

FOTOGRAFIA E DESOCULTAÇÃO DA MEMÓRIA

por Adelino Torres

Apresentação do livro do Prof Inácio Rebelo de Andrade:

De uma Angola de antigamente: fotos recolhidas e legendadas
Lisboa, Ed. Colibri, 2010



Com o novo livro do Professor Inácio Rebelo de Andrade abrimos uma janela sobre o passado de Angola, donde assistimos ao desfilar de fotografias e de siglas que revelam uma época cujas raízes no imaginário vão para além do “passado real” para se transpor para um “presente real”. Nesse processo de *mímesis*¹ a que se refere o filósofo brasileiro Luiz Costa Lima, o transplante ou a imitação já se diluíram numa atmosfera de abstracção, pois o imaginário desempenha um papel nevrálgico para todos aqueles que conheceram empiricamente esse “passado”.

Gordon Graham diz , por seu turno, que “pensar a *mímesis* conduz-nos, no fim de contas, à rejeição do *representacionalismo*”². Não vejo esse *mímesis* como uma “rejeição”, mas antes como uma *sublimação* onde o passado surge com novas roupagens sem que seja falseada, pelo menos voluntariamente, a sua essência, que pode

¹ Luiz Costa Lima, *Mímesis e modernidade – Formas das sombras*, Rio, Editora Paz e Terra, 2003.

NOTA: *Mímesis* ou *mimésis*: criação artística considerada como uma imitação do mundo,

² Gordon Graham, *Filosofia da arte*, Lisboa, Ed. 70, 2001: 138.

eventualmente ser posta em relevo em muitas fotografias se houver uma “diferença entre representar alguma coisa e dar a interpretação da aparência de alguma coisa”³

Os que não viveram esse passado poderão ter talvez mais dificuldade em ultrapassar o sentido *objectal*, como dizia Heidegger, das imagens apresentadas neste livro e penetrarem nesse universo que assenta tanto na memória, como na *re-criação* dessa memória e numa “saudade” reconstruída onde a nostalgia é evidente.

Essas imagens do “passado real” são, para os que o viveram, como escreveu Nadir Afonso⁴, um “mundo de possíveis ressonâncias das formas, dos espaços e da cor nas emoções”⁵, o qual nos conduz ao “mundo do sujeito e à necessidade de voltar sempre ao questionamento sobre o modo como a subjectividade humana é construída e se desenrola”⁶.

Em tal perspectiva, acrescenta o mesmo autor, “o *espaço*, o *tempo* e a *causalidade* são os elementos que estruturam a nossa subjectividade, e por estarem fortemente ligados entre si, é quase impossível falar deles isoladamente”.

Consequentemente, permitem-nos construir um “espaço individual” tanto mais intenso quanto maior for a nossa experiência do instante volvido, no qual interagimos com tempo e com o espaço, delineados pelas fotografias agora apresentadas, as quais recriam, até certo ponto, um passado agora revivido pelo artista, neste caso o autor do livro e das suas escolhas. As fotografias que nos revisitam dão origem ao renascimento de uma “*realidade virtual*” que se inscreve por sua vez naquilo a que chamaremos o *sentimento*.

A fotografia, tal como a pintura, pode ultrapassar o puramente visual e “dar-nos imagens que captam e iluminam o não-visual - estados de emoção e de carácter, por exemplo”. O que a pintura ou a fotografia não podem fazer é “reproduzir a dinâmica de uma sequência narrativa”, o que só está ao alcance da arte cinematográfica⁷.

Por outro lado, como sublinha Adriano Duarte Rodrigues, “ao contrário dos discursos que se desenrolam ao longo de uma linha temporal, as imagens desdobram-se perante o olhar num espaço de representação visual; a sua percepção não segue por isso

³ Gordon Graham, *op. cit.*: 139.

⁴ Nadir Afonso, *O tempo não existe –Manifesto*, Lisboa, Dinalivro, 2010.

⁵ Afonso 2010: 11

⁶ Afonso 2010: 11

⁷ Gordon Graham 2001, *op. cit.*: 168.

uma linha de orientação obrigatória, mas permite uma multiplicidade de pontos de vista em função de opções singulares”⁸.

Assim, a recolha e ordenação das imagens que agora visualizamos fazem parte de uma arquitectura teórica onde a memória serve, justamente, de base à inventividade artística, talvez imperceptível mas seguramente existente, de um universo onírico onde o passado e o presente se encontram e perduram nas imagens, cujo significado tentamos recuperar, inscritas na passagem do tempo, o qual não tem necessariamente o sentido único da flecha do tempo da Física, mas o significado da junção do “concreto visto” (e vivido) e do “concreto recriado” (ou virtual), onde o segundo (o concreto recriado) transforma e domina de algum modo o primeiro (o concreto visto e vivido).

Na verdade os nomes, os conceitos, o vivido, estão sempre na nossa posse, e é deste modo que recuperamos, porventura com mais clareza, a memória do que já antes tínhamos confusamente pressentido, quando muitas dessas fotografias foram tiradas, mas de que só agora somos capazes de apreender o sentido profundo, tal como um amor que se viveu mas que só muito mais tarde, retrospectivamente, somos capazes de assimilar com outra veracidade.

O conjunto das fotografias pode porventura integrar-se ainda na corrente filosófica da “*Teoria Institucional*” da arte, na medida em que esta “não destaca o aspecto de uma obra de arte, retratado nesta ou naquela fotografia, mas sim o seu contexto”. É pois uma teoria que explica o que as obras de arte têm em comum “ao chamar a nossa atenção para as suas propriedades relacionais e não visíveis”⁹, o que se pode aplicar à selecção organizada pelo autor.

Deste modo, o conjunto de fotografias antigas escolhidas por Rebelo de Andrade num mundo que já não existe, reconstrói de certo modo uma “arquitectura teórica” que é, concomitantemente, “cósmica e antropocêntrica” (Afonso 2010), ainda que nelas não estejam presentes figuras humanas. Porque, mesmo na sua ausência, as paisagens ou as construções que são obra do homem estão marcadas pelo seu espírito, quer na natureza onde interveio outrora, quer nos monumentos ou habitações que foram obra sua, marcando assim a sua característica relacional.

Por essa razão, o trabalho mental do leitor, ou melhor do *sujeito-espectador*, descortina nos signos imagísticos o sentido de um mundo, através da recriação da memória que oferece respostas sobre a essência do homem e do universo, neste caso de

⁸ Adriano Duarte Rodrigues, *Comunicação e cultura*, Lisboa, Presença, 3ª ed. 2010: 121.

⁹ Nigel Warburton, *O que é a Arte?*, Lisboa, Bizâncio, 2007: 103

um universo colonial “congelado” no tempo (antes de 1975) e no espaço (Angola). Mas “congelado” não significa “estático”. De facto, o *movimento*, não sendo visualizável como é próprio da fotografia, está lá, imanente, inscrito num processo que nós sabemos histórico. Na passagem da aparente “imobilidade” a uma mobilidade que a nossa imaginação recria no ponto de encontro de várias coordenadas, está implícito um salto qualitativo e de prospectiva que faz lembrar a passagem da geometria euclidiana à geometria dos *espaços múltiplos*¹⁰, em rupturas que alteraram radicalmente “a nossa maneira de olhar o mundo exterior e, conseqüentemente, de *fazer arte*”¹¹, quer dizer, de olhar com outros olhos os acontecimentos revertidos numa forma de arte.

Os filósofos podem questionar se essas perspectivas são “descobertas”, “invenções” ou “imagens” distorcidas da reminiscência. Em qualquer caso correspondem a uma “*criação*” que resulta da escolha de Rebelo de Andrade, cuja experiência sensorial e vivencial se adivinha nas cores, enquadramentos e temáticas das fotografias. Em todos os casos elas dão “início a uma teoria estética a partir de um conjunto de evidências dos objectos”¹².

Kant considerava que a harmonia da estética resultava da própria condição humana e não da criação divina. Essa harmonia decorria do sentir prazer na livre interacção das faculdades mentais, como se fora uma espécie de “*secularização teórica*” onde se buscam equilíbrios de leis que nos fazem compreender as relações entre os objectos e os seus elementos, e que finalmente se organizam no “poder expressivo de que as obras de arte são exemplo” (Nadir Afonso).

É possível que a geometria das coisas tenha um significado transcendente senão mesmo *transcendental* no sentido de Kant. Se o tiver, poderemos estar perante a possibilidade de entender o próprio homem através da “depuração do pensamento” nas várias etapas em que o tempo se desdobra, aqui do tempo colonial já revelado, à incógnita, ainda em suspenso do tempo pós-colonial.

É certo que Nadir Afonso, no seguimento de Stephen Hawking, nos ensina que, no plano científico, caímos no “erro da existência do tempo”¹³. Essa perspectiva segundo a qual o tempo não existe, pretende que o que realmente existe é uma crença dos homens que julgam pressentir o tempo, “quando o que eles pressentem é a distância a percorrer pelo móvel”, segundo Nadir Afonso.

¹⁰ Afonso 2010: 12-13

¹¹ Afonso 2010: 13

¹² Afonso 2010: 14

¹³ Afonso 2010: 17

Porém, se o “tempo não existe”, então teremos de admitir que pelo menos a nível do *sentimento* se gera um paradoxo acerca da ideia de “tempo”.

De facto – se sairmos do campo científico - não conseguimos libertar-nos do *sentimento* que o tempo existe, pelo menos a nível psicológico (ou, se quisermos, “mítico”), expresso em etapas sucessivas e inexoráveis: nascemos, crescemos, envelhecemos, morremos.

São estas fases cíclicas de um processo interminável e sempre repetido que se nos afiguram como uma expressão do *tempo*. Desde logo, é possível fazer um salto entre o *antes* e o *depois* desse “tempo” mítico e biológico, mesmo se não somos capazes de preencher o espaço entre os dois tempos, salvo em sonho ou com o auxílio imperfeito e incompleto das imagens fixadas na película há muitos anos atrás.

Mas fica sempre uma lacuna para quem não viveu concretamente, “vivencialmente”, nesse espaço onde os acontecimentos tiveram lugar e que, com os anos, sofreram uma mutação por razões complexas¹⁴.

Na fotografia, essa lição não transparece e torna-se dificilmente dizível ainda que, em várias ocasiões, possa estar implícita. De qualquer maneira, a realidade que se pode evidenciar na fotografia resulta tanto do objecto como do sujeito que o observa. Como disse Hegel, “trabalhando a natureza o homem é trabalhado por ela”¹⁵.

Essa percepção conjuga uma filosofia idealista que põe o acento tónico no *sujeito*, com uma filosofia materialista que coloca, por sua vez, a ênfase no *objecto*.

As fotografias aqui apresentadas estão, parece-me, na convergência dessas duas filosofias, entre uma identidade inacessível e uma alteridade intuída, dois elementos que tantas vezes compõem a essência da arte e da filosofia, na medida em que sentir também é compreender.

Portanto, as imagens e a leitura que delas é feita pelo autor, exigem uma alteridade, quer dizer uma transposição para o outro e para o significado mais profundo daquilo que é mostrado. Por outras palavras, efectua-se uma *re-construção* da memória que põe a descoberto o que antes se conheceu (ou compreendeu, mesmo sem o saber) mas que, em muito casos, pode não ter sido apercebido com suficiente clareza quando se viveu a situação que a fotografia aparentemente “constata”, e digo “constata” porque a “*qualidade*” não é uma propriedade intrínseca do objecto: é um atributo da função de

¹⁴ Ver a obra de Edgar Morin sobre o conceito de “complexidade”

¹⁵ Citado por Afonso 2010: 38

que o homem investiu o objecto. Ouso dizer que não basta a matemática dos números. É preciso ainda recorrer à *matemática das formas* que lhe está subjacente¹⁶.

Heidegger observou que “todas as obras têm um carácter de coisa”¹⁷. Assim, há pedra no monumento, madeira na escultura talhada, cor no quadro. O carácter de *coisa* está incorporado na obra de arte¹⁸. Do mesmo modo, esse carácter de “coisa” está na técnica fotográfica e no seu suporte mecânico e digital. Porém, convém não esquecer que essa “coisa” não é inerte e que a tecnologia pode revelar-se ser capaz de se antecipar ao nosso próprio destino¹⁹.

Umberto Eco considera que “interpretar uma obra de arte é procurar uma intenção originária. E o primeiro passo, ao *fazer* uma obra de arte, é ter uma intenção *formativa*”²⁰.

Mesmo que se considere que certas fotografias não são “obras de arte” e que, aparentemente, não encontremos nelas “intenções formativas” na medida em que terão surgido do acaso de circunstâncias e não se destinavam a transmitir uma mensagem para além do “*estar aqui*” implantado no tempo, é sempre possível procurar uma “intenção originária” no desejo involuntário de “*parar o tempo*”, no gesto mecânico, gesto quiçá irrisório mas significativo da ambição obscura de uma *eternidade* registada na película. E é essa “*eternidade*” que está subliminarmente presente no signo, para além da película material.

Umberto Eco acrescenta que “o desfrutar do acaso tem uma fisionomia de acto formativo genuíno”²¹ quando o fotógrafo aproveita esse acaso das circunstâncias e escolhe um enquadramento, uma determinada luminosidade para realçar esta ou aquela característica que corresponde a uma “*intenção formativa*”. A fotografia daí resultante pode ou não ser considerada “artística” no sentido estético do conceito, mas isso depende tanto da intenção (e talento) do fotógrafo como da interpretação de quem a vê, para além, naturalmente, de razões de manufactura técnica que lhe estão na base.

“Qualquer pessoa pode encontrar uma pedra e achar que ela parece uma cabeça de Napoleão”, mesmo se ninguém lhe der razão. “Isto significa, diz Eco, que identificar uma pedra como possível obra de arte equivale a reconhecer nas suas linhas formativas analogias com determinadas constantes estilísticas da arte de um dado período (...).

¹⁶ Estou a fazer aqui um interpretação subjectiva do pensamento de Nadir Afonso (Afonso 2010: 57).

¹⁷ Martin Heidegger, *A origem da obra de arte*, Lisboa, Ed. 70, 2008: 13.

¹⁸ Heidegger 2008: 13

¹⁹ Cf. Pierre Ducassé, *História das técnicas I*, Lisboa, Europa-América, 1949:124

²⁰ Umberto Eco, *A definição da arte*, Lisboa, Ed. 70, 2008: 183

²¹ Umberto Eco 2008, *op. cit.*: 184

Compreende-se, portanto, que ir buscar o acaso para encontrar intenções de arte naquilo que não é intencional, significa não só antropofornizar a natureza mas também ‘culturalizá-la’, atribuir-lhe tendências estilísticas determinadas, vê-la através da chave de certas constantes formativas”²².

A existência de uma arte como a fotografia coloca outros problemas. De facto “a fotografia tem muito em comum com a operação do passeante que encontra a pedra. Com a diferença de que a fotografia, ao reconhecimento da arte que pode existir nos fenómenos naturais (a pedra que faz lembrar a cabeça de Napoleão) acrescenta todo um conjunto de operações manuais e, portanto, de decisões formativas autónomas tais como a focagem, a abertura (do diafragma), o enquadramento, etc. A fotografia constituiu-se assim como arte autónoma e faz (...) concorrência à pintura²³ na sua exploração do imediato.

Quer essa “exploração” seja ou não admitida por aqueles que lerão o livro de Rebelo de Andrade, a fotografia tem, como as outras artes, “as suas próprias leis formativas, determinadas pelo material com o qual e sobre o qual trabalha e tem, portanto, o seu destino específico e um determinado domínio de desenvolvimento”²⁴.

Não devemos esquecer, no entanto, como Benedetto Croce relembra, que “fantasia e técnica distinguem-se racionalmente (...) e ligam-se e reúnem-se, não no campo da arte, mas no campo mais vasto do espírito na sua totalidade”²⁵.

Por outro lado, é conveniente sublinhar que a técnica não se limita aqui a “reproduzir”: ela *re-cria* a memória que não é apenas a memória “da coisa” mas uma memória nova onde a matéria-prima deixa de ser apenas a “*coisa passada*” para se tornar a “*coisa imaginada*” no presente e que é lida através de múltiplos filtros: memória reprodutiva, sentimento, saudade ou nostalgia. São esses filtros que nos dão *a priori* a conhecer outra coisa que ultrapassa a imagem literal, e que desliza imperceptivelmente para o campo da alegoria e do símbolo. Benedetto Croce tem razão quando afirma que “a natureza é muda se o homem não lhe der voz”²⁶.

Alegoria e símbolo fornecem então o enquadramento cuja tradução em profundidade só é palpável para quem teve a experiência directa desse passado. Essa

²² Umberto Eco 2008, *op. cit.*: 184

²³ Umberto Eco 2008, *op. cit.*: 185

²⁴ Umberto Eco 2008, *op. cit.*: 186

²⁵ Benedetto Croce, *Breviário de estética*, Lisboa, Ed. 70, 2008: 42

²⁶ Benedetto Croce 2008, *op. cit.*: 44

experiência é então alegórica e simbolicamente incluída nas fotografias que estão perante nós.

A experiência original da vivência angolana que distingue o autor, é, pois, radicalmente diferente da daqueles que não a tiveram, ou porque nunca viveram em Angola, ou que por lá passaram sem a sentirem. Estes últimos só mais dificilmente conseguem captar esses referenciais de *sentimento* na “transposição” do “antes” para o “agora” mesmo quando recorrem ao sentimento de “*simpatia*” de que fala Adam Smith e que é tão importante na histórias das ideias²⁷. Tanto mais que, como Heidegger nota igualmente, aquilo “a que chamamos *sentimento* ou estado afectivo, parece ter mais razoabilidade (...) porque é mais aberto ao ser do que toda a razão (...) falsificada pela interpretação racional”²⁸.

Por outro lado, o que dá às coisas consistência e nuclearidade é a “*materialidade*”. No caso deste livro, essa “materialidade” está nas imagens, nas mensagens subliminares que estas transmitem e nos comentários que as acompanham, num todo que podemos qualificar como *poético* e onde, nas gravuras aparentemente petrificadas, transparece o *movimento* que é a verdadeira fonte de energia, uma “*energia poética*”, tanto mais complexa se nos lembrarmos que “as técnicas do espírito são mais difíceis de manejar do que as da matéria”, nas palavras de Pierre Ducassé²⁹

Em síntese, a forma está implicada na matéria, num jogo dialéctico que se transforma em síntese artística, esquema conceptual em que os objectos ou situações há décadas fotografados enquanto *objectos* podem ser lidos hoje como “*meta-objectos*” de objectos sonhados.

O problema é saber se esses “objectos” antigos vêm ao nosso encontro quando retirados do seu mundo passado, na medida em que esse mundo ruiu. Apenas ficou a sua aparência e a lição de uma determinada ordem cujo *símbolo* reside no imaginário de acontecimentos não reversíveis.

Resta saber o que é a “verdade em vista da obra” de que fala também Heidegger³⁰, a qual não procura a “verdade da essência mas a essência da verdade”, ou

²⁷ Vd Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, Paris, PUF, 1999.; A. Smith, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Liberty Fund, 1985. Mais recentemente, ver o importante: Bessone (M.) e Biziou (M), Sous la direction de, *Adam Smith philosophe: De la morale à l'économie ou philosophie du libéralisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 221 p.

²⁸ Heidegger 2008: 18

²⁹ Cf Pierre Ducassé, *História das técnicas* 1949, *op. cit.*

³⁰ Heidegger 2008: 32

melhor, “o apuramento da essência derivada da verdade”³¹. Mas, mais importante ainda, é compreendermos que a verdade quer dizer hoje “a concordância do conhecimento com o seu objecto” no qual a *verdade* age como “desocultação”. Não a *verdade* estabelecida a partir do dado, “mas a verdade a respeito do conjunto do real, em que é preciso entender simultaneamente o dado e o além do dado”³², numa “reformulação da verdade como adequação”. É a essa “adequação” que se refere Fernando Gil em *Mimésis e Negação*, como indica Paulo Tunhas³³, já que a “representação será apreciada no quadro da percepção”³⁴

O mundo colonial e muitos dos seus valores subjacentes a várias fotografias, já não existem, e as fotografias, quaisquer que elas sejam, não nos deixam ver o que está hoje no seu lugar. Por isso o exercício da memória passa pela evocação do *sentimento* e pela re-criação da memória, quando esta tem um papel de “desocultação” da “*verdade do que foi*» na sua transição para a «*verdade do que é*», reconstruindo uma nova realidade sobre as ruínas do velho mundo sem cair na armadilha do “*saudosismo*” do que outrora «*foi*», nem nos perigos da utopia do que «*será*».

Tanto uma postura como outra são, se forem extremadas, ambíguas e até perigosas por facilmente cederem ao ilusório e até ao ideológico.

Nesse plano poderemos porventura acrescentar que a “*essência da verdade*” é necessariamente um exercício de *desocultação* regida pela *recusa* de caminhos sem saída, pela *recusa* do objecto enquanto objecto, da aparência enquanto aparência.

A desocultação procura buscar, numa leitura em profundidade, a significação real ou simbólica dissimulada nas franjas históricas e culturais da própria imagem, ou, melhor, em termos semióticos, da imagem dessas imagens. Como disse ainda Heidegger, «na obra está em obra a verdade»³⁵. Ousemos acrescentar: desde que saibamos desvendá-la.

De igual modo, a transmissão pela fotografia do contexto passado e aparentemente morto, não toca tanto quanto se pensa esse concreto, mas apenas a sua recordação. Por isso o objecto fotografado e revisto 40 ou 50 anos depois, já não é o mesmo, mas outro, independentemente das transformações (políticas, históricas, culturais) que tenham ou não ocorrido entretanto, porque a realidade – sempre efémera

³¹ Heidegger 2008: 40

³² Marcel Conche, *O sentido da filosofia*, S. Paulo, Ed. Martins Fontes, 2006: 17.

³³ Paulo Tunhas, “Verdade e imaginação” in AAVV, *A razão apaixonada – Homenagem a Fernando Gil*, Lisboa, Imprensa Nacional, 2008: 47.

³⁴ Fernando Gil, *Mimésis e Negação*, Imprensa Nacional, 1984. Citado por Paulo Tunhas, *op. cit.*: 48

³⁵ Heidegger 2008: 45

– tem agora uma “*verdade*” que é igualmente virtual, tão incerta e transitória como a outra que foi fotografada há décadas.

Resta saber qual a distância que separa as duas “*verdades*”, a *real* do antigamente e a *real* da actualidade. Nas situações fotografadas apenas podemos reconstruir um imaginário ideográfico cujas fronteiras são traçadas num espaço de idealização dificilmente definível, uma vez que o projecto criador é, no dizer de Heidegger, um «combate entre medida e desmedida», entre a “medida” da imagem imediatamente disponível, e a “desmedida” do que se pressupõe, transplanta ou distorce, entre a imagem aparentemente objectiva e o signo que encerra a essência da pergunta que lhe dirigimos na actualidade, essa essência que é preciso agora salvaguardar para haver *re-criação*.

É esse «acontecimento da verdade»³⁶ que está contido na obra e que transforma a fotografia de um facto casual, por vezes incidental, numa lição de eternidade que se “institui na forma” e a transforma, não num movimento linear do passado para o presente, mas num movimento sempre em devir. Essa verdade acontece «na medida em que se poetiza»³⁷, ou seja, em que deixa transparecer implicitamente a sua essência de poesia.

Desse modo a mensagem transmitida pelas fotografias aqui apresentadas, não revela, pelo menos directamente, uma qualquer relação causal, mas age sobretudo como uma desocultação de conteúdos através do conceito de mudança, num pensar o pensamento que põe em relevo a capacidade imaginativa da linguagem, se definirmos a «*linguagem*» como uma forma de comunicação, tanto do percebido como do desaperecebido e, de maneira mais abrangente, do «*indizível do mundo*»³⁸.

Instaurar aqui a *verdade* pode significar a revelação de uma inteligibilidade que não estava necessariamente elucidada no objecto inicial da acção fotográfica, e que só se revelou meio século depois, quando o objecto fotografado imergiu numa relação com o tempo, através duma emoção até então submersa a que poderemos chamar “*saudade*”, essa intelecção da angústia.

³⁶ Heidegger 2008: 57

³⁷ Heidegger 2008: 58

³⁸ Heidegger 2008: 59

Porque “a verdade que se abre na obra, nunca é atestável nem deduzível a partir do que até então havia”³⁹. Só muito mais tarde, na actualidade, podemos trazê-la à luz, num processo em que a criação é um “*tirar*”, no sentido de “tirar água da fonte”, de que fala Hegel.

Na mesma ordem de ideias, o livro de Rebelo de Andrade é um contributo valioso para esse processo de criação ao “*tirar*” do passado esquecido um presente talvez renovado ou, pelo menos, “*re-criado*” na memória...

³⁹ Heidegger 2008: 60