

## A IMAGEM DO PÓS-GUERRA: O OLHAR DE ROSSELLINI SOBRE O QUE PERMANECEU

Amanda Nascimento Pereira<sup>1</sup>

### RESUMO

A partir de dois filmes de Roberto Rossellini, *Alemanha, Ano Zero* e *Stromboli*, este ensaio apresenta uma breve leitura do contexto pós-guerra pelo olhar dos personagens Edmund e Karen. Sobreviver à guerra e permanecer em ruínas é um dos pontos em comum entre eles, porém suas experiências pessoais ditam diferentes enredos. A imagem que retorna nos possibilita ver o que permaneceu apesar da guerra e o que podemos apreender a partir dessa experiência imagética.

**Palavras-chave:** Roberto Rossellini; *Alemanha*; *Ano Zero*; *Stromboli*; Pós-guerra; Ruínas; Sobrevivência.

### Sobrevivência e ruínas

Em *Alemanha, Ano Zero*, quando a câmera passeia por Berlim no exato desfecho da Segunda Guerra Mundial, o cenário se monta por ruínas, prédios desmoronados, cinza e fumaça. Quem passa pela rua carrega consigo um olhar desassossegado, distante e reticente, assim como os passos de quem não sabe ao certo qual direção tomar. “Antes, ainda éramos homens. Socialistas nacionais. Agora, somos apenas nazistas”, diz um homem ao professor de Edmund, enquanto trabalhava nos escombros de Berlim, por míseros trocados.

Talvez, com as discussões recentes que estamos tendo sobre nosso próprio contexto político e social, lembrar o que foi a Segunda Guerra Mundial se torne mais importante pelas memórias semelhantes e o pensamento de como sobreviver frente às ruínas, assim como podemos pensar sobre o nosso Museu Nacional. Certo que sempre nos chocamos com o que líamos nos livros de História, mas nunca pudemos sentir o cheiro de cinza tão de perto quanto sentimos agora. Isso evoca o que antes, como brasileiros, teorizávamos, mas não sentíamos: o pavor de uma nova onda fascista, o eco

---

<sup>1</sup> Mestranda do curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. E-mail: [amandanascimento.jornalismo@gmail.com](mailto:amandanascimento.jornalismo@gmail.com).

da guerra, o que não aprendemos com o passado, o que julgávamos distante e “história do outro”. Porém Susan Buck-Morss, em *Presente do passado*<sup>2</sup>, nos relembra e alerta:

A história é feita de camadas. Mas as camadas não estão empilhadas em ordem. A força disruptiva do presente pressiona o passado, espalhando seus pedaços. Ninguém possui esses pedaços. Pensar que alguém os possui seria permitir que categorias da propriedade privada invadissem um terreno comum compartilhado em que as leis de patrimônio excludente não se aplicam. A história da humanidade exige um modo de recepção comunista. A meta não é nada menos que uma ordem mundial diferente. Ela exigirá o resgate do passado baseado em uma estrutura de memória coletiva desprivatizada e desnacionalizada.

Ao passo que a imagem retorna e volta a ser fugaz, faz com que pensemos no conceito de transitoriedade de Walter Benjamin, uma vez que, assim como “[...] é só de passagem que a verdade está disponível para nós. Sua imagem é sensível ao tempo. Não é que a verdade mude. Nós mudamos”<sup>3</sup>. Benjamin nos alerta que a história sempre se apresenta de forma alegórica, como uma ruína que não podemos apreender por completo por um único olhar, pois

A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas.<sup>4</sup>

Assim, a história pode ser contata a partir do olhar que se lança sobre ela. Edmund conheceu Berlim antes da guerra, assim como Antonio – marido de Karen – tinha uma relação ancestral com a ilha de Stromboli. Conhecer o que fora antes permite uma outra relação, que vai além da destruição pelos combates bélicos ou da força natural de um vulcão em atividade. A partir dessa relação, podemos pensar o choque de Edmund ao se deparar com sua cidade

---

<sup>2</sup> Buck-Morss (2018, p. 5).

<sup>3</sup> Idem (p. 14).

<sup>4</sup> Benjamin (op. cit., p. 189).

em ruínas e com sua família ainda imersa na atmosfera da guerra, enquanto para Antonio a ruína lhe é familiar, assim como a convivência pacífica com o vulcão em constante atividade. Esses personagens não têm uma relação meramente factual: eles pertencem a esses lugares. Berlim constitui Edmundo, bem como Stromboli constitui Antonio, ambos deslocados pelo percurso corrente do fato historicizado.

Liberados pela explosão da memória oficial, os fragmentos da história são preservados em imagens. Eles retêm a proximidade da experiência original e, com ela, a ambiguidade. Seu significado é liberado somente em uma constelação como o presente.<sup>5</sup>

Por isso, para além de uma memória escolar e/ou coletiva, a história não cessa de retornar. Já demos de cara com ela antes e esse movimento de passagem ressurgiu, nos interpela, nos coloca no mesmo lugar de *Angelus Novus*<sup>6</sup> a pensar o tempo. Recentemente, foi lançada a tradução “A imagem queima”, de Didi-Huberman, feita por Helano Ribeiro, em que podemos conferir o prefácio escrito por Raul Antelo, “História(s): a arte arde”, em que nos lembra que as imagens

São, simultaneamente, tempos e movimentos, ambos impossíveis de serem detidos e absolutamente imprevisíveis de antemão, já que constantemente migram no espaço e pervivem na história, como mostrou Warburg.<sup>7</sup>

Antelo se refere a Didi-Huberman como arqueólogo da imagem. O arqueólogo faz uma leitura imagética, comparando a imagem a uma borboleta em movimento:

Corremos o dia todo, sem rede, atrás da imagem. Admiramos nela precisamente o que lhe escapa, o batimento das asas, os motivos que são impossíveis de fixar, que vão e vêm, que aparecem e desaparecem à mercê de um acontecimento imprevisível.<sup>8</sup>

*Figura 1 e 2 – Imagens do filme Alemanha, Ano Zero, de Roberto Rossellini.*

---

<sup>5</sup> Buck-Morss (op. cit., p. 28).

<sup>6</sup> Desenho de Paul Klee, referência no ensaio de Walter Benjamin: “Sobre o conceito de história”. *Angelus Novus* é considerado o anjo da história.

<sup>7</sup> Didi-Huberman (2018, p. 13).

<sup>8</sup> *Idem* (p. 33).



Frente aos destroços de Berlim, Edmund vivencia a experiência do olhar. Por essas ruínas, ele busca uma forma de retomar a vida, com a responsabilidade de contribuir com o sustento de casa. O menino de 12 anos seria, então, a potência para dias melhores, a esperança de sua família para que tenham a comida do dia a dia.

O que diferenciava a família de Edmund das que haviam se perdido (e/ou morrido) com a guerra? Como seguir em frente diante dos destroços? O que cabe, agora, é a busca de um dia de cada vez, assim como ele perambula entre os escombros com a missão de chegar em casa com algo que garantisse sua sobrevivência e de seus próximos. Ele está na impossibilidade de apreender o que um “estar por vir”; o horizonte de escombros não permite um “vislumbrar o futuro”. Era preciso sobreviver diante da guerra, era preciso se

acostumar com a ferida aberta. Como Georges Didi-Huberman nos fala, estar diante de uma imagem é estar diante do tempo. Temos, ao menos, dois tempos nessa experiência: o tempo da imagem e o tempo de que a observa. Por isso, a imagem é sempre dialética, isto é, ela contém todos os passados e possibilitará os futuros, não cessando de retornar a cada olhar sobre ela.

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*], A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.

O olhar perdido e sem brilho de Edmund percebe a cidade que não é mais a mesma. Seu irmão não é mais soldado, sua irmã não pode mais arrumar emprego, seu pai não é mais a fortaleza do lar, não há mais um lar. Sua família e vizinhos se improvisam em uma moradia arranjada, tudo é um arranjo, um improviso, para ir vivendo em uma esperança de um dia melhor. Lembrar do que um dia foi era uma forma de resistir ao cenário, mesmo porque lançar um olhar anacrônico para as coisas – fatos, imagens – permite uma perspectiva apurada ao que se constitui em um atual, o tempo presente. Olhar a contrapelo possibilita perceber nuances que apenas o distanciamento permite. É como se, ao abrimos o obturador de uma câmera, deixando-a em exposição à luz por longo tempo, a imagem se revela, mesmo que queimada pela luz. O anacronismo também permite se ver mais do que apenas o passado, pois o olhar do presente faz com que esse apreendido temporal não se esgote.

### **Tempo e memória**

As ruínas deveriam trazer para consciência do espectador o típico contraste barroco entre a grandeza do passado e a decadência do presente.<sup>10</sup>

A ruína de Stromboli é carregada de memória para seus moradores, porém, para Karen, é apenas uma cidade perdida, prestes a desaparecer com

---

<sup>9</sup> Didi-Huberman (2015, p. 16).

<sup>10</sup> Riegl (2014, p. 48).

a eminência de um vulcão em atividade. Karen é a estrangeira que solta aos olhos. Sua falta de norte é visível em cada olhar que um nativo lança a ela. A guerra não teve fim para a jovem lituana sem terra natal, sem ter para onde ir, sem novo horizonte, sem identidade, às margens do vulcão em busca de um retorno a si mesma. Um detalhe que vale a pena ser destacado é que, quando ela descobre sua gravidez, é o momento em que resolve partir da cidade em ruínas. Esse momento em que descobre a futura maternidade é o mesmo em que ela resolve dar as costas para Stromboli, a ruína de sua própria vida naquela ilha.

A gravidez, para muitas mulheres, é quando elas se enchem de expectativas, que anseiam pelo novo, o que está por vir, o momento em que encontram um novo propósito. O propósito despertado em Karen é seguir para um resgate de si, do seu eu perdido para a guerra. Esse eu perdido passeia pelas ruínas se reconhecendo nelas, pois também é memória do que um dia foi. Na ruína não há uma linearidade, são restos, vestígios, acúmulos, pedaços e o que sobrou, o que permaneceu. É difícil delimitar uma ruína, saber onde ela começa, onde ela termina e o que ela realmente representa ou representou. No entanto, o que podemos ver nela é o fazer do tempo.

Assim como o tempo que esculpe uma ruína, o tempo da memória é impreciso. A memória, dificilmente, se remonta como um fato, ela se faz de seus próprios fragmentos. A memória convoca o passado a partir do que nos tocou com mais emoção, além de se apresentar como imagens caleidoscópicas, compondo-se em diferentes formas conforme olhamos para elas. Sempre tem mais memória do que devotamos mais sentimento, mais intensidade. Esse componente da memória também a distancia de qualquer ciência exata, pois ela é embriagada porque nos tomou por inteiro, muitas vezes nos impedindo uma racionalidade. Por isso, a história cronológica não dá conta de remontar o passado, tornando-se insuficiente para explicar todos os pretéritos que compõem o presente:

Diante dessa fenomenologia, a história demonstra a insuficiência de sua vocação – vocação necessária, ninguém jamais o negará – para restabelecer cronologias.

E provável que não haja história interessante senão na montagem,<sup>11</sup> no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos.

A forma como juntamos as imagens e o modo como elas tomam posição são o que torna uma história possível. Esse é o motivo que faz com que ela esteja sempre recomeçando, mediante a experiência que temos diante dela. A guerra se remonta de modo diferente para Edmund, Antonio, Karen e a todos que a ela sobreviveram: Edmund como uma promessa de vida da juventude, Antonio com a possibilidade de retornar à sua terra natal e Karen que ainda se encontra estrangeira. O casamento a tirou da condição de refugiada, mas não da condição de estrangeira. A moça lituana se encontrava com uma ruína e o vulcão, longe de ser um lugar para apagar sua angústia, além de não a apresentar nenhuma perspectiva de uma nova e próspera vida. Frente às ruínas, ela tem apenas um passado que não a pertence, não há como mediar uma relação com o que não é mais. Há uma grande diferença, por exemplo, se nós e/ou nossos ancestrais tivéssemos uma relação direta com a ruína, quando esta é uma estrutura inteira, com propósito de uso ou como monumento preservado. Não há um molde para uma ruína, apenas o trabalho vagaroso do tempo junto à força da natureza, assim como fala Alois Riegl, em “Oculto moderno dos monumentos: a sua essência e sua origem”<sup>12</sup>:

As ruínas deveriam trazer para a consciência do espectador o típico contraste barroco entre a grandeza do passado e a decadência do presente. [...] o profundo pesar pelo declínio e o desejo de conservar o antigo, [...] O sentimento do barroco é estranho ao sentimento do moderno: os traços de antiguidade agem sobre o moderno de forma apaziguadora, como testemunhos do curso regular da natureza à qual é submetida de forma infalível e segura do curso regular da natureza à qual é submetida de forma infalível e segura toda obra humana. As marcas de uma destruição violenta nas ruínas de um castelo não parecem ser mais propícias para suscitar no espectador moderno uma evocação de antiguidade. Se, apesar disso, as ruínas ilustram o valor de antiguidade antes mencionado, isso acontece porque, falando por alto, elas o tornam claramente perceptível, perfeito para satisfazer a sensibilidade do homem moderno. [...] A antiguidade se exprime mais pelo efeito óptico da decomposição da superfície – influência do tempo, pátina -, do desgaste de ângulos e cantos, que revela, portanto, a inexorável e implacável ação de dissolução provocada pela natureza.

---

<sup>11</sup> Didi-Huberman (2015, p. 42).

<sup>12</sup> Riegl (op. cit., p. 14-15).

Não há fazer humano que delinieie uma ruína, porém é o modo como o humano se relaciona com a ruína que proporciona a ela a intensidade de seu significativo. A ruína pode representar a sobrevivência ao tempo, os resquícios de uma cultura anterior, o que ficou de pé ao passar por uma catástrofe ou, ainda, o elo com um passado. Esses significantes permitem que a ruína seja cultuada e, até que a natureza permita, que seja preservada. Nesse sentido, Alois Riegl sugere que “monumento” seria a obra criada pela mão do homem com a intenção de perpetuar para as gerações futuras um evento ou pessoa notória. O autor categoriza ainda as seguintes terminologias: “não volúvel”, seria algo que contenha valor de memória histórica, independentemente de ter um valor artístico, enquanto “volúvel” compreende as obras que já são criadas para referenciar um momento histórico ou personagem:

O interesse pelos monumentos volúveis, que tendia a desaparecer com as gerações pertinentes foi, ao menos provisoriamente, perpetuado por um tempo maior por um povo que via os atos de gerações desaparecidas há muito tempo como parte de seus próprios atos, e as obras dos presumíveis ancestrais como parte das suas próprias atividades. Nesse sentido, o passado adquiriu um valor de atualidade para a vida moderna e para trabalho.<sup>13</sup>

Isso faz com que pensemos a ruína que nasce com um caráter “não volúvel”, no entanto, dependendo do passado contida nela, se torna tão preciosa como uma obra de arte. No caso da pequena ilha italiana, ruína é o cenário do dia a dia. Os moradores convivem nela e com ela, em suas vidas simples de vilarejo, porém na eminência de serem engolidos pelo vulcão a uma repentina erupção de maior escala. Aqui, há um risco maior da força da natureza frente à ruína.

É nesse espaço que nos encontramos diante da ruína que podemos constatar uma temporalidade com dupla-face. É sempre um “o que era” e “o que não é mais”, o passado e o presente. Os resquícios do que um dia foi é uma forma de trazer à tona essa memória ou um registro de um passado. Essa dicotomia pode ser bem exemplificada pelos personagens Karen e Antonio.

---

<sup>13</sup> Riegl (op. cit., p. 41).



Para Antonio, as ruínas são a memória do passado. Quantas e quantas vezes Stromboli fez a terra da pequena ilha tremer e ainda assim o povoado ali ficou, mesmo que não inteiro? As ruínas marcam a sobrevivência ao tempo, a sobrevivência ao próprio vulcão. Provavelmente, Antonio cresceu ouvindo a memória de Stromboli, vivenciou esse vulcão tanto quanto os outros moradores da pequena ilha nesse convívio acuado, em que vimos mais conformismo do que medo de quem sabe tudo vir a ser destruído por essa força natural que não deixa de alardear sua existência.

Karen é a estrangeira. No campo de concentração em Farfa, estava como refugiada, encontrou em Antonio uma possibilidade de dar uma nova diretriz à sua vida. Casar com um quase que completo estranho era se dar a chance de uma nova vida, afinal, passaria ser uma cidadã italiana e, frente aos destroços de uma guerra, encontrar um novo rumo para a vida pode ser considerada uma sorte grande. Karen abraça a ideia de se casar, se tornar cidadã italiana, se mudar para a pequena ilha – terra natal do seu marido –, escolhas para quem não vislumbrava outra saída. Karen buscava um futuro, um novo horizonte, um propósito para uma nova vida. Contudo, saiu da guerra para se deparar com ruínas. Posto esse contexto, podemos perceber o quanto a lituana continua sem um norte, ela não pertence àquela ilha, em sua mais pura condição de estrangeira, como Julia Kristeva discorre em “Estrangeiros para nós mesmos”<sup>14</sup>:

Não pertence a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem<sup>15</sup> perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se

---

<sup>14</sup> Kristeva (1994, p. 15).

<sup>15</sup> “Como não lembrar o termo benjaminiano retirado do livro *A origem do drama trágico alemão*: Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo e desaparece. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, do cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade de sua história” (BENJAMIN, 2013, p. 34, grifos nossos).

lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado.

Karen, porém, a todo lado da ilha se sente rejeitada, ignorada, subjugada e incompreendida. Stromboli nega a presença dela. O destrato dos nativos faz com que ela se sinta desterrada e ensimesmada em sua própria condição. O estrangeiro é aquele que não possui a nacionalidade do lugar em que se encontra. Ou seja, não está de frente com o conjunto de características e símbolos que fazem com que ele seja designado de um país “tal”. No entanto, esse desencontro carrega uma ambiguidade: colocar-se no lugar de um estrangeiro é lançar um olhar para si, um pensar sobre si. Ou seja, enquanto estrangeiros nos damos a oportunidade de nos resinificarmos, de nos reconhecermos, de nos descobrirmos e de nos modificarmos, pois é a partir do outro que nos apresentamos para o mundo. O outro que permite a nossa existência e significado, pois

Viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de ser um outro. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão em aceitar o outro, mas de estar em seu lugar – o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo. O “Eu é um outro” de Rimbaud não era somente a confissão do fantasma psicótico que assedia a poesia. A expressão anunciava o exílio, a possibilidade ou a necessidade de ser estrangeiro e de viver no estrangeiro, prefigurando assim a arte de viver numa era moderna, o cosmopolitismo dos esfolados. A alienação de mim mesmo, por mais dolorosa que seja, proporcionar-me esse distanciamento requintado, onde se inicia tanto o prazer perverso quanto a minha possibilidade de imaginar e de pensar: é o impulso de minha cultura. Identidade desdobrada, caleidoscópio de identidades: poderíamos ser para nós mesmos um romance interminável sem sermos vistos como loucos ou falsos? Sem ter de morrer por esse ódio do estrangeiro ou pelo estrangeiro.<sup>16</sup>

*Figura 3 – Imagens do filme Stromboli, de Roberto Rossellini.*

---

<sup>16</sup> Kristeva (op. cit., p. 21).



Os olhares do povo de Stromboli a negam a todo instante, reafirmando a tese de que ela não se enquadra à ilha. A relação de não pertencimento é recíproca: Karen não é para Stromboli, nem Stromboli é para Karen. Mesmo porque o estrangeiro é aquele que está em busca de algo. Se Stromboli não apresenta nada além de uma negação de tudo o que ela não é, torna-se um lugar sem propósito, um ambiente neutro para um estrangeiro, pois não propõe nada a descobrir, nada a ser explorado. Ela segue os dias na banalidade de reformar vestidos, catar ostras, modificar a decoração da casa e, com isso, dar um sentido ao passar das horas. É necessário quebrar o permanente tédio que é viver em um espaço-tempo dissonante do dela, um fuso horário de impossível ajuste ou equivalência no relógio, pois

De acordo com os conceitos mais modernos, acrescentaremos a isso a ideia mais ampla de que aquilo que foi não poderá voltar a ser nunca mais e tudo o que foi forma o elo insubstituível e irremovível de uma corrente de evolução ou, em outras palavras, tudo que tem uma sequência, supõe um antecedente e não poderia ter acontecido da forma como<sup>17</sup> aconteceu se não tivesse sido antecedido por um momento anterior.

Esse descompasso temporal entre Karen e Stromboli é justificado em sua própria existência. Ela é a personificação do moderno em Stromboli. Suas roupas, seus gestos, sua fala, suas opiniões e sua postura confrontam a cidade em ruínas. Sua presença causa um efeito de choque, funcionando como um contraponto entre o passado e o presente. Aby Warburg, com seus tablados de

---

<sup>17</sup> Riegl (op. cit., p. 11).

imagens, e Walter Benjamin, com sua proposição de ler a história a contrapelo, Didi-Huberman nos convida a pensar a forma como podemos compor e recompor a história, muito próximo a uma mesa de montagem cinematográfica, em que o enredo vai se desvendando no ir e vir do processo de montagem. Renunciar a ideia progressista de história. Não abandonar as ruínas, mas optar em conviver com elas. A ruínas só não cabem ao contemporâneo para Karen, por elas ecoam as vozes que a negam qualquer empatia, além dos olhares que os nativos lançam à estranha<sup>18</sup> e estrangeira.

Se de um lado a história em seu processo é assim feita de "quedas" e de "irrupções", então é preciso saber renunciar ao secular modelo do progresso histórico. Benjamin generalizou a intuição de Alóis Riegl sobre a Antiguidade tardia: "Não há épocas de decadência." Na história de uma cultura, "toda negação [...] serve de pano de fundo aos lineamentos do vivente, do positivo", de modo que os fenômenos chamados "de declínio e de decadência" devem ser "considerados como precursores [...], miragens das grandes sínteses que se sucedem". Em resumo, o modelo dialético - no sentido não hegeliano que Benjamin lhe atribui - deve nos fazer renunciar a toda história orientada: não há uma "linha de progresso", mas sequências onidirecionais, rizomas de bifurcações em que, para cada objeto do passado, entram em colisão o que Benjamin chama de sua "história anterior" e sua "história ulterior". Da mesma forma que cada objeto de cultura deve ser pensado em sua bifurcação de "objeto de barbárie", cada progresso histórico deverá ser pensado em sua bifurcação de "catástrofe".<sup>19</sup>

Assim, Karen deseja o devir do tempo. Deseja um pertencimento, uma identificação, o movimento que traz a novidade, o que não se pode ter enquanto se vive uma guerra, enquanto se é refugiada ou enquanto se vive na angústia de um lugar sem perspectiva feito Stromboli. Nessa angústia, ela revive os desconfortos do passado. Um passado recente em que ela não se encaixa, nem se reconhece. Stromboli só faz com que ela repita seu lugar de

---

<sup>18</sup> A relação entre "estranho" e "estrangeiro" nos aproxima do termo "*unheimliche*", de Sigmund Freud. Na tradução feita por Paulo César de Souza, o título do texto foi traduzido como "O inquietante", com o cuidado de uma nota de rodapé assinalando a insuficiência dessa tradução, visto que não temos em português (e nem em muitas outras línguas) um equivalente a tal termo. Podemos arriscar alguns vocábulos para tentar dar conta do termo germânico, partindo de sua oposição a *heimlich*, que seria "doméstico", "familiar". Ou seja, à primeira vista *unheimliche* é o não familiar, o estranho. Porém há algum tempero a mais nesse termo que faz com que ele não seja apenas a negação de outro: "O inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados, por assim dizer. Quanto melhor a pessoa se orientar em seu ambiente, mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos dele" (FREUD, 2010, p. 332).

<sup>19</sup>

Didi-Huberman (2015, p. 115-116).

refugiada. Estrangeira para os nativos e estrangeira para si mesma. Morar na ilha não é mera metáfora, ela está ilhada em todos os sentidos, física e emocionalmente. Quando não suporta mais a realidade em que se encontra, Karen resolve partir. Entretanto, diferentemente do que se espera, ela não traça uma rota marítima, buscando uma embarcação para então partir da ilha: ela segue em direção ao vulcão, na promessa de encontrar uma saída ao vencer sua subida. Porém, Karen sucumbe sua própria sentença. Sente-se vencida por Stromboli, deita-se exausta em sua estrutura, à espera de qualquer coisa.

O inconsciente do tempo vem até nós por meio de seus rastros e de seu trabalho. Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, "quedas" ou "irrupções", sintomas ou mal-estares,<sup>20</sup> síncope ou anacronismos na continuidade dos "fatos do passado".

O tempo agora de Karen é o reflexo de uma insatisfação e incompletude que a acompanha, provavelmente, desde que partira de sua Lituânia. Conhecemos a personagem a partir da quebra com o seu contínuo, em que sua história aponta para o que ele não é, para o que ela não pertence. Afinal, como "de fora" de Stromboli, viver na ilha é o viver a partir de agora, eis que seu ciclo se fecha. Se é o tempo presente que nos resta, essa relação com o tempo pode ser analisada pela temporalidade do ser-no-mundo, como sugere Martin Heidegger, na obra "Ser e tempo". O autor disserta sobre o conceito de tempo em múltiplos desdobramentos, entre eles o tempo em que o ser vive com o tempo do mundo em que vive:

A interpretação da temporalidade do ser junto a, tanto o guiado pela circunvisão como o que se ocupa teoricamente do que está à mão e é simplesmente dado dentro do mundo, mostra, igualmente, como esta temporalidade já é, preliminarmente, a condição de possibilidade do ser-no-mundo, em que se funda o ser junto aos entes *intramundos*. A análise temática da constituição temporal do ser-no-mundo leva às seguintes questões: De que modo algo como mundo é possível? Em que sentido mundo é? O que o mundo transcende e como transcende? Como o ente *intramundo* "independente" realiza uma "dependência" com o mundo transcendente?<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Didi-Huberman (2015, p. 117).

<sup>21</sup> Heidegger (2015, p. 352, grifos do autor).

A moça estrangeira tentou ser-no-mundo da ilha e se entrosar com a rotina daquele vilarejo. Contudo um entrosamento depende de duas partes e, por mais que se passem os dias, Karen permanece só e anulada ou ainda malquista. Essa falta de química entre ela, os moradores e a ilha evidencia os tempos disjuntos desse forçado encontro. Essa experiência esse desencaixe, se fosse a uma peça que não faz parte de tal quebra-cabeças. Enquanto isso, Antonio vivencia o pós-guerra como uma missão cumprida. Serviu ao campo de concentração de Farfa, sobreviveu e agora pode retomar sua vida tranquilamente e com a sensação de dever cumprido. Além do mais, Stromboli é seu berço, seu povo e sua identidade. Para ele, não se trata apenas de ruínas, mas sim de ruínas com memórias, voltar da guerra lhe proporciona esse reencontro.

Poderíamos dizer, em resumo, que uma política do anacronismo, como é a que se ativa toda vez que arquivo e memória se justapõem, implica, ao mesmo tempo, a inequívoca singularidade do evento, mas também a ambivalente pluralidade da rede. A primeira impõe-se através da experiência; a segunda, através do arquivo.<sup>22</sup>

Para Antonio, a ilha é um imenso arquivo de sua vida e ancestralidade, há um elo indissolúvel que não se romper, mesmo com os constantes abalos que o vulcão causa naquele pedaço de chão. Pelo contrário, a relação com aquela terra faz com que seu retorno da guerra seja cheio de significado. Cada parte da ruína que permanece ao tempo e ao vulcão faz parte da história desse lugar e de sua sobrevivência, assim como a de seu povo.

Os rastros, de certa forma, materializam o tempo. Um tempo passado é um tempo em que se pode visitar pela memória. Porém, quando algo está temporalmente afastado de nós, não significa que não podemos reencontrá-lo, há sempre um espectro um traço da memória que pode retornar feito um relâmpago, assim como acontece quando nos deparamos com uma imagem.

Isso se deve ao fato de que o lugar da imagem não é determinado de uma vez por todas: seu movimento visa uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna,

---

22

Antelo (2007, p. 56).

espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua...

<sup>23</sup>

A forma como o filme *Stromboli* é montado nos proporciona uma relação com o tempo de narrativa. Poucos diálogos, pouca ação, pouco movimento, o olhar da personagem para as coisas, o vazio vivido por Karen. A sensação de desconforto nos é transmitida não apenas pelo enredo, mas também pela montagem, como na cena em que a estrangeira conversa com o menino na escada e ele repete muitas vezes “não, não” a tudo o que ela questionava. Karen é negada e vetada naquele espaço, assim como o “não” é incessantemente verbalizado pelo menino. A passagem do tempo no filme de Rossellini faz com que nos aproximemos da angústia vivida pela personagem principal.

O tempo não desenrola a narrativa, a progressão de um "fio liso": "[...] trata-se de uma corda muito desfiada e solta em mil mechas, que pende como tranças desfeitas; nenhuma dessas mechas têm lugar determinado enquanto não forem todas retomadas e trançadas no penteado." Como a <sup>24</sup> imagem, o tempo se debate no nó retilíneo da forma e do informe.

Por isso, a cada memória preservada, cada ruína mantida pode nos servir de levante para que pensemos como ler a partir das cinzas ou, como Didi-Huberman fez em “Casca”, relatar sua experiência, sua visita ao agora Museu de Estado, com as bétulas, as testemunhas vivas dos horrores do campo de concentração. Sempre que estamos diante de uma imagem vale pensarmos todos os obstáculos que ela passou para que esse instante do olhar fosse possível. Quantas bibliotecas já foram queimadas, quantos arquivos esquecidos e quantas imagens não retornarão mais, pois se apagaram no tempo.

---

<sup>23</sup> Didi-Huberman (2015, p. 126).

<sup>24</sup> Idem (p. 130).

## Referências

ANTELO, R. O arquivo e o presente. **Gragoatá**, Niterói, UFF, v. 22, p. 43-61, 1. sem. 2007.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política** – Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, W. **A origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BUCK-MORSS, S. **Presente do passado**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontagens do tempo sofrido**: o olho da história, II. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

FREUD, S. **Obras completas**. v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. 10. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e sua origem. Tradução: Werner Rothschild Davidsohn. São Paulo: Perspectiva, 2014.