes elétricas, de trechos com edifícios modernos e passagens velozes de trens, a reescrita fílmica ajuda na condensação da música do compositor para o trecho inaugural.

Nesse bloco da criação, as marcas visuais auxiliam na introdução da dimensão imagística da melodia, com a intensidade dos timbres ouvidos misturando-se às várias linhas do quarteto de cordas, e acionando as campainhas de aviso e apitos de trem da composição. O discurso fílmico, com base na experiência memorialística das passagens dos trens em variadas imagens sucessivas (coladas no tríptico em velocidades diferentes), restitui uma zona limítrofe e perdida

BBVA, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, no Círculo de Belas Artes e na *Casa Encendida*, em Madri; também teve suas obras expostas na Fundação Joan Miró e no Centro de Cultura Contemporânea do CCCB em Barcelona, na Bienal de Artes Eletrônicas em Perth, Austrália, e no *Canon Digital Creators Context* no Japão. Recebeu, entre outros, prêmios no *Festival Minima Prize* e o prêmio *Net Art Visual Prize* por seu trabalho *Cartografía de la sospecha*. (Disponível em: <<http://beatrizcaravaggio.com/>>).

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27856

da infância nos majestosos caminhos ferroviários vividos por Reich. Essa escritura visual alimenta sensivelmente a estrutura composicional a partir de registros velozes de cenas e imaginários em um efeito que sublinha ou enfatiza a experiência musical. O tríptico ajuda a romper a linearidade narrativa e engendra uma cartografia sensorial que opta pela pluralidade fenomenológica e sensitiva da experiência da memória ferroviária, conforme o próprio compositor chegou a expressar¹².

Nesse sentido, as imagens das locomotivas atravessam o horizonte e descortinam a paisagem natural, enquanto a forma fílmica expõe as máquinas diante das séries de paisagens míticas, céus com diferentes superposições de nuvens, horizontes laminados e repletos de componentes geográficos (pequenas cordilheiras denteadas, fundos visuais envoltos na espessa luz dourada, transição de latitudes geológicas talhadas pela marca pluviométrica e pela presença constante da marca dos trilhos, das pontes de madeira e de estruturas de metal). As diferentes locomotivas atravessam os campos, planícies e zonas montanhosas exibindo o corpo metálico e moderno (imagens das primeiras locomotivas *Amtrak*, imagens dos rápidos trens da década de 1940 etc.), e a atmosfera é cheia de cores fundida no espaço fílmico colorido — evocando um mundo pincelado e luminoso no olhar da infância privilegiada, longe da guerra e dos outros trens do período (na Europa). É possível observar algumas dessas imagens na figura abaixo (figura 1).

Fig. 1 – Different Trains – *Movimento 1 (CollageTrains)*

¹² “Dado que vivemos em uma época em que muita gente demanda um acompanhamento visual para a música – inclusive nos concertos –, algumas pessoas criaram vídeos para a minha peça *Different Trains*. Para ser sincero, não vi a maioria deles, e os que vi distraem a audição musical. A única exceção é o brilhante vídeo multicanal de Beatriz Caravaggio, que é merecedor de ser visto por si mesmo e como meio de intensificação a escuta de *Different Trains*. Beatriz utilizou imagens de arquivo e, mediante o uso de multitela e de uma excelente montagem, criou uma obra reflexiva e emocionante”. (Steve Reich, 2002, página 38. tradução nossa). Catálogo da Instalação: <<http://beatrizcaravaggio.com/>>. Acesso em: 20 mai. 2020.



Fonte:

O segundo gesto de reescrita fílmica da peça, por sua vez, traça uma linha de argumentação visual que enseja a parte emocionalmente mais contundente da apresentação da obra em forma de tríptico: os sons e vozes dos sobreviventes (Rachel, Rachella e Paul) são acompanhados de imagens de arquivos, bastante conhecidas, da Segunda Guerra Mundial. Caravaggio, nesse movimento da composição, organiza o material fílmico com a presença dos arquivos e imagens de trens concentracionários. O procedimento de sincronização é realizado no ato de montagem que engendra uma situação visual de conversão da memória sonora em paisagem fílmico-documental. As vozes dos sobreviventes intercalam, em velocidades distintas, cenas das partidas de trens das estações nazistas, revelando os arquivos das deportações dos judeus e as imagens dos trens e comboios rumo aos espaços concentracionários e de extermínio.

Vemos, aqui, as conhecidas imagens de arquivo do campo holandês de Westerbork, tomadas pelo fotógrafo e cineasta judeu Rudolf Breslauer, que foram encarregadas pelo comandante nazista Gemmecker e realizadas com uma câmera de 16mm, em 1944 (pouco depois, Rudolf seria assassinado em Auschwitz). Tais imagens são um gesto cinematográfico importante na visualidade dos trens concentracionários desde o filme de Alain Resnais *Noite e Neblina* (1955) até *Aufschub* (2007), de Harun Farocki. São uma das escassas fontes fílmicas sobre trens em registros da deportação (proliferam as imagens da liberação, mas são poucas as das

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27856

partidas). Essas imagens, de certa forma antíteses do próprio processo de deportação, foram determinadas pelos nazistas para produzir uma cenografia “tranquila” da partida dos trens rumo aos campos, situação que pouco tinha que ver com a realidade, uma vez que o processo era bastante caótico e muitas vezes descontrolado, tal como escreve Lindeperg (2007), e como é possível ver na *mise-en-scène* de *Noite e Neblina* e *Aufschub*. Nesse segundo movimento, dentro do contexto fílmico, os arquivos da deportação dos judeus são acionados pela cineasta nas três projeções paralelas, acompanhando da inscrição de frases sobre cada uma das três telas, e modulando a tomada de consciência e a preocupação com a descoberta dos “outros trens” por parte de Reich. A paisagem sonora é, nesse sentido, atravessada pela marca das imagens de arquivo dos trens de carga em sua presença icônica inquietante e abjeta. O tríptico segue agora em uma estrutura por vezes descompassada, com os registros das deportações das populações vítimas do Holocausto em contraste com as frases dos sobreviventes em efeitos gráficos na tela: frases introduzidas em uma ou duas telas, que marcam os ritmos melódicos e a organização do segundo movimento (*Europe during the War*), “1939” (tela central); “1940” (tela central); “*on my birthday / the german walked in / walked into Holland / Germans invaded Hungary / I was in second grade / I had a teacher / a very tall man / his hair was concretely / plastered smooth / a very tall man / his hair was concretely . / He said, ‘Black Crows’ / He said, ‘Black Crows’ / invaded our country / many years ago / and he pointed right at me*”¹³.

A ênfase gráfica aqui é a inscrição das frases dos depoimentos gravados por Reich que mostram, em uma construção paralela, a intolerância e a segregação racial na América, em paralelo ao que acontecia na Europa. O acompanhamento visual, com a exibição dos arquivos (nesse trecho projetado apenas na tela central), é feito a partir dos registros fílmicos da gravação de Breslauer, acionados no filme de Alain Resnais na reorganização dos documentos gravados na Holanda. Caravaggio, nesse gesto, recupera/emula Resnais e segue o efeito do filme de 1955, exibindo as mesmas imagens organizadas na montagem do cineasta (reproduzindo a inserção

¹³ “*no meu aniversário / os alemães entraram/entraram na Holanda / Os Alemães invadiram a Hungria / Eu estava no segundo ano / Eu tive um professor / um homem muito alto / seu cabelo era concretamente emplastado / um homem muito alto / seu cabelo era concretamente... / Ele disse, ‘Os corvos negros’ / Ele disse, ‘os corvos negros’ / invadiram nosso país / muitos anos atrás / e ele apontou direto para mim*”. (Tradução nossa).

de dois ou três planos de um ancião conduzindo duas crianças, e o rosto da menina Ana Maria Settela Steinbach, em uma passagem visual de dois segundos bastante conhecida da obra de Resnais). As imagens da deportação feitas pela encenação nazista em Westerbork são repetidas no tríptico proposto por Caravaggio, que recria o *raccord* fílmico do cineasta sobre os mesmos arquivos (provenientes de diferentes fontes). A música de Eisler, que, no filme de Resnais, auxilia na ruptura da sensação de “normalidade” das deportações produzidas pelos nazistas, é substituída pela composição de Reich, mantendo a *mise-en-scène* da saída dos trens na estação de Westerbork, tal como destacado por Lindeperg (2007).

Algumas vezes, apenas a tela central projeta imagens. A estrutura musical, densificada pela criação audiovisual, explora o ambiente escuro da projeção, a situação silenciosa e assimétrica dos arquivos, o processo de reorganização na estrutura em forma de tríptico. Segundo a artista, o formato em três telas engendra situações de descompasso e sincronização imagística que acompanham a estrutura da peça de Reich, além de romper a linearidade da projeção em tela única, permitindo o deslocamento dos espectadores durante a instalação¹⁴. A reescrita a partir da *collage* multidimensional, nesse aspecto, ajuda perceber a peça intensificando a escuta dos timbres e ritmos alternados na armação melódica, acompanhando a estrutura composicional estabelecida por Steve Reich. A dessincronização dos arquivos, o silenciamento visual do ambiente no claro-escuro das imagens nas três telas e a inscrição de frases colhidas dos depoimentos dos sobreviventes do Holocausto formam uma amostragem significativa e um ato artístico importante já organizado nas três secções da composição. Os sons e sirenes de trens europeus escutados na audição da peça são acompanhados por imagens conhecidas dos arquivos visuais sobre as deportações, enfatizando, desse modo, os assovios e gritos ouvidos nessa parte da estrutura musical (em sua maioria, ruídos muito breves e incômodos, que criam um grande contraste com os sons ouvidos nos longos e perfeitos intervalos de quartas e quintas apresentados na primeira parte — *América antes da Guerra*).

¹⁴ Disponível em: <<http://beatrizcaravaggio.com/>> . Acesso em: 27 abr. 2022.

Fig. 2 – Different Trains – Movimento 2 (Trens Concentracionários e Arquivos da deportação)



Fonte:

Já no terceiro bloco da composição (*America After the War*), a artista reflete o trabalho do compositor e a apresentação musical canonizada pelo Quarteto Kronos, trazendo imagens das cidades americanas nas décadas de 1940 e 1950. O repertório fílmico ajuda a intensificar a escuta da peça ao reorganizar as imagens dos trens norte-americanos cotejando-as com as idílicas paisagens da infância (vistas da janela dos comboios, no olhar de uma criança). O acompanhamento fílmico presentifica a mensagem sensível da obra de Reich e da execução pelo *Kronos Quartet*. Os sons dos trens norte-americanos surgem outra vez no trecho, e as imagens de arquivo criam um acontecimento visual que intercala o mundo pós-guerra com as cenas da libertação. São acionadas inscrições gráficas na tela central, junto as vozes dos sobreviventes (Paul, Rachel e Rachella) e frases que apresentam a dificuldade do porvir: a integração dos refugiados, a continuidade da intolerância, o problema da memória e do trauma.

Há um regresso aos sons, assovios e campainhas da primeira parte da composição, repercutindo um mundo novamente aberto e transponível, mas agora com a preocupação nas falas das vítimas, inseridas numa América desconhecida. Imagens da libertação, de rostos felizes em comboios de regresso pela Europa, de crianças sorridentes e primeiros planos de faces alegres aparecem nessa última secção, enquanto a música de Reich intensifica a sensação de

liberdade do primeiro trecho, repetindo elementos melódicos e rítmicos. O último movimento, portanto, concentra-se no término do conflito, nas dúvidas e angústias abertas com o problema do deslocamento, da estrangeiridade no novo país de hospedagem, na questão da memória da devastação e dos crimes perpetuados pelo regime nazista.

Como escreve Didi-Huberman (2012), a “memória da desapareição” e a condição “inimaginável” da experiência trágica são recompostas pela força eminente do testemunho e sua condição permanente, envolvida pelo destino dado ao trauma: superá-lo em lugar interdito, em uma terra de renovação. Ao acionar imagens que rompem com a escrita visual difícil e dolorosa da guerra, Caravaggio promove a “dupla dimensão” dos arquivos visuais — inquietante e pacificadora, “problemática” e redentora —, permitindo uma legibilidade histórica (Didi-Huberman, 2012).

Na terceira parte da composição audiovisual, Caravaggio utilizará algumas falas dos sobreviventes da composição de Reich, ajudando a demonstrar que a experiência da perda também pode ser a experiência da potência da memória, e que a memória, em sua reescrita cinematográfica, viaja até o passado coletivo e o biográfico em um efeito de multiplicidade de atravessamentos. As imagens de libertação e as cenas dos trens, nessa unidade da obra, permitem que a diversidade sonora e imagética atue engendrando o presente ainda a ser feito. A peça reatualizará o sentido da história, e será significativa no exercício imprescindível da rememoração do passado. Como revela Gagnebin (2014), as imagens dos arquivos, potencializadas na escuta de *Different Trains*, criarão novos sentidos e reverberações do entendimento historiográfico, em um movimento imediatamente contrário a ameaça sempre latente do esquecimento.

Fig. 3 – *Different Trains* – Movimento 3 (Arquivos da libertação e Imagens Trens Norte-Americanos)



Fonte:

Considerações finais

A peça musical *Different Trains*, criada em 1988 pelo compositor Steve Reich a partir de três movimentos para quarteto de cordas e sons pré-gravados, é interpretada pelo grupo *Kronos Quartet* no ano de 1988 e posteriormente reorganizada (em 2016) pela cineasta Beatriz Caravaggio. A recomposição cinematográfica, terceira gestualidade artística sobre a peça, marca o ato fílmico realizado pela artista multimídia, que transfere para a obra do compositor uma condição de reescrita imaginativa da memória ferroviária e do valor arquetípico dos “diferentes trens” na experiência biográfica e histórico-criativa proposta pelo compositor.

A reorganização cinematográfica preparada pela artista recompõe em unidades visuais os sons estruturados na composição. Esse gesto é um desdobramento e uma potencialização do trabalho de Steve Reich. Através do acompanhamento visual, o aprofundamento das características sensitivas, da complementaridade vestigial entre o trânsito biográfico e o contexto histórico, além do ato de imaginação da identidade judaica em diferentes trens do passado na peça criada por Reich. A reedição artística reafirma, desse modo, a escuta de *Different Trains* enfatizando as diferentes dimensões da memória e a possibilidade de restituição coletiva

dos imaginários visuais associados ao período histórico e ao universo biográfico desenhado instrumentalmente pelo compositor.

Há, aqui, um gesto de *collage*, sensível e intensificador, que adensa a composição em um tríptico projetivo (em imagens sincrônicas e assíncronas com a música) em linguagem de instalação: constrói-se uma fragmentação temporal em uma espécie de repercussão fenomenológica da composição criada por Steve Reich. Acionando diferentes arquivos visuais (imagens da estação de Westerbork utilizadas por Alain Resnais; imagens da liberação; imagens de trens norte-americanos etc.) e mediante o auxílio de multitelas, a cineasta amplia cinematograficamente a escuta da composição original, replicando a estrutura triádica da peça em diferentes dimensões sensitivas.

A reescrita feita por Caravaggio, portanto, abre uma nova recuperação da história imaginada e das histórias de vida sobre o Holocausto, reenergizadas pela artista diante do acolhimento em imagens. Nisso, a versão da videoinstalação desenvolvida configura uma forma a mais, um efeito além — no limiar daquilo que as imagens atendem como fluxo de lembrança e esquecimento — na interpretação do sentido particular e universal da peça de Steve Reich. A atividade da memória imaginária, o desdobramento em arquivos e a reescrita sensorial também são, como pode ser visto na recomposição fílmica das imagens realizada por Caravaggio, a própria ação da memória, o próprio gesto de escuta, a própria possibilidade livre, sugestiva e permanente de associação.

A versão em videoinstalação da obra de Reich atua, nesses termos, pela ampliação do movimento de sentir e transmitir uma peça única. Atua na continuidade dos gestos locutores em trânsitos e canais artísticos, na construção de estéticas e possibilidades fenomenológicas de interpelar a importância do dever de memória (sua condição particular e sua reinscrição imaginativa). Em diálogo e acréscimo fílmico, em constante, efetiva e resistente perpetuação artística.

Seja ela em texto, seja ela em som, seja ela através de fluxos fílmicos e projeções diversas.

Referências bibliográficas

ASSMAN, Aleida. *Espaço da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas: Unicampo, 2011.

BOU, S. *Réflexions sur le Nazisme*. Entretiens avec Stéphane Bou. Paris: Seuil, 2016.

CARAVAGGIO, Beatriz. *Different Trains*. 2016. Disponível em: <<http://beatrizcaravaggio.com>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes Pese a Todo: Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona: Espasa, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *A Semelhança Informe: Ou o Gaio Saber Visual Segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

HIRSH, Marianne. *The Generation of Postmemory*. New York: Columbia University Press, 2012.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do Passado-Presente: Modernismos, Artes Visuais, Políticas da Memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et Brouillard. Un Film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

REICH, Steve. *Different Trains*. Disponível em: <<https://www.steverreich.com>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

REICH, Steve. *Writings on Music 1965-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

ROLLET, Sylvie. "De gestos em Olhares, ou a História a contrapelo em dois filmes de Sergei Loznitsa". IN: AMARAL, Carolina de Aguiar; CARVALHO, Danielle Crepaldi; MONTEIRO, Lúcia Ramos; ADAMATTI, Margarida Maria; VILLAÇA, Mariana. *Cinema: Estética, Política e Dimensões da Memória*. Porto Alegre: Sulina, 2019.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de Historia, Cine de Memoria: La Representación y sus Límites*. Madrid: Cátedra, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Les Abus de la Mémoire*. Paris: Arléa, 1995.

Rafael Tassi - Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR

Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual (Universitat Autònoma de Barcelona - UAB; 2018).

Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM; 2004). Professor do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV\UNESPAR). Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Eikos – Imagem e Experiência Estética.

E-mail: rafael.tassi@unespar.edu.br

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27856