



a tela  
e o texto

Márcio Bahi  
Walter Mose  
Maria Antonieta Pereira  
Organizadores

N.Cham. 791.43 F487 2009

Título: Filmes de (an)amnésia : memória e  
esquecimento no cinema comercial contemporâneo .



121961108  
502715

CONTEMPORANEO

ÉSIA:  
ENTO  
IAL

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

**F487** Filmes de (An)amnésia : memória e esquecimento no cinema comercial contemporâneo / Márcio Bahia, Walter Moser, Maria Antonieta Pereira, organizadores. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, Linha Ed. Tela e Texto, 2009. 203 p.

ISBN: 978-85-7758-072-9

1. Amnésia. 2. Cinema comercial. I. Bahia, Márcio. II. Moser, Walter. III. Pereira, Maria Antonieta.

CDD: 791.43

Márcio Bahia  
Walter Moser  
Maria Antonieta Pereira  
ORGANIZADORES

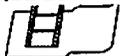
FILMES DE (AN)AMNÉSIA:  
MEMÓRIA E ESQUECIMENTO  
NO CINEMA COMERCIAL  
CONTEMPORÂNEO

Maria Antonieta Pereira  
COORDENAÇÃO  
LINHA EDITORIAL *TELA E TEXTO*  
U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



121961108

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA



a tela  
e o texto

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG  
BELO HORIZONTE

2009

506415

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

Diretor: Jacyntho Lins Brandão

Vice-diretor: Wander Emediato de Souza

PROGRAMA DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO *A TELA E O TEXTO*

Coordenação: Maria Antonieta Pereira

CÁTEDRA DE PESQUISA DO CANADÁ EM TRANSFERÊNCIAS  
LITERÁRIAS E CULTURAIS

Direção: Walter Moser

LINHA EDITORIAL *TELA E TEXTO*

Coordenação: Maria Antonieta Pereira

Subcoordenação: Lavinia Resende Passos

ORGANIZADORES

Márcio Bahia, Walter Moser e Maria Antonieta Pereira

REVISÃO:

Maria Antonieta Pereira, Lavinia Resende Passos e Patrícia Namitala

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Saulo F. Viana Damasceno

CAPA

Saulo F. Viana Damasceno e Paulo Filipe Souza

IMAGEM DA CAPA

Rita Viana

...de...de...

Biblioteca Universitária

04/02/2011

1219611-08

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
BELO HORIZONTE

## Sumário

- 07 APRESENTAÇÃO
- 17 ESTRATÉGIAS MEMORIALÍSTICAS NOS FILMES COMERCIAIS DE (AN)AMNÉSIA (1997-2007)  
Walter Moser
- 51 MEMENTO: ESQUECER PARA LEMBRAR  
Maria Antonieta Pereira
- 73 A MEMÓRIA COMO CONSTRUÇÃO: OS FILMES DE (AN)AMNÉSIA E A FALSA MEMÓRIA  
Marcio Bahia
- 99 FILMES DE AMNÉSIA E A TRAVESSIA DO RIO LETHE  
Pierre Kadi Sossou
- 117 IMAGENS DESCONCERTANTES: MEMÓRIA, LINGUAGEM, PAISAGEM E IDENTIDADE EM  
*MÉMOIRES AFFECTIVES*, DE FRANCIS LECLERC  
Peter Hodgins
- 145 A HIPERMINÉSIA, ENTRE ENCADEAMENTO E LIBERTAÇÃO: FUNES E O MEMORIOSO DE COPPOLA  
Ioana Winnicki
- 169 RETORNO À ARGÉLIA E IMPOSSÍVEL REGRESSO À ARGÉLIA: FORMAS DE ESQUECIMENTO E  
FIGURAS DA AUSÊNCIA EM *EXÍLIOS*, DE TONY GATLIF  
Djemaa Maazouzi
- 189 WALTER, JE ME SOUVIENS

## Apresentação

Este livro surgiu de uma estreita colaboração entre pesquisadores brasileiros e os outros membros da equipe da Cátedra de Pesquisa do Canadá em Transferências Literárias e Culturais, na Universidade de Ottawa. Apresentaremos aqui o percurso que levou essa equipe a se interessar pelos filmes comerciais que narrativizam o processo de perda e recuperação da memória (*amnésia* e *anamnésia*, respectivamente).

O programa de pesquisa da Cátedra trabalhou com o fenômeno global das mobilidades culturais. Não se trata de um fenômeno novo; cultura e mobilidade sempre andaram de mãos dadas. Mas é inegável que a situação contemporânea – resumida muitas vezes pelo vago termo *globalização* – viu as mobilidades de todo tipo aumentarem e se intensificarem: seja o deslocamento físico de seres humanos, seja o deslocamento virtual oferecido pelas novas mídias apoiadas pelas tecnologias em rápida evolução ou, ainda, as experiências da mobilidade que nos são proporcionadas pelos novos tipos de obra de arte e por outros produtos culturais.

A amplidão desses fenômenos de mobilidade é tão significativa que alguns pesquisadores das Ciências Sociais atribuem a ela uma mudança profunda de seu objeto de estudo e aceitam o desafio de reconceitualizar suas disciplinas. Foi o caso, entre outros, do sociólogo John Urry (2007), em seu livro *Mobilities*, e do geógrafo Tim Cresswell (2006), em sua obra *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. Ora, o pesquisador que se interessa mais especificamente pela cultura e pela arte não pode deixar de constatar que esses avanços em Ciências Sociais, pioneiras em suas áreas, apresentam um verdadeiro *déficit* para a análise dos aspectos particularmente culturais e artísticos dessas mobilidades.

Tratar-se-ia, portanto, na análise de processos culturais, de desenvolver instrumentos ao mesmo tempo conceituais e analíticos para captar a mobilidade de nossa cultura contemporânea. Nossa Cátedra de Pesquisa utilizou o termo “transferência” como conceito operacional.

A pesquisa sobre as transferências culturais permite, de fato, observar e analisar casos concretos e bem delimitados de mobilidade cultural entre dois sistemas previamente identificados: o caso clássico é aquele que se produz entre duas culturas nacionais, mas a dinâmica da transferência pode também ocorrer no interior de uma mesma cultura nacional, entre duas línguas, duas mídias, dois tipos de discurso, duas formas de arte, dois registros sócio-culturais, duas redes identitárias etc. Em todos esses casos, um material cultural é transferido de um sistema a outro. Para que a transferência seja bem sucedida, esse material, retirado de um sistema doador, deve tornar-se funcional e ter um sentido no sistema receptor.

É aqui que uma dialética sutil entre memória e esquecimento começa a operar. Eis porque a equipe de nossa Cátedra de Pesquisa se interessou pela questão da “(an)amnésia”. Em primeiro lugar, para que possamos falar de transferência, quer dizer, para que possamos retrair o movimento do material cultural em questão, é necessário que ele possa ser reconhecido como o mesmo material. É necessário que uma espécie de *anagnórise*<sup>1</sup> cultural possa acontecer que nos permita dizer: eu reconheço este material, ele vem de outro lugar onde já tinha uma identidade. É aqui que se ativa uma memória cultural que atravessa a fronteira entre os dois sistemas em questão e revela suas interações. Sem esse momento memorialístico, a transferência não seria perceptível como tal.

Entretanto, o material reconhecido como “o mesmo”, em virtude de alguns de seus parâmetros, não pode continuar idêntico. Se há realmente transferência, ele não poderá continuar idêntico, especialmente em termos da função e do sentido que ele adotará no sistema onde será inserido. É necessário que uma parte da identidade que ele tinha no sistema doador seja apagada. É necessário que um momento de esquecimento em relação à sua antiga identidade intervenha para que ele possa se inserir com sucesso em um novo contexto cultural. No processo de transferência, uma parte do enraizamento do material móvel deve se perder. Esse momento de esquecimento é tão indispensável para

que o processo transferencial possa acontecer quanto o momento de memória para que ele possa ser reconhecido e analisado: ele deixa o material disponível para uma nova apropriação. Diríamos até que, quanto mais a primeira identidade do material se apaga, melhor é sua reinserção em um novo sistema cultural.

Na medida em que as mobilidades culturais se intensificam, e até mesmo se exacerbam, desenvolve-se na cultura contemporânea uma sensibilidade e um interesse pela complementaridade entre esquecer e lembrar. Essas duas operações da memória (ousamos aqui formular a hipótese de que o esquecimento é uma função da memória) são cada vez mais percebidas em sua interdependência e concomitância. Junte-se a essa sensibilidade aguda a atualidade da questão ética e política da dimensão coletiva da memória.

Aí estão alguns dos fatores que contribuíram para a emergência, nos anos 1990, de um verdadeiro gênero cinematográfico: *os filmes de (an)amnésia*. O cinema, enquanto mídia de massa, apropriou-se dessa problemática e pôs-se a tratá-la à sua maneira. Ele criou casos e narrativas em torno da memória e do esquecimento. Com algumas variações, o enredo segue quase sempre a mesma linha narrativa: após um evento catastrófico e traumatizante, o protagonista perde a memória (*amnésia*). Será ele capaz em seguida de recuperá-la (*anamnésia*)? Mesmo o resultado não sendo sempre conclusivo, o filme como mídia conseguiu dar uma figuração de diversão (entretenimento) a uma questão que preocupa cada vez mais a contemporaneidade. Alguns dos aspectos principais dessa figuração, os autores deste volume examinam nas análises filmicas aqui apresentadas.

### A pluralidade em 200 páginas de memória e esquecimento

Um pesquisador *senior* de origem suíça e radicado no Canadá, que transita por várias línguas e culturas, dois brasileiros que assinalam o rico encontro intergeracional de pesquisadores no campo dos estudos

literários e culturais no Brasil, um germanista de origem togolense, um canadense inglês especialista em cultura quebequense, uma jovem pesquisadora romena com formação em língua e literatura hispânicas e uma pesquisadora argelino-canadense especialista em intermedialidade: esse foi o time internacional que se reuniu para produzir os sete artigos que compõem este livro sobre filmes de (an)amnésia. Essa rápida descrição dos membros do grupo da Cátedra e seus convidados não é capaz de traduzir a riqueza e a diversidade de pontos de vista que deram o tom dos encontros do grupo acerca da memória. Mas ela dá uma ideia do multiculturalismo tão característico da paisagem canadense, onde pessoas de várias partes do mundo trazem seus aportes culturais e linguísticos formando um efervescente amálgama marcado pela pluralidade.

Lugar de encontro e troca, a Cátedra canalizou esse potencial multi, inter, transcultural promovendo a construção de uma verdadeira inteligência coletiva na qual pesquisadores com diferentes formações, diferentes origens e de diferentes gerações generosamente compartilharam dúvidas, teorias, *insights* e opiniões sobre os filmes de (an)amnésia. As leituras teóricas e as sessões coletivas dos filmes, seguidas de intensos debates (sejam formais, nas jornadas de estudo e seminários, ou informais, nos corredores da Universidade de Ottawa e no Café Nostálgica) proporcionaram a circulação de ideias em todos os sentidos, num constante processamento e re-processamento do conhecimento que agora é aqui compartilhado com você, leitor. Você notará também esse caráter coletivo no diálogo que se estabelece entre os textos: ora eles se complementam, ora se repetem, ora fazem referência uns aos outros. As recorrências e os diálogos cruzados foram mantidos porque eles sublinham os pontos relevantes das análises e enfatizam a construção coletiva do conhecimento na qual as ideias passam a ter múltiplos autores.

Finalmente, vale destacar que a mesma pluralidade encontrada no conjunto dos autores é observada no âmbito do *corpus* escolhido para as análises empíricas. Estados Unidos, Brasil, Canadá, França/Argélia,

Romênia, Finlândia e Japão são apenas alguns dos países de produção dos vários filmes analisados. Alguns desses filmes serão facilmente encontrados pelo leitor brasileiro nas grandes lojas de DVD, na Internet ou na locadora da esquina (*Amnésia*, *A identidade Bourne*, *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* e *Cidade dos sonhos*, por exemplo). Outros são verdadeiras pérolas, mas de acesso mais restrito, disponíveis em video-otecas e cineclubes especializados (*O homem sem passado*, *Exílios*, *Depois da vida* e *Mémoires affectives* provavelmente se encontram nessa categoria). Nosso objetivo é que você, leitor, embarque na questão da memória conosco, se interesse pelos filmes apresentados e procure conhecê-los. Que os textos aqui propostos possam lhe oferecer ferramentas, dentro de um marco teórico e de um quadro de análise, que possam ajudá-lo a lançar luz à compreensão das obras!

Para tanto, o texto de abertura, assinado por Walter Moser, traz um quadro introdutório sobre o assunto: primeiro, ele articula a questão da memória e do esquecimento na sociedade atual e, em seguida, apresenta as possíveis contribuições dos chamados filmes de (an)amnésia para refletirmos acerca do tema. Nesse texto de abertura, Moser dissecou ainda vários mecanismos e estruturas narrativas, filmicas e midiáticas utilizadas na concepção e na realização dos filmes de (an)amnésia.

Maria Antonieta Pereira esmiúça *Amnésia* e nos fornece pistas e caminhos para adentrarmos na labiríntica, complexa e original obra criada por Christopher Nolan (2000). Respeitando o próprio espírito da obra, a autora não busca respostas definitivas para as várias perguntas que o filme levanta, mas aponta pontos-chave que possam guiar as reflexões do espectador.

Marcio Bahia analisa a questão da falsa memória, apresentando um panorama de como o cinema comercial representa as armadilhas e angústias enfrentadas pelo amnésico no jogo de recuperação da memória. A agonia da amnésia e a incerteza da falsa memória no cinema comercial são apresentadas em um largo leque de produções, que historicamente vão desde *Como me queres* (Fitzmaurice, 1932) até *A falsa com Bashir* (Folman, 2008).

Pierre Sossou, por sua vez, propõe o encontro de filosofia, mitologia e cinema para a análise de três filmes: a produção finlandesa *O homem sem passado*, de Aki Kaurismäki (2002), a ficção japonesa *Depois da vida*, de Hirokazu Koreeda (1998) e o documentário brasileiro *Atlântico negro*, de Renato Barbieri (1998). A originalidade do texto de Sossou encontra-se na inusitada utilização dos mitos evocados em *República*, de Platão, para a construção de seu quadro de análise.

Peter Hodgins, por sua vez, retorna vigorosamente à análise fílmica partindo da oposição entre cinema de vanguarda e cinema hollywoodiano para analisar *Mémoires affectives* do quebequense Francis Leclerc (2004). Em sua possante análise, Hodgins destrincha os símbolos e os elementos psicanalíticos que tornam o filme de Leclerc uma alegoria nacional do Quebec.

Ioana Winnicki analisa o único caso de hipermnésia (aumento da capacidade memorialística) presente em nosso *corpus*, o filme *L'elba juventude*, de Francis Ford Coppola (2007), baseado no conto homônimo do célebre escritor romeno Mircea Eliade (1978 [2007]). A complexidade temática do filme (hipermnésia, amnésia, origem das línguas, fonte da juventude etc.) é capturada pela autora em uma análise comparativa com o conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luis Borges (1942 [1999]).

Finalmente, Djemaa Maazouzi propõe uma leitura do filme *Enlivos* (Gatlif, 2004) a partir das traumáticas memórias do passado colonial recente da Argélia, que se libertou da dominação francesa em 1962. A autora articula as correlações entre memória coletiva e memória individual neste *road movie* no qual um casal de jovens protagonistas franceses se aventura na dolorosa busca de suas raízes argelinas.

Apesar do rigor analítico apresentado pelos textos, os autores procuraram um tom leve, convidativo, com argumentos acessíveis e sem academicismos impenetráveis. Isso significa que *Filmes de (an)amnésia*: memória e esquecimento no cinema comercial contemporâneo servirá tanto para estudantes e estudiosos de cinema, filosofia, sociologia, psicologia e crítica cultural quanto para os simples curiosos e amantes da

sétima arte. São muitas as possíveis combinações de utilização do livro, variando de acordo com o interesse do leitor: pode-se ler os textos separada e individualmente e ver os filmes correspondentes, pode-se ler o livro em sua totalidade e buscar os filmes desconhecidos ou pode-se rever os filmes já conhecidos (dessa vez sob o prisma da análise memorialística). Em todos os casos, esperamos que a diversidade e a riqueza (em vários níveis) encontradas nestas 200 páginas proporcionem ao leitor a mesma experiência prazerosa de descobertas vivenciada por seus autores durante sua feitura.

Boa leitura e bons filmes!

Marcio Bahia

Walter Moser

Maria Antonieta Pereira

Ottawa/Belo Horizonte, 31 de maio de 2009.

## NOTAS

<sup>1</sup> Anagnórise: parte da tragédia clássica que consiste no reconhecimento de laços de parentesco até então insuspeitados e que conduz o drama, muitas vezes, para um sentido inesperado e catastrófico. Cf. Infopédia. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/Sanagorise>. Acesso em: 11 de junho de 2009.

## **BIBLIOGRAFIA**

BORGES, Jorge Luis. Funes el Memorioso. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1999, p.485-490.

CRESSWELL, Tim. *On the Move – Mobility in the Modern Western World*, New York, London: Routledge, 2006.

URRY, John. *Mobilities*, Cambridge: Polity Press, 2007.

## **FILMOGRAFIA**

AMNÉSIA. Título original: Memento. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos, 2000.

ATLÂNTICO negro – na rota dos Orixás. Direção: Renato Barbieri. Brasil, 1998.

YOUTH without Youth. Direção: Francis Ford Coppola. Romênia: American Zoetrope, 2007.

COMO me queres. Título original: As you desire me. Direção: George Fitzmaurice. Estados Unidos, 1932.

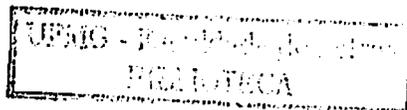
DEPOIS da vida. Título em inglês: After Life. Título original: Wandafuru Raifu. Direção: Hirokazu Koreeda. Japão, 1998.

EXÍLIOS. Título original: Exils. Direção: Tony Gatlif. França: Princes Films, 2004.

MÉMOIRES Affectives. Título em inglês: Looking for Alexander. Direção: Francis Leclerc. Canadá, 2004.

O **HOMEM** sem passado. Título em inglês: *The man without a past*.  
Título original: *Mies vailla menneisyttä*. Direção: Aki Kaurismäki.  
Finlândia, 2002.

**VALSA** com Bashir. Título em inglês: *Waltz with Bashir*. Título original:  
*Vals Im Bashir*. Direção: Ari Folman. Israel, 2008.



*A importância da problemática da (an)amnésia, “memória-e-esquecimento” que ocupa sob uma forma paradoxal o espaço sócio-cultural, é retomada e reafirmada pelo filme comercial em diferentes países e por vários cineastas.*

# ESTRATÉGIAS MEMORIALÍSTICAS NOS FILMES COMERCIAIS DE (AN)AMNÉSIA (1997-2007)<sup>1</sup>

Walter Moser\*  
Universidade de Ottawa

A expressão inglesa *(an)amnesia movies* comporta, ao mesmo tempo, a ideia de amnésia (perda da memória) e anamnésia (recuperação, restabelecimento da memória). Vamos discutir aqui os filmes que combinam esses dois momentos da vida memorialística, que falam do esquecimento e da memória figurando as duas vertentes muitas vezes em uma seqüência narrativa: alguém entra em um estado amnésico, esquece-se de algo e tenta recuperar a memória. A problemática será tratada a partir de um fundo temático que tem alimentado as produções artísticas da memória do homem. A novidade, talvez, esteja na importância dada ao esquecimento como vertente negativa da memória, e no medo do estado amnésico, frequentemente retratado nesses filmes como um estado patológico produzido acidentalmente.

## I. Por que o esquecimento?

Vivemos hoje em uma conjuntura política e moral que tem a tendência de fazer do “dever da memória”, “do esforço de memória”, uma espécie de imperativo. Isso poderia levar a um esquecimento do esquecimento. Ou poderia fazer do esquecimento um termo negativo, binário e polarmente oposto à memória. E, sobretudo, poderia nos induzir a pensar o esquecimento apenas como uma perda de memória e, conseqüentemente, como uma negação da memória. Parece-me que o esquecimento merece “mais considerações”. É necessário retomar a questão do esquecimento para liberá-la dessa lógica demasiadamente dicotômica e maniqueísta.

Gostaria de apresentar duas razões pelas quais o esquecimento deve ser objeto de reflexão.

## **I.1. A necessidade sistêmica do esquecimento como momento da transferência cultural**

Primeiramente, no trabalho de pesquisa sobre transferências culturais que realizo já há alguns anos ficou claro que o esquecimento é incontornável: não como um obstáculo, mas como um momento constitutivo da totalidade do processo de transferência para que o mesmo seja bem-sucedido. Portanto, não se trata de um processo marcado pela negatividade, um lamentável acidente, mas sim um elemento de valor positivo, uma necessidade operacional.

Alguns exemplos: para que a flor-de-lis dos Bourbons possa se tornar um símbolo identitário na bandeira quebequense, é necessário esquecer o que ela era antes, e que ainda o é – um símbolo da monarquia francesa (o que pode ser comprovado quando se visita a Santa Capela em Paris). Da mesma forma, para que as massas se tornem um alimento tipicamente italiano, marcando a “italianidade” ao redor do mundo, é necessário esquecer que elas fizeram parte, muito antes e por muito tempo, da alimentação chinesa. Finalmente, as batatas: para que os *Kartoffel* possam ser identificadas fortemente com a cozinha alemã, é necessário esquecer que se trata de um alimento de origem americana que os colonizadores levaram para a Europa.

Analisemos tudo isso mais de perto e de forma mais sistêmica. Pode-se decompor todo o processo de transferência cultural, que transporta materiais de um sistema cultural doador a um sistema cultural receptor, como um processo que se desenrola em três fases. Primeiramente, há o momento da seleção e da retirada no sistema doador. Em seguida, acontece o momento de deslocamento – a transferência, o transporte propriamente dito – com a possibilidade de armazenamento-arquivamento por um período indeterminado. Finalmente, esse material é reinserido em um novo sistema que acabará integrando-o, conferindo-lhe um sentido e uma função na lógica do sistema receptor.

Para que esse processo tenha sucesso, ou seja, para que o material possa funcionar no sistema receptor, tornado-se uma parte integrante dele e até mesmo parte de sua identidade, é necessário que pelo menos uma parte de sua pertença ao sistema doador, sua identidade original, seja esquecida e apagada no decorrer do processo. Pode-se mesmo estabelecer uma regra geral: quanto mais a identidade original do material é esquecida no processo, mais o material estará disponível para uma reinserção bem-sucedida no novo sistema.

## **1.2. Na conjuntura de *Memento!*, pensar também o outro lado (um pouco esquecido) da memória: o esquecimento**

O que é verdade para o caso particular das transferências pode ser generalizado para toda a vida cultural e também pode ser aplicado além, na vida social, política e histórica. É verdade que em situações particulares acontece de se combater o esquecimento para que uma sociedade não se torne amnésica em relação a um passado problemático, até mesmo traumatizante. É o caso hoje, por exemplo, das nações latino-americanas que saíram recentemente de um regime militar e se encontram na obrigação de manter viva a memória de um passado que alguns prefeririam oportunamente confinar a um esquecimento estratégico. Entretanto, de uma maneira geral, parece intelectualmente mais interessante pensar o esquecimento não como o oposto ou como a perda da memória, mas como uma função que faz parte da faculdade humana da memória. Tratar-se-ia, portanto, de pensar o esquecimento como parte de uma economia global da memória a ser articulada como uma dialética “esquecimento-e-memória”.

Essa dialética pode, esquematicamente, se situar em duas configurações típicas que oferecem um pano de fundo sobre a qual ela se articula. Na primeira configuração, lidamos com uma cultura da memória. O caso normal aqui é a memorização, o trabalho de memória, que é em princípio praticado e valorizado. Em tal cultura da memória, tudo é potencialmente registrado, retido na memória. Encontramo-nos em

uma sociedade “memorizadora” que tende a produzir indivíduos como Jorge Luis Borges ficcionalizou em seu conto “Funes, o memorioso”: incapaz de esquecer, o protagonista desse conto registra tudo em sua memória, até o último detalhe. O resultado é uma espécie de hipermnésia, uma suprassaturação da memória que não permite mais que Funes funcione na vida normal. Em tal sociedade ou cultura, o esquecimento pode parecer ao mesmo tempo uma espécie de pecado e um objeto de desejo. Somos levados a desenvolver métodos para aprender a esquecer e alcançar um estado de esquecimento para restabelecer um equilíbrio entre as duas funções da memória. Ou, como propõe Nietzsche em suas *Considerações intempestivas*, deve-se aprender a esquecer a fim de poder agir e alcançar um estado de felicidade.

A outra configuração é aquela de uma sociedade que esquece, cujos membros tendem em princípio a resvalar naturalmente no esquecimento. É nesse pano de fundo de uma ausência de memorização que o esforço civilizador virá intervir, implantando o trabalho de memória: “Deve-se aprender a se recordar ativamente, a não perder a memória, a desenvolver uma cultura memorizadora!”. Deve-se desenvolver uma ética da memória, o que provoca injunções atribuídas a uma instância transcendente ou, ainda, a uma espécie de superego. “Zachor!” é a injunção de Deus dirigida a seu povo no velho testamento, enquanto as sociedades modernas escolheram, sob diversas formas, um “memento!” que comporta o dever de memória dirigido a cada membro de tal sociedade. Um exemplo: a frase “Je me souviens” (Eu me lembro) na placa dos carros do Quebec. A forma gramatical “eu” implica cada sujeito individualmente, mas é na verdade uma injunção que o coletivo nacional impõe através do Ministério dos Transportes. Em contraposição, existe a tendência dos indivíduos dessa comunidade nacional de esquecerem o conteúdo identificador do passado coletivo inscrito na placa dos carros.

Para nossa análise, essa distinção esquemática deve ser contextualizada em uma situação histórica mais concreta, como aquela des-

crita por Andreas Huyssen (1995) em seu *Twilight Memories* sobre a contemporaneidade ocidental. Seu diagnóstico enfatiza um paradoxo. Por um lado, ele observa uma pletora, uma superabundância, de memórias, uma *Memória saturada* como constata também Régine Robin (2003) já no título de um de seus recentes trabalhos. Fazem parte desse excesso de memória o recente desenvolvimento fulgurante da museologia e o aumento de museus de todo tipo; as cerimônias de memória periódicas “administradas” pelas comunidades e coletividades, mas sobretudo pelos Estados nacionais; a moda dos “lugares de memória”, segundo o modelo francês desenvolvido por Pierre Nora; a cultura e o trabalho do dever de memória instaurado após os grandes traumas coletivos do século XX.

Por outro lado, nessas mesmas sociedades, observa-se uma cultura amnésica. Vários fenômenos que interagem entre si constituem essa cultura: a perda da vontade e da capacidade de integrar passado, presente e futuro na experiência dos sujeitos individuais e coletivos; a tendência concomitante de retrain a experiência temporal na estreiteza do presente que sobrepõe o mar do tempo; a tendência de fazer do “presentismo” um valor e uma virtude que consiste em dar grande importância à intensidade do momento presente (a face negativa dessa tendência é a perda de profundidade histórica e a alegre reutilização de materiais do passado sem consciência de sua identidade histórica); a emergência de uma geração *sem passado e sem futuro*. Tudo isso é parcialmente condicionado aos desenvolvimentos tecnológicos que impõem, pela configuração de novas mídias de massa, a temporalidade do “*em tempo real*” e do “*ao vivo*”.

É no contexto contemporâneo do “muito” e do “muito pouco” memorialísticos e simultâneos, que aparecem os *filmes de (an)amnésia* que serão o objeto de estudo deste artigo. Não saberíamos, em um primeiro momento, como inseri-los em uma ou outra vertente desse paradoxo memorialístico, já que esses filmes articulam tanto a perda quanto a recuperação da memória. O que é certo é que sua função é articular a questão da memória.

## II. E o cinema comercial?

Mas como o cinema comercial entra em nossa discussão e o que ele pode fazer para articular essa questão, para tratá-la e até mesmo para nos ajudar a pensar a cultura da memória na qual vivemos? Aqui, o “nós” ultrapassa a comunidade de pesquisadores e os círculos de intelectuais para alcançar uma coletividade bem mais vasta: o “nós” receptor da mídia de massa.

É importante lembrar que não falamos aqui de um cinema experimental, que também trata da problemática da memória. Esse cinema renuncia voluntariamente a ser uma mídia de massa, ou ainda, recusa-se categoricamente a sê-lo. Ele se dirige a um público restrito. Tomo aqui como exemplo o trabalho altamente interessante feito por Chris Marker sobre a questão da memória. A problemática é encontrada em obras como *La Jetée* (1962), um filme feito à base de fotos, *Immemory* (1996) e *Level* (1997), os dois últimos feitos em CD-ROM.

Não; trata-se aqui do cinema comercial, esse cinema que produz, oferece e vende *entretenimento*, portanto, um produto feito para consumo. E, pior ainda, para alguns é um produto que busca gerar lucro. Ele faz parte da “indústria cultural” que, segundo os pensadores da Escola de Frankfurt, contribui para a doutrinação do povo consumidor.

Que o campo da cultura conhece uma diferenciação interna que se exprime, entre outros, por uma hierarquização, é fato incontestável. Entretanto, daí a considerar certos setores da vida cultural como mais elevados ou mais nobres que outros e a excluir os produtos culturais considerados *low brow* – como o cinema de massa – do campo de interesse do pesquisador é um passo que não quero dar. Eu declaro, bem ao contrário, que devemos reintegrar o cinema comercial ao conjunto da vida cultural contemporânea e observar o trabalho específico que ele é capaz de realizar sobre a problemática memória/esquecimento. Trata-se de compreender como esse trabalho se insere na paisagem cultural mais ampla.

Para desenvolver essa ideia, vou me apoiar na tese luhmaniana que percebe as mídias de massa – e, portanto, o cinema – como realizadoras de funções importantes no sistema social<sup>2</sup>. Entre as mídias de massa, o cinema é talvez aquele que tem uma dimensão mais particularmente social, devido ao fato de o espetáculo cinematográfico acontecer, assim como o teatro, em lugares semipúblicos ou ainda porque se dirige a um público coletivo<sup>3</sup>. É verdade que o cinema comercial oferece e vende *entretenimento*, mas isso não o impede de tratar de problemas e disfunçamentos que surgem na vida social. Quando o sistema social conhece irritações que representam potencialmente uma ameaça para seu funcionamento normal, o filme pode tomá-los, articulá-los e propor soluções. Ele pode até mesmo propor maneiras de reinscrir no social o que parece estar lhe fugindo. Enquanto obra ficcional, o filme segue, é claro, por uma via que se encontra separada do real e se sustenta na modalidade lógica do “como se”. Ele funciona através da narrativização e da espetacularização; ele pode produzir efeitos de real sem, entretanto, se confundir com a realidade. Mas seu trabalho de tornar possível o real não deixa de ter um impacto indireto sobre o real social na medida que permite representá-lo na pluralidade de suas possíveis evoluções. Além disso, para quem tenderia a desacreditar a função de *entretenimento* que esse cinema assume, evoco a lição de Bertold Brecht em seu *Pequeno Organon*: desistam de querer instruir, ensinar e fazer pensar, se vocês não conseguirem primeiramente divertir o público, dando-lhe prazer (*vergnügen*).

Esses princípios se aplicam à questão da memória/esquecimento que, como o diagnóstico de Huyssen mostra, tornou-se uma problemática social importante em nossos dias. Como as sociedades e os indivíduos, enquanto sujeitos sociais, podem gerenciar sua função memorialística? Trata-se de um tema “clássico”, recorrente ao longo das eras, mas que reaparece hoje com uma insistência particular dada a nossa situação paradoxal em relação à questão. Em particular, é necessário levantar aspectos ligados às novas modalidades e nuances dessa questão

como as novas tecnologias de arquivamento, mediação e comunicação; as experiências extremas de trauma coletivo, o aumento de doenças degenerativas que atacam a capacidade memorialística do indivíduo; o fenômeno da falsa memória; e, talvez mais que nunca, as tentativas políticas de manipulação da memória (para nos restringirmos apenas a uma rápida sintomatologia).

De fato, nos últimos dez anos, um número considerável de filmes, provenientes de diversas partes do mundo, anunciam (alguns no próprio título) o tratamento da questão da memória/esquecimento:

A IDENTIDADE Bourne. Título original: *The Bourne Identity*. Direção: Doug Liman. Estados Unidos, 2002, 119 min.

AMNÉSIA. Título original: *Memento*. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos, 2000, 113 min.

BRILHO eterno de uma mente sem lembranças. Título original: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. Direção: Michel Gondry. Estados Unidos, 2004, 108 min.

CIDADE dos sonhos. Título original: *Mulholland Dr.* Direção: David Lynch. Estados Unidos, 2001, 124 min.

DEPOIS da vida. Título em inglês: *After Life*. Título original: *Wandafuru Raifu*. Direção: Hirokazu Koreeda. Japão, 1998, 118min.

MÉMOIRES affectives. Título em inglês: *Looking for Alexander*. Direção: Francis Leclerc. Canadá, 2004, 101 min.

O HOMEM sem passado. Título em inglês: *The man without a past*. Título original: *Mies vailla menneisyttä*. Direção: Aki Kaurismäki. Finlândia, 2002, 97 min.

PRESO na escuridão. Título em inglês: *Open your eyes*. Título original: *Abre los ojos*. Direção: Alejandro Amenábar. Espanha, França, Itália, 1997, 117 min.

VELHA juventude. Título original: *Youth without Youth*. Direção: Francis Ford Coppola. EUA, Alemanha, França, Itália, Romênia, 2007, 124 min.

A lista, certamente, não é completa. Trata-se de uma seleção que consideramos para este trabalho. Mas esses nove filmes já permitem lançar a hipótese de que se desenvolveu um verdadeiro gênero cinematográfico: o dos *filmes de (an)amnésia*. Esses filmes tratam sempre da mesma problemática, mas com uma gama de variações extremamente rica. Contudo, apesar da variação, dois *topoi* surgem a partir da configuração fílmica de “esquecimento/memória”.

### **Primeiro topos: a figuração individualista**

A questão da (an)amnésia é figurada por um personagem humano que a ilustra através de sua experiência subjetiva. A questão suscita interesse, a partir de uma pessoa humana e de sua experiência individual/subjetiva.

### **Segundo topos: a figuração narrativizadora**

Os filmes recorrem a uma narração, que se articula em uma seqüência tripartite, a qual começa por um evento que representa um acidente ou uma catástrofe para o protagonista. Pode ser um acidente automobilístico (*Mémoires affectives*, *Preso na escuridão* e *Cidade dos sonhos*), um ataque violento (*O homem sem passado*, *A identidade Bourne* e *Amnésia*, sendo que nesse último filme, o caso se torna mais complexo) ou uma eletrocução (*Velha juventude*). Esse acidente acarreta a perda total ou parcial da memória. O próximo episódio da história, normalmente o mais longo, consiste na tentativa de recuperar a memória. E, finalmente, a trama mostra um resultado: sucesso ou fracasso na recuperação da memória.

A questão da memória é, portanto, normalmente representada em uma individualização narrativa, ou em uma narração individualizante. São “estudos de caso” memoráveis, excepcionais (“aconteceu uma vez...”), que podem mesmo assumir um valor retórico de *exemplum*<sup>1</sup>. Conta-se um caso particular, mas dando-lhe um valor e uma significação

gerais. Representa-se e problematiza-se uma questão geral tratando da memória, mas concretizando-a em uma história particular.

Os filmes também retratam “casos” no sentido clínico da psicopatologia: um caso de “amnésia dissociativa” (*A identidade Bourne*), um caso de “memória anterógrada” (*Amnésia*), um caso clínico de “apagamento de memória” que é, na verdade, um caso de ficção científica (*Bri-lho eterno de uma mente sem lembranças*) e o caso de um acidente por eletrocussão que se torna um caso médico de hipermnésia excepcional (*Velha juventude*). Observa-se, nesses filmes, um discurso médico-clínico inserido na ficção, seja com grande verossimilhança, seja sob o modo de ficção científica. Esse discurso, que é frequentemente apresentado nos extras do DVD por um especialista, confere credibilidade e legitimação à ficção. Ele conecta a ficção à realidade não-ficcional e produz assim um efeito de verdade, de real, veiculando um saber médico vulgarizado tal qual o encontramos nos programas de saúde das mídias de massa (seriados televisivos passados em hospitais, por exemplo) ou em publicações tais como *National Geographic* (que em novembro de 2007, apresentou justamente uma reportagem sobre memória/esquecimento: “Memory. Why we remember. Why we forget”, p. 32-57).

Essas histórias ficcionais de (an)amnésia podem adotar vários códigos estéticos em termos de verossimilhança, isto é, de adequação representacional em relação a um “real” socialmente reconhecido. Um código realista lhes permite assumir mais diretamente sua função social que consiste em confrontar as irritações e ameaças às quais o sistema é exposto. Esse código faz o espectador acreditar que aquilo realmente aconteceu, ou pelo menos que poderia ter acontecido. A maior parte dos filmes hollywoodianos (em nossa seleção, sobretudo *A identidade Bourne* e *Velha juventude* e, em menor escala, *Cidade dos sonhos*) funciona mais ou menos segundo esse contrato estético.

O código fantástico, por outro lado, introduz no universo ficcional, além do mundo “real”, outra lógica de funcionamento, contradizendo aquela que nos é familiar. Lidamos, nesse caso, com as

dissonâncias de dois mundos possíveis que, em princípio, se excluem, mas que são levados a coexistir na ficção. Todo o filme japonês *Depois da vida* é baseado na modalidade de representação do tipo fantástico: ele põe em cena, em um quadro altamente realista, personagens que, segundo a lógica da história, acabaram de morrer e se preparam para uma vida após a vida. O maior efeito desse filme consiste em fazer seus personagens evoluírem da maneira mais “normal” possível em uma situação totalmente inverossímil. Há uma imbricação completa de dois mundos que em princípio deveriam se excluir.

### Da memória individual à memória coletiva

Outro aspecto estético interessante nos filmes de (an)amnésia é a maneira como algumas dessas produções articulam, ou pelo menos sugerem, a passagem da memória individual para a memória coletiva. Como tal figuração, em princípio centrada em um protagonista individual e um evento único, pode passar da memória individual para a memória dita coletiva? Mais exatamente: como a história de um caso individual pode atingir uma validade que implica uma coletividade e, conseqüentemente, alcançar a dimensão coletiva da memória?

A produção quebequense *Mémoires affectives* é um bom exemplo para fornecer respostas a essas questões. O filme conta a história de Alexandre Tourneur, um veterinário quebequense que, após ter sido atropelado por um carro, cai em coma profundo e se encontra durante muito tempo entre a vida e a morte. Quando recupera a saúde física, ele entra em um estado amnésico grave. A maneira como sua história é tratada sugere claramente que a figura de Alexandre Tourneur é uma alegoria nacional e que se ganha ao interpretá-lo dessa forma<sup>5</sup>, pois assim se poderá captar a plenitude de seu sentido.

Na realidade, para além de seu caso individual, o protagonista desse filme figura as questões de “memória/esquecimento” no âmbito da nação quebequense. Ele representa o sujeito coletivo “o Quebec”. Tal interpretação não está relegada a uma intervenção hermenêutica que

poderíamos atribuir às decisões mais ou menos arbitrárias dos intérpretes. Pelo contrário, ela está fortemente embasada por uma rede densa de elementos que atravessam todo o filme. Primeiro, há uma pluralidade de “lugares de memória” quebequenses: os postes da companhia Hydro-Québec, a placa dos carros do Quebec com sua divisa nacional “Je me souviens” (“Eu me lembro”), a paisagem invernal da região de Charlevoix e a presença das igrejas católicas nos vilarejos quebequenses. Há ainda a relação com os “outros” do Quebec: o “outro interno”, o índio montanhês, presente através de sua língua e o “outro externo”, os Estados Unidos e o Ontário, presentes através de um jogo de placas de automóvel integrado na trama do filme.

Outra estratégia para realizar o salto da memória individual para a memória coletiva consiste em escolher protagonistas que, além de suas características individuais, apresentam traços de tipo ideal. Esses traços permitem atribuir a seus atos um valor geral que ultrapassa o sujeito particular alcançando uma verdade supraindividual. Alguns exemplos: o herói de *A identidade Bourne*, Jason Bourne, representa o sujeito formado pela instituição CIA. Ele sofre uma programação-subjetivação institucional que determina seu comportamento como uma “segunda natureza” da qual é difícil se libertar. Quanto a Alexandre Tourneur, o herói de *Mémoires affectives*, acabamos de ver que ele representa certos valores sociais e certas questões da sociedade quebequense em geral. O seu comportamento é percebido como típico do *homo quebequensis* de hoje. O herói de *O homem sem passado*, por sua vez, representa em seu caso individual os mecanismos de inclusão/exclusão que prevalecem nas instituições do mundo ocidental moderno. O filme mostra que, tendo esquecido seu nome, o protagonista não possui mais identidade cívica e não tem por conseqüência acesso aos serviços sociais do Estado nem aos serviços privados dos bancos. Joel e Clementine, os dois protagonistas de *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, representam pelo seu comportamento uma configuração do sujeito contemporâneo que poderíamos qualificar de pós-moderna ou pertencendo à *geração X*

(sociedade da diversão: demanda de intensidades momentâneas, instantaneidade, descontinuidade, instabilidade moral).

O filme japonês *Depois da vida* apresenta ainda uma estratégia bastante particular e original para operar a passagem do individual ao coletivo. Obtém-se essa passagem através de um salto qualitativo tirado de uma acumulação quantitativa. Como o filme apresenta uns vinte personagens individuais, dos dois sexos e de todas as idades, ele acaba representando toda uma época da história japonesa e por consequência as questões sociais específicas dessa época. É assim que a representação alcança um valor coletivo através da acumulação de casos individuais<sup>6</sup>.

### III. A discussão conceitual: memória, arquivo e mídia

Esses filmes oferecem, em sua ficcionalização narrativa, um terreno fértil que faz pensar nas diferenças categoriais entre memória e arquivo, de um lado, e memória e mídia, de outro. Indiretamente, as diferenças entre arquivo e mídia também estão implicadas.

#### III.1. Memória não é arquivo

Todos esses filmes mostram, cada um à sua maneira, que memória não é arquivo, mas que o processo memorialístico precisa de arquivos e de mídia para ser ativado. A memória é uma faculdade humana atribuída, em primeiro lugar, ao sujeito individual e ativada em operações, processos “interiores” ao sujeito humano. Nesse sentido, podemos nos perguntar se, no sentido rigoroso do termo, pode existir uma memória coletiva. Em caso afirmativo, a qual sujeito ou a qual instância devemos atribuir essa memória?<sup>7</sup> O trabalho da memória é, portanto, em primeira instância de natureza psíquica. E, sobretudo, ele se passa rigorosamente no presente, apoiando-se em materiais provenientes do passado. Para a mediação entre o passado e o presente, a memória precisa se apoiar em suportes exteriores. Um desses suportes, talvez o mais importante, é o arquivo.

### III.2. O arquivo

Para pensar o arquivo, apoio-me aqui nos livros *Mal d'archive*, de Jacques Derrida (1995), *Das Rymoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, de Wolfgang Ernst (2002) e *Qu'est-ce qu'un dispositif?* de Giorgio Agamben (2006). Derrida tem a tendência, como o subtítulo “Uma impressão freudiana” indica, de pensar o arquivo muito exclusivamente em termos de escritura e inscrição. Mas o que interessa para nosso argumento é sua insistência na afirmação de que o arquivo é exterior ao sistema psíquico e que ele é material. Além dessas duas características de base, eu acrescentaria que uma das exigências funcionais principais que atribuímos a um arquivo é que ele seja durável. O arquivo comporta sempre um mínimo de tecnicidade, às vezes muita, como sabemos dos arquivos eletrônicos e digitalizados de nossos dias.

O arquivamento deve permitir o armazenamento e a recuperação dos dados, na medida do possível sem alterá-los. O arquivo pode ser público ou privado, é normalmente bem guardado, se não secreto. Ele exige uma administração que gerencia sua constituição tecnomaterial, seu acesso, os direitos ligados a ele, assim como os poderes ligados à sua constituição, gestão e acesso. Assim, a administração dos arquivos, sobretudo públicos ou semipúblicos, implica sempre uma dimensão política.

Daí, nas narrativas filmicas, a necessidade angustiante do amnésico de constituir arquivos no momento de suas experiências, imediatamente após os eventos, que correm o risco de se apagar, a fim de que a memória falha possa ter um ponto de apoio.

### III.3. Arquivo e mídia

Os filmes de (an)amnésia apresentam rica intermedialidade. De fato, eles mostram a mobilização de muitas mídias no processo de funcionamento normal da memória, mas, sobretudo, nas tentativas de recuperar a atividade memorialística (anamnésia).

As mídias fazem a “mediação” entre o presente e o passado, elas “presentificam” o passado, tornando presentemente possível o acesso a materiais provenientes do passado. Nesse sentido, elas podem possuir uma causa comum com o arquivo, contribuindo para traduzir o factual em durável, o evanescente em persistente. Mas a mídia, por sua vez, pode funcionar em *tempo real*, quer dizer, em uma temporalidade evanescente tendo, portanto, necessidade de arquivamento para alcançar a durabilidade do arquivo<sup>8</sup>. O recurso a diversas mídias nesses filmes é incontornável para fazer funcionar a memória. Mais radicalmente, a atividade mnemônica sem qualquer que seja o suporte midiático parece uma impossibilidade. Mais particularmente, o recurso às mídias escritas, de inscrição, de impressão, dá lugar a objetos permanentes que têm a função de arquivos os quais se revelam indispensáveis para desencadear e apoiar de maneira mais durável as operações de memória. Mas, contrariamente ao que Derrida parece sugerir ao falar de arquivo, observa-se que muitas outras mídias podem intervir na mesma função e dividir de certa forma o trabalho de arquivamento com a escritura e a inscrição.

### III. 4. Intermidialidades fílmicas

Aqui estão alguns exemplos disso: primeiro, há a oralidade, e mais particularmente, a narração oral, à qual os personagens de vários filmes recorrem para retomar o vivido que ameaça se apagar na amnésia. Como a narração oral tem as características da performance momentânea, ela está sujeita à mutabilidade. Em virtude de tal fato (a menos que seja registrado, e, portanto, fixado tecnicamente, como é o caso nos arquivos de tradição oral, por exemplo), ela se presta à manipulação. A narração oral relatando um fato vivido pode ser mudada à vontade, sobretudo se ela se dirige a uma pessoa amnésica. É o caso, em *Amnésia*, de Natalie que, após uma acalorada briga com Lenny, o protagonista, sabendo que ele esquece à medida que o tempo passa, retorna para lhe dar oportunisticamente uma versão oral dos fatos completamente diferente daquilo que o espectador acabou de ver. Da mesma forma, em

*Mémoires affectives*, certos personagens mudam seus relatos orais do passado a seu bel prazer, mas, sobretudo, segundo seu desejo de manipular o passado face a uma pessoa amnésica que não tem nenhum meio de controle sobre a exatidão do que se conta. Nesse sentido, a oralidade se revela ser uma mídia extremamente pouco confiável para o amnésico que nela procura apoio para seu esforço de lembrar.

A escritura é mais confiável. De fato, a maior parte das pessoas acometidas de perda de memória utiliza esse recurso “para não esquecer”. Da mesma forma, nesses filmes, vários personagens recorrem à escritura, portanto, a arquivos escritos e impressos, para reter no papel o que a memória poderia deixar se esvacecer. Dominique, o herói de *Velha juventude*, escreve febrilmente em todas as línguas o que o seu estado hipermnésico lhe dita. Lenny, em *Amnésia*, igualmente toma nota e se locomove com documentos escritos por todos os lados aonde vai (sobretudo com seu dossiê policial e psiquiátrico). Mas utilizando a escrita para criar para si mesmo arquivos pessoais e, portanto, poder se lembrar de certas informações importantes, Lenny usa os documentos escritos para manipular o passado. Assim, ele arranca várias páginas do dossiê policial, páginas que lhe lembrariam elementos de seu passado que ele não gostaria de confrontar.

Um caso particular e altamente interessante é representado pelas tatuagens de *Amnésia*. A primeira vez que Lenny tira a camisa, descobrimos que seu busto está coberto de tatuagens. São inscrições em seu corpo, feitas por ele mesmo ou por profissionais, escritas linearmente ou ao inverso (para serem lidas quando ele se coloca em frente de um espelho). Todas elas têm uma função mnemotécnica e servem para lembrar de coisas importantes sobre sua vida passada. Essas escrituras-tatuagens constituem uma espécie de arquivo vivo, gravados sobre a pele do sujeito amnésico para ajudá-lo a não se esquecer do seu passado<sup>9</sup>. Elas são em princípio indelévels, quer dizer, tão duráveis quanto a duração biológica de um ser humano<sup>10</sup>. Elas são atualizadas à medida que Lenny coleciona novas informações pertinentes à recuperação da

parte esquecida de sua vida. Em vários momentos, o espectador do filme assiste a cenas de tatuagem; às vezes Lenny faz uma auto-tatuagem, às vezes ele recorre aos serviços de um profissional que executa suas instruções. Essa maneira de proceder o transforma em uma espécie de arquivo ambulante e biológico. A superfície de seu corpo torna-se um auxílio-memória generalizado.

A fotografia é outra mídia que intervém na constituição de arquivos. A foto, uma vez impressa e conservada, adquire em princípio valor de arquivo e recebe potencialmente uma função mnemotécnica. Vários filmes exploram essa possibilidade de dar apoio ao trabalho da memória. Encontra-se esse recurso em *O homem sem passado* onde uma fotografia do amnésico afixada publicamente permite identificá-lo recobrando assim sua identidade civil. Em *Velha juventude*, a fotografia serve, sobretudo, para lembrar o passado vivido. O caso mais interessante é mais uma vez *Amnésia*. Lenny, o protagonista, carrega consigo todo o tempo uma câmera *polaroid*, de certa forma como um dispositivo de sobrevivência. É disso que ele precisa e de que se serve para reter os dados essenciais, às vezes vitais, de sua vida cotidiana: o nome do hotel onde ele se hospeda e o retrato de seus interlocutores, por exemplo. A fotografia *polaroid* representa um desenvolvimento tecnológico interessante da mídia fotográfica na medida que ela produz fotografias impressas instantaneamente: a imagem do papel saindo do aparelho e Lenny secando-o para acelerar a revelação é freqüente no filme. A tecnologia do *polaroid* tem várias vantagens para o uso mnemotécnico de Lenny: primeiro, ela produz uma imagem quase instantânea; depois ela não precisa de laboratório (o que tornaria seu uso mais complexo e mais lento); finalmente, ela produz fotos no formato de bolso, o que permite a Lenny transportar seu arquivo fotográfico no bolso de sua jaqueta. No momento da realização de *Amnésia*, a tecnologia da fotografia digital<sup>11</sup> já existia e já era comercializada, mas ela teria sido menos prática para o uso de Lenny já que ele precisaria ter acesso a um computador ou a uma impressora para ver suas fotos. Ou precisaria manipular seu

aparelho para buscar na minitela as fotos pertinentes no seu arquivo digital. Estranhamente, a tecnologia mais recente seria menos útil para seu uso pessoal, que é exclusivamente mnemotécnico.

Outro aspecto interessante do filme *Amnésia*: Lenny percebe rapidamente que o arquivo fotográfico sozinho não é suficiente para auxiliar adequadamente a memória. Porque uma foto sozinho não diz nada sobre o momento em que foi tirada, sobre a identidade da pessoa que é retratada, a menos que nos lembremos. Ela só ganha sentido quando acompanhada de uma legenda ou de um relato. Ora, o problema do amnésico é que ele não se lembra. De que lhe serviria então a foto de uma pessoa cuja identidade, assim como seus elementos contextuais, caem imediatamente no esquecimento? Lenny compreendeu rapidamente essa insuficiência da fotografia para seus fins mnemotécnicos, daí porque ele combina essa mídia com a mídia escrita para constituir um arquivo misto: fotos com inscrições. Mal a foto *polaroid* sai de seu aparelho, ele pega uma caneta para inscrever o nome da pessoa representada, além de uma informação importante sobre essa pessoa, por exemplo: “Ele é um mentiroso”, “Não confie nele”, “Ele é perigoso”. À medida que sua história avança e evolui, ele é obrigado, por várias vezes, a mudar as legendas de suas fotos. Seu arquivo foto-escritural, assim como as tatuagens sobre seu corpo, precisam permanentemente serem atualizados.

No filme *Depois da vida*, é o cinema, sobretudo, que serve de mídia mnemotécnica. Segundo as regras do jogo da empresa responsável por preparar a “vida após a morte” das pessoas falecidas, cada indivíduo deve identificar um só acontecimento que ele queira guardar como lembrança para sempre, deixando todo o resto de sua vida cair no esquecimento. A escolha revela-se difícil para a maior parte das pessoas, mas uma vez realizada, uma equipe de cinema começa a produzir a versão cinematográfica dessa experiência. A equipe trabalha com meios tecnológicos muito primitivos. Trata-se quase de uma bricolagem fílmica. Isso mostra que o valor mnemotécnico do filme não está em

alcançar o realismo, mas reside em seu valor de evocação mnemônica. Daí porque o piloto, por exemplo, entre os mortos, pode dizer “É isso, isso me lembra exatamente a sensação que eu tinha pilotando através das nuvens”, mesmo que as nuvens filmadas sejam em realidade apenas grandes flocos de algodão colocados em movimento pelos assistentes do diretor. O filme vai servir de auxílio-memória e de signo memorialístico para desencadear o verdadeiro trabalho de memória.

Finalmente, são dignos de interesse dois casos nos quais o protagonista recorre a uma instalação multimídia para reconstruir seu passado. É o caso de Alexandre Tourneur, em *Mémoires affectives*, e de Lenny, em *Annésia*. De uma maneira incrivelmente similar, eles utilizam uma combinação de fotografia, documentos escritos e visuais, de inscrições, tudo arranjado de maneira cronológica e afixada em uma parede para permitir uma visão sinótica do desenrolar anterior da vida. Essa instalação é completada como um quebra-cabeça, à medida que os dados do passado tornam-se materialmente acessíveis. A única diferença entre os dois casos é que a instalação de Lenny é removível e ele pode se deslocar com ela, enquanto a instalação de Alexandre Tourneur é fixada em uma parede do seu chalé.

Finalmente, é necessário mencionar um caso particular que se afasta da categoria de mídias, mas que adquire uma grande importância na relação com a vida passada. Trata-se do recurso a objetos memorialísticos que, tendo desempenhado um papel particular na vida de uma pessoa, estão, de certa forma, carregados afetivamente da experiência passada. Quanto mais forte for esta carga, mais sua presença, percepção e contemplação podem evocar o passado. É isso, na maior parte das vezes, de maneira involuntária. É o funcionamento da madalena de Proust, no relato de *Em busca do tempo perdido*.

No filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, a história presume que um especialista tenha desenvolvido um método científico para apagar os conteúdos indesejáveis da memória. Sua maneira de proceder consiste em utilizar esses objetos mnemônicos para ativar o conteúdo

memorialístico considerado negativo. Isso lhe permite traçar uma topografia dos lugares onde esses conteúdos estão inscritos no cérebro, podendo assim apagá-los em seguida, um a um, num processo que dura uma noite inteira. A ficção científica desse filme transpõe para uma neurociência ficcional o princípio topográfico da maioria das técnicas mnemônicas: dispomos os conteúdos discretos da memória em um espaço estruturado para poder guardá-los e, nesse filme, para poder apagá-los.

É, portanto, notável com que precisão e sofisticação esses filmes comerciais fazem referência à intervenção da mídia como indispensável para as atividades da memória. Em um plano pragmático, o cinema parece ter integrado a lição teórica segundo a qual a memória não saberia “funcionar” sem os dispositivos criados como suportes exteriores, materiais e técnicos. Se esses dispositivos são mostrados em ação em toda a sua complexidade como auxílios-memória e numa lógica mnemotécnica, o potencial de sua distorção para a criação de falsas memórias e para fins de manipulação dessa memória também é bem ilustrado nesses mesmos filmes.

#### IV. Elementos da estética filmica nos filmes de (an)amnésia

Após haver mostrado, e pontualmente analisado, alguns elementos de uma *Werkästhetik* que se interessa em como a obra filmica é feita, apresentaremos agora alguns elementos de uma *Wirkungsästhetik*, de uma estética do efeito, que se interessa pelo efeito que se procura produzir sobre o receptor da obra. Para fins de dramatização, mas também (mais radicalmente) para fins de transmissão do trabalho/desfuncionamento da memória, todos esses filmes praticam uma estética do efeito que busca transmitir ao espectador a experiência subjetiva de quem perde e procura recuperar a memória. Dessa forma, os filmes produzem algo que podemos aproximar do célebre paradoxo estético da tragédia. Na tragédia, experimentamos um prazer estético, vivido “por procuração”, no sofrimento do outro. Da mesma maneira, os filmes de (an)amnésia

interpelam esteticamente o espectador para que ele se disponha a um trabalho cognitivo sobre o funcionamento da memória. Segundo a lógica da estética de Baumgarten<sup>12</sup>, esses filmes envolvem o espectador em um processo cognitivo a partir e através de suas próprias percepções sensoriais.

Ao aplicar e explorar firmemente o princípio *wirkungsästhetisch*, esses filmes não se contentam em contar a história e as experiências do amnésico (o que poderia ser feito, por exemplo, através de relatórios médicos, documentários, testemunhos de terceiros, relatos etc.), mas eles tentam fazer-nos vivenciar a experiência subjetiva do amnésico. Eles tentam fazer-nos viver os problemas de memória, expondo-nos assim à confusão, ao caos, à angústia, mas também às espertezas e às (auto)manipulações do amnésico. Eles induzem assim uma desestabilização do aparelho de percepção e de conhecimento do espectador.

Alguns filmes vão mais longe com essa estética do que outros. Os mais radicais e, portanto, os mais interessantes nesse aspecto são *Cidade dos sonhos*, *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* e *Amnésia*.

#### IV.1. Amnésia

*Amnésia* é, sem dúvida alguma, um dos filmes mais ousados nesse sentido, certamente o mais radical, se considerarmos a experiência estética que ele nos proporciona. Não somente o efeito da perda de referências perceptivas e cognitivas é levado ao extremo, mas, para os utilizadores da versão DVD, esse efeito estético já começa no nível do “parafilme”<sup>13</sup>, isto é, na embalagem e na inicialização do filme<sup>14</sup>. O *box* do DVD se apresenta como o dossiê de um caso de psicopatologia clínica, com efeitos realistas muito fortes: utilizam-se termos técnicos do discurso médico, simulam-se trechos confidenciais com passagens riscadas ou censuradas para uma eventual publicação e outras escritas à mão, muitas vezes por cima do texto datilografado. O mesmo jogo de “faz de conta” se repete no nível do acesso ao filme principal. O espectador deve atravessar o que parece ser um teste psicológico para acessar o filme.<sup>15</sup>

Uma vez acessado o filme, sua estética, que é o princípio de vários filmes de (an)amnésia mas que esse filme leva ao extremo, consiste em mergulhar o espectador subjetivamente no problema amnésico do qual sofre o protagonista. Trata-se, portanto, de criar essa experiência desestabilizadora com diversos meios estéticos próprios à mídia cinema. Entre eles, destaca-se não dar ao espectador nenhuma “vantagem” sobre a percepção e compreensão que o sujeito psicopatológico representado possui. Isto é, *Amnésia* nos faz “experimentar” todas as incertezas, as angústias, as decepções, as fabricações imaginárias (falsas memórias), as decisões errôneas de seu herói. Aqui vão mais alguns desses procedimentos:

**IV.1.a.** O recurso à alternância entre o branco-e-preto e as cores: mesmo que essa distinção possa eventualmente nos ajudar a organizar nossa experiência cinematográfica, isso não fica claro na primeira vez que assistimos o filme. Passamos por várias hipóteses sobre o significado dessa alternância, a saber:

- Preto-e-branco: todas as cenas nas quais ele telefona do quarto do hotel, ou todas as cenas anteriores ao traumatismo? (creio que a última hipótese não funciona).

- Em cores: todas as cenas da ação atual, depois do traumatismo? Não se tem certeza.

No filme, há a ausência de contextualização, de ordenação das cenas a partir de uma instância externa (voz narrativa) que poderia nos ajudar a organizar as cenas de acordo com um sistema de coordenadas espaço-temporais e uma lógica causal. Mas o filme não comporta nenhuma instância narrativa confiável que o espectador possa tomar como guia.

O filme comporta sim um nível de consciência organizador que procura ganhar uma distância cognitiva e ordenadora do imediatamente vivido. Trata-se da voz em *off* de Lenny que acompanha as imagens em preto e branco. Quando está sozinho no quarto do hotel, ele tenta se organizar em meio à sua tribulação, tenta compreender sua deficiência e fazer o necessário (as mnemotécnicas) para remediá-la. “Tentar con-

viver com uma incurável disfunção da memória”. Tem-se assim acesso à interioridade subjetiva do herói. Mas ela é confiável?

**IV.1.b.** O uso do telefone: longas cenas mostram Lenny, em seu quarto de hotel, ao telefone. Mas nunca se sabe quem telefona ou a quem Lenny telefona. Nunca esse filme, como é o caso em outros filmes, nos dá acesso ao outro lado da linha. Ou, de forma ainda mais refinada, ele não nos deixa conhecer a parte escondida do diálogo através das respostas oferecidas. Descobrimos depois que Lenny fala com Teddy e que Teddy deve estar a serviço da polícia, já que é tratado duas ou três vezes como “policia”. Mas isso é tudo e não clarifica nada.

**IV.1.c.** As inversões cronológicas: de nenhuma maneira se atravessa a história de Lenny em uma ordem cronológica linear, com *flashbacks* bem orquestrados. A montagem emaranhada e às vezes quase *nonsense* nos obriga a remontar o filme juntando seus retalhos no sentido de dar-lhe uma ordem temporal-causal que seja a correta, que nos permitiria pelo menos nos situarmos. Frequentemente vemos uma parte de um episódio que parece estar completamente desconectado do resto, mas, algumas cenas depois, essa parte se mostra como a conclusão de uma sequência de ações que desconhecíamos.

Esse filme apela enormemente, portanto, para nossa capacidade de constituirmos uma memória como espectadores, uma memória que nos permita introduzir um pouco de ordem espaço-temporal e causal na narração, conectando o que parece estar desconectado no desenrolar fílmico. Somos nós que temos que trabalhar para reorganizar os pedaços de relatos e visões ofertados em uma grande desordem narrativa<sup>16</sup>. Nosso próprio trabalho memorialístico de espectador – essencial para a compreensão do filme – é colocado duramente à prova.

**IV.1.d.** A montagem e a fragmentação do “fio narrativo”: O filme é composto de “segmentos narrativos<sup>17</sup>” com certa regularidade que lhe dão ritmo. Junte-se aí a alternância entre o preto e branco e as cores. Mas os “lexos” do filme são cortados no desenrolar da ação de maneira aparentemente arbitrária e, sobretudo, montados segundo um princípio de composição pouco transparente. Nos extras do DVD,

recebemos explicações que revelam certos elementos da feitura do filme: a sequência em cores é inserida, parte por parte, na sequência em preto e branco, mas em sentido cronológico inverso: do fim ao princípio da história! Um princípio de composição e montagem relativamente simples, mas muito desnorteante para o espectador – sempre na intenção *wirkungsästhetisch* de fazer o espectador viver as tribulações de memória de Lenny.

IV.1.e. Duas características particulares da utilização da câmera devem ser mencionadas. Primeiramente, a câmera em alguns momentos é extremamente furtiva em seus movimentos, em seu “olhar”: ela mostra somente uma parte, um fragmento, uma margem da imagem e cria um desejo escópico de ver o resto, de ver mais, de ver o todo. A câmera nos deixa insatisfeitos, com enigmas a resolver. Exemplo: na cena em que se mostra a origem do traumatismo de Lenny, não se reconhece nenhum personagem. A imagem indistinta da mulher (identificada por Lenny como sua esposa) sob um plástico irá atormentar Lenny durante o resto do filme. Mas como a percepção dessa cena-chave é fragmentária e incompleta, não sabemos nunca o que realmente se passou.

Segundo, em outros momentos, a câmera segue Lenny de costas e nos deixa ver somente o que ele pode ver em sua perspectiva. É o princípio da câmera subjetiva que é aqui posto a serviço da estética do efeito amnésico.<sup>18</sup>

IV.1.f. A inserção e a mistura de diferentes temporalidades. Um exemplo: o paralelismo obtido pela montagem alternante entre o caso de Sammy Jenkins e a experiência atual de Lenny. São experiências temporalmente distantes uma da outra, mas que se encontram em uma relação de superposição de níveis lógicos e mesmo analógicos. O enigma a ser resolvido então é o seguinte: Lenny é ele próprio como Sammy, talvez até mesmo uma duplicata de Sammy? O mesmo sofrido por Sammy seria a experiência de Lenny hoje? Uma hipótese mais ousada que começamos pouco a pouco a formular: Sammy seria somente uma figura transferencial do imaginário de Lenny, que o protege de seu pró-

prio passado, revelando-se a única versão real da história ao final do filme.

**IV.1.g.** Os *flashes* de memória giram ao redor da figura da esposa de Lenny e do evento traumatizante de sua agressão noturna: esses *flashes* são de uma duração tão curta que não conseguimos percebê-los de maneira cognitiva, isto é, não se pode inseri-los em nossa compreensão-interpretação<sup>19</sup> do filme. Eles têm quase o mesmo estatuto perceptivo que as publicidades subliminares que nos atingem em um nível abaixo do consciente<sup>20</sup>.

Esses são apenas alguns aspectos da estética fílmica de *Amnésia*, aspectos que contribuem para nos pôr na pele do amnésico, vivendo assim com ele, e através dele, a recuperação sinuosa e muitas vezes deturpada de sua própria memória. O disco II da versão DVD nos revela, entretanto, uma coisa importante: essa “estética da (an)amnésia” é em grande parte resultado da pós-produção. É o que percebemos quando se vê a versão cronológico-linear do filme: o disco II, que traz diversos suplementos ao filme, nos oferece uma versão linear que teria existido antes da montagem *nirkungsästhetisch*. Essa versão é linear-progressiva: uma história completamente banal.

#### **IV.2. Brilho eterno de uma mente sem lembranças<sup>21</sup>**

Em muitos aspectos esse filme é menos radical, mas ele introduz alguns elementos que são de grande originalidade e que acrescentam procedimentos interessantes ao manancial de expedientes estéticos dos filmes de (an)amnésia.

A intriga desse filme não reproduz a sequência comum acidente traumatizante – amnésia – anamnésia. Ela é, ao contrário, centrada sobre uma história de ficção científica segundo a qual um médico oferece um serviço de apagamento seletivo da memória. Seria um “esquecimento” medicamente administrado e efetuado graças a uma aparelhagem *high-tech*. A pessoa que teve uma experiência desagradável (na maioria dos casos trata-se de uma relação amorosa dolorosa) pode amputar sua

memória<sup>22</sup>, mais exatamente o conteúdo memorialístico ligado à pessoa subjetivamente percebida como responsável por essa experiência. A empresa que oferece esse serviço se chama (comicamente) *Lacuna Corporation*, o que revela uma dimensão levemente auto-irônica do filme.

Gostaria de mencionar algo importante que decorre do argumento narrativo desse filme, mas que eu não poderia analisar aqui. A contraprodutividade desse serviço instantâneo de apagamento da memória se manifesta na medida em que as pessoas com a memória amputada não aprendem nada e recomeçam sempre a mesma história. Elas são incapazes de se formar, no sentido forte do termo tal qual o encontramos na forma narrativa simbólica do *Bildungsroman*, já que uma vez apagadas as experiências negativas, essas não lhes servem como aprendizagem de vida. Elas aprendem somente a *viver* as experiências, momentâneas e intensas, mas não *têm* experiência.

A originalidade do filme reside no fato de que ele não inventa somente estratagemas estéticos para mostrar a percepção subjetiva do apagamento da memória e a subsequente resistência a esse apagamento. Ele mostra também como a pessoa que está sendo esquecida percebe a experiência de “ser esquecida pelo outro”. Trata-se de um belo paradoxo estético do cinema como mídia que se encontra na problemática geral de representar o esquecimento, seja o seu processo ou o resultado final. Encontramos aqui a problemática tratada parcialmente por Marc Vernet no seu livro sobre as imagens de desaparecimento: como visualizar a ausência, o vazio, o desaparecimento em uma mídia áudio-visual se “representar”, em princípio, consiste em repetir uma presença primeira e plena?<sup>23</sup> Esteticamente, o problema não é novo: Jean Jacques Rousseau tratou-o na música perguntando-se como uma obra musical pode representar o silêncio que é, em princípio, a ausência do som. Mais recentemente, os artistas que se empenharam em criar monumentos para comemorar o holocausto se depararam com a tarefa de rememorar um desaparecimento através de uma representação escultural ou de uma instalação artística.

O filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* propõe algumas soluções quase experimentais para esse paradoxo. O capítulo 11 do filme “mostra” o que se passa durante o processo de apagamento da memória. Ele mostra, por um lado, a cena bastante grotesca da execução do apagamento por uma equipe de assistentes um tanto esquisitos, aumentando assim o aspecto cômico do filme. Até aqui o filme continua, esteticamente falando, muito tradicional. Mas, por outro lado, ele propõe visualizar duas coisas: quanto a Joel, o sujeito sob tratamento, o filme mostra a tentativa de seu psiquismo de resistir a esse apagamento ao tentar prender-se a algumas lembranças agradáveis. Quanto a Clementine, que é o objeto desse apagamento, o filme mostra os efeitos negativos que ela sofre. O processo de ser esquecido por outro é visualizado por uma espécie de apagamento ôptico que toma a forma de seu desaparecimento na imagem e é narrativizado com um mal-estar profundo da pessoa afetada.

## V. Em conclusão

Nos últimos dez anos aproximadamente, a importância da problemática da (an)amnésia, “memória-c-esquecimento” que ocupa sob uma forma paradoxal o espaço sócio-cultural, é retomada e reafirmada pelo filme comercial em diferentes países e por vários cineastas. Ela é tratada como uma temática recorrente nas narrativas tradicionais (sequência acidente – amnésia – anamnésia), mas em uma estética notavelmente eficaz. Essa estética do efeito, em parte devida à obrigação comercial de produzir efeitos fortes para vender melhor, recorre a procedimentos que chegam até à experimentação fílmica.

Um dos princípios dominantes dessa estética consiste em colocar o espectador na pele do amnésico, isto é, fazê-lo experimentar a agonia do esquecimento nos planos prático, psíquico e até mesmo ôptico, além de fazê-lo sentir no mais forte imediatismo os esforços inimagináveis para recobrar o funcionamento normal da memória. De modo geral, esse princípio visa a subjetivizar a história contada na experiência

estética do espectador cinematográfico. Esses filmes, portanto, não somente recorrem a estratégias para contar, representar, mas também, e principalmente, recorrem a procedimentos estéticos eficazes concebidos para fazer viver, experimentar, mergulhar o espectador na experiência amnésica.

Do ponto de vista da experiência estética, o resultado é desnorteante para o espectador que é assim mergulhado deliberadamente e por “cálculo estético” na vertigem amnésica, isto é, em uma instabilidade máxima da percepção e da cognição. É aqui que intervêm a variedade quase experimental dos estratagemas estéticos que foram identificados e em parte analisados neste trabalho.

Paradoxalmente, tentando nos proporcionar prazer, esses estratagemas nos exigem um grande esforço para nos “nortearmos” e para organizar nossa experiência filmica para compreender o que se passa tanto no âmbito narrativo quanto no âmbito da problemática tratada. O peso do trabalho cognitivo encontra-se em nossos ombros: somos nós que temos de encontrar estratégias de leitura filmica para sentir o prazer estético que nos oferece esse tipo de filme e ao mesmo tempo realizar o trabalho cognitivo que nos permita superar a experiência destabilizadora para compreender e conhecer a obra, seus temas e seu funcionamento. Daí a necessidade da semantização discursiva da experiência estética para a qual este trabalho procura contribuir.

As estratégias estéticas assim identificadas, além de estarem a serviço da indústria do entretenimento, provocam também o efeito de induzir em nós o trabalho de reflexão e cognição sobre os temas de “memória-e-esquecimento” na nossa sociedade. Nesse sentido, de fato, o filme comercial contribui para nos fazer ver e pensar, em múltiplas variações ficcionais, um problema da sociedade.

\*Walter Moser

Cátedra de Pesquisa do Canadá em Transferências Literárias e Culturais

Universidade de Ottawa

[wmoser@uottawa.ca](mailto:wmoser@uottawa.ca)

Walter Moser foi titular da Cátedra de Pesquisa do Canadá em Transferências Literárias e Culturais na Universidade de Ottawa de 2002 a 2008. De 1974 a 2002, ele foi professor de Literatura Comparada e Alemã na Universidade de Montreal. Especialista no século XVIII, ele trabalhou com o romantismo alemão (*Romantisme et crises de la modernité. Poésie et encyclopédie dans le Brouillon de Novalis*, Montréal: Le Préambule, 1989), com Flaubert (*L'Education sentimentale et la poétique de l'oeuvre autonome*, Paris: Lettres Modernes, 1980) e com a cultura vienense (co-org. de *Vienne au tournant du siècle*, Paris: Albin Michel, 1988). Suas pesquisas recentes concentraram-se no processo de “Reciclagem Cultural” e “Transferência Cultural” na cultura pós-moderna (co-org. de *Recyclages. Economies de l'appropriation culturelle*, Montréal: Editions Balzac, 1996; *Passions du passé*, Paris: L'Harmattan, 2000 e de *Esthétique et recyclages culturels*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004) e mais particularmente no retorno do barroco (org. de *Résurgences baroques*, Bruxelles: La Lettre Volée, 2001). No âmbito de suas pesquisas sobre a mobilidade cultural, ele também organizou um número especial da revista *Cinemas* (18:2-3, 2008) sobre o “road movie intercultural”.

## NOTAS

<sup>1</sup> Texto original em francês. Tradução: Marcio de Oliveira Bahia.

<sup>2</sup> Niklas Luhmann (2000). *Die Realität der Massenmedien*.

<sup>3</sup> Hoje deve-se reconhecer que o sistema de *home theater* introduziu uma exibição filmica privada que faz o cinema perder essa dimensão social.

<sup>4</sup> Como foi o caso de grandes causas jurídicas que circularam em vários circuitos de “narrativas exemplares”.

<sup>5</sup> V. o texto de Fredric Jameson (1986) que desenvolve a teoria da alegoria nacional na literatura do terceiro mundo.

<sup>6</sup> Pode-se observar o mesmo procedimento no início de *Central do Brasil*, de Walter Salles: o acúmulo de histórias individuais acaba traçando um retrato social do Brasil da época.

<sup>7</sup> É necessário lembrar que mesmo Maurice Halbwachs (1950), a quem se atribui o conceito de “memória coletiva”, usava a expressão “quadros sociais da memória (coletiva)”.

<sup>8</sup> Por exemplo, uma chamada telefônica pode ser gravada em um suporte durável e então ser “arquivada”. As mídias tais como rádio e televisão têm todas seus próprios arquivos.

<sup>9</sup> Contrariamente a Derrida, eu faria uma diferença entre essas tatuagens (uma escritura aplicada na superfície da pele por uma técnica de aplicação de tinta na epiderme a ser biologicamente retida) e as marcas de circuncisão (as cicatrizes que resultam da amputação de uma parte do prepúcio, portanto, uma forma de mutilação ritual).

<sup>10</sup> Encontra-se essa dependência de um suporte biológico também no filme *Fahrenheit 451*, de François Truffaut, em que, para escapar da polícia dos livros, os indivíduos de uma comunidade, que fazem resistência ao regime totalitário, decoram o conteúdo dos livros. Eles são, portanto, pessoas-livros, mas o texto do livro desaparece quando a pessoa morre, a menos que ele seja transmitido oralmente a outra pessoa.

<sup>11</sup> Essa tecnologia hoje substituiu a foto *polaroid*.

<sup>12</sup> Sua estética é na verdade uma teoria do conhecimento inferior, um conhecimento que transita pela *aïsthesis*, quer dizer, pela opacidade do corpo que está ligado ao mundo material pelos sentidos. Cf. BAUMGARTEN, 1988.

<sup>13</sup> Termo formado a partir de “paratexto” de Gérard Genette.

<sup>14</sup> Trata-se aqui do *box* do filme na versão lançada na América do Norte.

<sup>15</sup> Pessoalmente, eu levei meia-hora para encontrar o acesso ao filme principal. As tentativas podem se tornar muito irritantes, a ponto de provocarem a publicação na Internet de instruções de como proceder nos “testes psicológicos”, para facilitar o processo de utilização do complexo menu do DVD.

<sup>16</sup> V. a respeito o que diz Robert Musil em *O homem sem qualidades* sobre a ordem narrativa épica: o fio narrativo nos permitia distinguir o antes, o durante e o depois, e assim restabelecer a complexidade da vida à monodimensionalidade épica. Desde o princípio do século XX, esse romancista declarava que essa ordem estava em crise, isto é, em desacordo com a ordem da vida moderna que nos rodeia.

<sup>17</sup> V. os segmentos narrativos que Roland Barthes distingue como “lexos” no seu livro *S/Z*.

<sup>18</sup> Eu analisei este procedimento estético nos passeios áudio-visuais de Janet Cardiff, traçando uma genealogia da cultura visual que remonta até os personagens-silhuetas pintados de costas em primeiro plano por Caspar David Friedrich.

<sup>19</sup> Segundo Schleiermacher, toda interpretação deve ser analiticamente construída.

<sup>20</sup> Em contraste, o filme *A identidade Bourne* recorre a um modo de narrativa da mesma rapidez, com insistência em alguns momentos “alongados” e, portanto, marcantes (o olhar do menino) quando o protagonista se lembra enfim da cena traumatizante. Nessas cenas, o enigma memorialístico é finalmente resolvido para o espectador.

<sup>21</sup> O título original, *Eternal sunshine of the spotless mind*, é uma citação ao poema “Eloisa to Abelard”, de Alexander Pope.

<sup>22</sup> Talvez fosse necessário dizer, na verdade, com mais precisão, de um arquivo memorialístico fisiológico.

<sup>23</sup> *Les figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*. Paris: Editions de l'Étoile, 1988.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Payot & Rivages, 2006.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*, 1750-1758 (em francês: *Esthétique*, ed. e trad. fr. J. - Y. Pranchère. Paris: L'Herne, 1988).

BRECHT, Bertold. *Petit organon pour le théâtre*. Paris: L'Arche, 1978.

DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995.

ERNST, Wolfgang. *Das Rumoren der Archive*. Berlin: Merve, 2002.

FOER, Joshua. Memory: Why We Remember. Why We Forget. *National Geographic Magazine*, p. 32-57, nov. 2007.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994 (©1924).

\_\_\_\_\_. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1997 (©1950).

HUYSSSEN, Andres. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.

JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, n.15, p. 65-88, 1986.

LUHMANN, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. (em inglês: *The Reality of the Mass Media*. Tradução de Kathleen Cross. Stanford: Stanford UP, 2000).

NIETZSCHE, Friedrich. *Unzeitgemässe Betrachtungen*, (em francês: *Considérations intempestives*. Tradução e prefácio de Geneviève Bianquis. Paris: Aubier, 1976).

ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003.

VERNET, Marc. *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1988.

## FILMOGRAFIA

A IDENTIDADE Bourne. Título original: *The Bourne Identity*. Direção: Doug Liman. Estados Unidos, 2002, 119 min.

AMNÉSIA. Título original: *Memento*. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos, 2000, 113 min.

BRILHO eterno de uma mente sem lembranças. Título original: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. Direção: Michael Gondry. Estados Unidos, 2004, 108 min.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil, 1998, 113 min.

CIDADE dos sonhos. Título original: *Mulholland Dr.* Direção: David Lynch. Estados Unidos, 2001, 124 min.

DEPOIS da vida. Título em inglês: *After Life*. Título original: *Wandafuru Raifu*. Direção: Hirokazu Koreeda. Japão, 1998, 118min.

FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. França, 1996, 112min.

HIROSHIMA, meu amor. Título original: *Hiroshima mon amour*. Direção: Alain Renais. França, Japão, 1959, 90 min.

PRESO na escuridão. Título original: *Abre los ojos*. Título em inglês: *Open your eyes*. Direção: Alejandro Amenábar. Espanha, França, Itália, 1997, 117min.

MÉMOIRES affectives. Título em inglês: *Looking for Alexander*. Direção: Francis Leclerc. Canadá, 2004, 101 min.

O HOMEM sem passado. Título em inglês: *The man without a past*. Título original: *Mies vailla menneisyttä*. Direção: Aki Kaurismäki. Finlândia, 2002, 97 min.

VELHA juventude. Título original: *Youth without Youth*. Direção: Francis Ford Coppola. EUA, Alemanha, França, Itália, Romênia, 2007, 124 min.

*... as lembranças podem ser consideradas uma construção cuja porosidade as coloca como um "efeito do meio", espaço em que a memória e o esquecimento se rejeitam e se constroem mutuamente.*

# MEMENTO: ESQUECER PARA LEMBRAR

Maria Antonieta Pereira\*

Agora coleciono cacos de louça  
quebrada há muito tempo.  
Cacos novos não servem.  
Branco também não.  
*Carlos Drummond de Andrade*

What like a bullet can undeceive!  
*Herman Melville*

Considerado um filme neo-*noir*-psicológico-*thriller*, *Memento* é construído como uma narrativa complexa, que retoma e transforma certa memória cinematográfica<sup>1</sup>. As obras *noir* dos anos 40/50 reuniam tão variados modelos – do gangster e policial às narrativas que tratavam de problemas sociais – que até hoje há dificuldades para se definir as especificidades do gênero. O neo-*noir* da virada do século apresenta mesclagens ainda mais amplas. No caso específico de *Memento*, as características do *noir* estão presentes em certos aspectos como uso de imagens em preto-e-branco, ambientação em locais periféricos e depauperados, incidência de crimes sexuais, corrupção e tensão detetivesca, além da presença do corretor de seguros que constitui um personagem-clichê do gênero. Contudo, o filme também apresenta marcas do *thriller* psicológico, não só por causa de seu final violento, mas também porque o conflito de Leonard Shelby, personagem principal da trama, é motivado por fortes razões mentais e emocionais<sup>2</sup>.

Além dessas características, que já mostram a complexidade do filme, Christopher Nolan criou um importante recurso narrativo em *Memento*<sup>3</sup>, ao produzir sua montagem seguindo uma cronologia reversiva. Para tanto, foram organizados 22 conjuntos de cenas em preto-e-branco, que podem ser representados pela seguinte ordem numérica:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22

e 22 seqüências coloridas, que podem ser representadas pela ordem alfabética a seguir:

A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V<sup>4</sup>.

Contudo, ao invés de constituírem uma temporalidade linear, tais conjuntos se mesclaram da seguinte forma: 1) a primeira seqüência em preto-e-branco foi associada à última seqüência colorida; 2) a segunda seqüência em preto-e-branco foi associada à penúltima seqüência colorida; e assim por diante. Dessa forma, obteve-se uma desordem temporal que poderia ser representada pelo seguinte esquema:

1/V, 2/U, 3/T, 4/S, 5/R, 6/Q ...

A desorganização do tempo linear da trama funciona como a mais importante estratégia narrativa do filme, sendo responsável por provocar no espectador uma constante sensação de confusão mental e incapacidade de compreender a história narrada. Contudo, na medida em que gera desconforto, a dificuldade interpretativa também espicaça no receptor o desejo de produzir uma ordenação dos fatos que seja capaz de dar sentido à história. Esse movimento acaba por induzir a apuração minuciosa dos dados, provocando a identificação do leitor com Leonard, o qual tem como uma de suas principais atribuições investigar possíveis fraudes contra a empresa de seguros na qual *trabalha*.

Ao longo da trama, as características detetivescas do personagem são amplificadas quando ele toma a si a tarefa de encontrar e matar o estuprador e assassino de sua esposa. Obsessivo e paranóico, Leonard organiza seu mundo interno e externo em torno da luta surda e feroz contra esse inimigo desconhecido.

### DESORDEM TEMPORAL, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

O drama do personagem remete à desordem temporal como uma das mais importantes modificações nos parâmetros de funcionamento da sociedade e na produção de conhecimento da atualidade. Embora a modernidade tenha desenvolvido características discursivas fortes para a formação do *self*, por meio das quais o sujeito individual podia “adquirir competência para organizar seus fragmentos de experiência”<sup>5</sup>, em sua fase tardia, ela se caracteriza por um tempo ambivalente e disfuncional. Essa nova estrutura temporal já não apresenta as características da linearidade e do progresso e, portanto, encontra-se em estado de extrema desordem. No caso específico de Leonard, a destruição da progressão temporal provoca um excesso de contemporaneidade e, embora ele não consiga escapar do presente, paradoxalmente, também não pode fugir do passado, no que tange à perda da esposa.

Ao desarticular a sucessão temporal da narrativa, Christopher Nolan provoca no espectador outra possibilidade de aproximação com o personagem principal. Trata-se, contudo, de um nível mais complexo de identificação, porque o espectador vai experimentar um processo de *imersão* na mente de um sujeito que padece de amnésia anterógrada. Etimologicamente, a imersão refere-se tanto ao batismo (submersão na água) quanto ao sepultamento (ocultação na terra), significando, em ambos os casos, o mergulho de um corpo em outro corpo, fato que lhes ocasiona um estado de simbiose, de fratura da identidade, de perda temporária ou definitiva de traços típicos da individuação.

No caso de *Memento*, o espectador mergulha numa trama fragmentada, cujas seqüências narrativas advêm de pontos *opostos* (situados, simultaneamente, no fim e no princípio do relato) que se movem para uma *convergência* (já que se dirigem a um mesmo nóculo central). Esse movimento narrativo-temporal acaba por construir um ponto de conexão em que a seqüência 22 finalmente se acopla à seqüência A. Segundo o crítico de cinema Andy Klein, a dinâmica em que a seqüência 22 vai se tornando a seqüência A – e, portanto, vai adquirindo cores – provoca não só a superposição de tempos e espaços, mas também constrói o clímax da narrativa, já que fornece dados fundamentais para sua compreensão e vai elaborando seu final. Na seqüência 22, em preto-e-branco, Leonard mata Jimmy, acreditando que ele seja o assassino de sua esposa e, utilizando uma *polaroid*, fotografa o cadáver. Ao agitar a foto, ela vai se tornando colorida e, assim, introduz o espectador na seqüência A, ao mesmo tempo em que o conduz para o final da trama (que, de fato, seria seu começo, na perspectiva de um tempo linear). Logo a seguir, há outra cena que intensifica o suspense da trama e, ao mesmo tempo, contribui para a solução dos enigmas causados pela desordem narrativa:

Na seqüência final do filme – a brilhante 22/A – enquanto Leonard dirige em círculos numa agitada atividade mental, nós temos um rápido vislumbre de ele descansando na cama com sua esposa – com a legenda “EU FIZ ISSO” tatuada em seu peito. [...] A cena dele e da esposa na cama, a triunfante tatuagem em seu peito, *não podem* ser um *flashback*. Nós já tínhamos visto que ele não tinha a tatuagem, então ele não podia tê-la no passado. Como ele pode recordar a si mesmo deitado na cama com sua esposa viva, com a tatuagem “John G. violentou e matou minha mulher” visível em seu peito? Isso *tem* que ser uma fantasia, a qual faria sentido no contexto. Ele pensa exatamente que a vingou (ou programa justamente colocar em ação um plano para vingá-la). Ele está visualizando sua própria sensação de satisfação e paz.<sup>7</sup> (grifos do autor; tradução minha)

A cena de Leonard com a esposa na cama constitui um ponto obscuro da trama e tem sua articulação determinada pelo trabalho de um tempo disruptor, que superpõe dados, eventos e espaços. Como o personagem poderia ter uma tatuagem que remete à esposa morta, no momento em que ela está viva, a seu lado? Contudo, a explicação de Klein não é satisfatória. Se é verdade que essas imagens não são um *flashback* – no sentido de não serem recordações de fatos *realmente* vividos – por outro lado, elas remetem diretamente à memória dos eventos responsáveis pelo conflito do personagem. Na qualidade de fantasia, elas portam sinais de um tempo que contraria a cronologia, cuja progressão foi destruída pelo trauma físico-psíquico e pelo retorno obsessivo de eventos paradigmáticos, como o estupro da mulher. Mas embora o espectador perceba a cena pelo olhar de Leonard, ele se encontra numa posição crítica privilegiada e, portanto, é capaz de situar imediatamente a contradição, elaborando nova pergunta: estaria o personagem tão perturbado que teria tatuado em seu peito a morte da esposa como uma expressão metafórica, para aludir à violência do estupro e das agressões? Para o espectador, trata-se de perceber novamente, de forma radical e intensa, a amnésia do personagem principal e suas consequências. Mas ele poderia, ainda, se perguntar: o grande problema do personagem seria realmente o esquecimento?

## ESQUECER PARA LEMBRAR

Provocada por um ferimento na cabeça, no momento em que tentava defender sua esposa do estuprador, a perda de memória de curto prazo torna o personagem incapaz de recordar o passado por mais que 10 minutos. Consciente de sua debilidade, Leonard fotografa eventos e personagens que considera fundamentais para organizar sua vingança, criando legendas explicativas para cada foto, na tentativa de preservar a lembrança das informações nelas registradas. Além disso, o personagem desenvolve um sistema de notas, tatuagens, mapas e arquivos, buscando

orientar-se na vida cotidiana, que é uma guerra sem fim contra a amnésia e os inimigos. A necessidade de vingança alimenta, portanto, um núcleo duro da memória que, resistindo bravamente ao desaparecimento, ilumina as ações do personagem proporcionando-lhe um eixo em torno do qual organiza sua existência.

A primeira cena do filme mostra uma foto que retrata John Edward Gammel (também conhecido como Officer Gammel, John G. ou Teddy), logo após ter sido morto por Leonard. Sendo agitada pela mão do assassino, ao invés de obter traços mais precisos e coloridos, a foto vai amarelecendo e perdendo nitidez até se tornar uma folha em branco que logo é tragada pela *polaroid*. Percebemos, então, que estamos presenciando uma sequência retroativa cujas cenas imediatamente mostram o sangue sendo devolvido para o corpo de Teddy, os óculos voltando para seu rosto, o cartucho para o revólver, o revólver para a mão de Lenny, o grito final de John G. A cena do crime ao revés é imediatamente substituída por uma sequência em preto-e-branco que mostra, em *close*, o rosto grave de Leonard e proporciona ao espectador acesso a seus pensamentos, recurso que cria, dentro da narrativa imagética do filme, uma narração adicional. Na medida em que se trata de um relato oral, a fala do personagem remete às mais antigas tradições narrativas da humanidade. Como um *griot* primitivo e ancestral, o personagem vai contar sua própria história, a qual, embora constituída por lembranças entremeadas de lapsos e incertezas, terá um alto grau de verossimilhança e, assim, conquistará imediatamente a atenção, a credibilidade e a identificação do espectador.

A primeira cena do filme também funciona como uma metáfora da amnésia sofrida por Leonard – a experiência vivida vai se apagando lentamente e, ao final de alguns minutos, resta apenas o vazio psíquico de uma memória incapaz de reter as lembranças. A forma encontrada pelo diretor para expressar essa dificuldade – retroação narrativa – atua diretamente sobre o tempo linear, obrigando-o a reverter, a se desfazer, a se dissipar na impossibilidade de uma conexão lógica entre

passado/presente/futuro. Movendo-se num presente perpétuo – que nunca vai se transformar em passado estável – Leonard não pode acumular experiências internas que lhe permitam desenvolver as referências e operações mínimas para projetar o futuro. Um passado vivido aos fragmentos provoca o incessante renascer de um presente sem marcas, original, limpo e vazio. A interrupção das conexões entre os tempos da vida empobrece de tal forma a capacidade do personagem de organizar sua experiência, que ele precisa lançar mão a toda hora dos dispositivos de lembrança, arquivos externos de imagens e letras que são acionados como substitutos das operações mentais então deterioradas.

Segundo Dráuzio Varela, “é preciso esquecer para poder lembrar”, porque a memória humana não pode guardar todas as informações que lhe chegam: ela precisa selecionar, armazenar e associar convenientemente os dados estocados para que o sujeito seja capaz de evocá-los em novas circunstâncias.<sup>8</sup> Algo semelhante é colocado por Carlos Drummond de Andrade nos poemas de *Esquecer para lembrar*<sup>9</sup>, obra em que o espaço vazio do esquecimento é a condição básica de constituição da lembrança. Para o autor, é possível recordar quando ocorre olvido, é preciso recordar quando a vivência se transforma em experiência e passa, portanto, a significar algo representado, mediado e fraturado pela seletividade da memória. Nesse sentido, as lembranças podem ser consideradas uma construção cuja porosidade as coloca como “um efeito de meio”<sup>10</sup>, espaço em que a memória e o esquecimento se rejeitam e se constroem mutuamente. Esse efeito de meio questiona as oposições simples desde sua primeira matriz - as ideias de *dentro e fora*<sup>11</sup> - que, numa perspectiva derridiana, já não podem constituir um par excludente. Nesse lugar teórico, as dicotomias tendem a desaparecer pois são transformadas em extensas redes de sentido e, no caso do par memória/olvido, percebemos a criação de conexões entre o que se perdeu e o que se reinventou a partir do vivido. A memória de Leonard não mais trabalha com identidades que sejam capazes de manifestar sua irreduzível diferença por meio de oposições cabais e

consequentes exclusões. Heteróclita e complexa<sup>12</sup>, essa memória escapa da dualidade, perde-se numa conexão genuinamente rizomática e prolifera por arquivos, fotos, mementos e notas. Nesse cenário, memória e esquecimento não são processos opostos mas diferentes, cuja mútua dependência estabelece entre eles uma relação necessária de cooperação antagonista. Leonard tenta conectar as contradições, as sombras, os restos de lembrança e, num espaço de amplo vazio biográfico, vai construindo sua versão do vivido.

Em sua vasta obra sobre a memória, Freud mostra como criamos a ficção necessária para completar o sentido do presente<sup>13</sup>, dinâmica pela qual não renunciamos a nossos desejos mas os transformamos em outra coisa, num processo de substituição que implica distorção/invenção de dados. Segundo ele, uma pessoa feliz nunca fantasia. Apenas os insatisfeitos são capazes de criar mundos imaginários, muitas vezes por meio de ações e processos repetitivos. No caso do personagem principal de *Memento*, dentre suas constantes ficções, destaca-se a história de Sammy Jankis.

## AS REDES NARRATIVAS

Embora Leonard tenha o corpo coberto de tatuagens, apenas uma delas, gravada nas costas de sua mão esquerda, atribui à memória uma função claramente positiva. Funcionando como uma ligação entre as histórias narradas pelas sequências colorida e em preto-e-branco, *Remember Sammy Jankis* indica a amnésia não só como um espaço de perda mas também como a possibilidade de intensa criação verbal e imagética. Buscando compreender sua própria condição mental, o personagem complementa os vazios da memória pessoal com fragmentos da história de Sammy Jankis e sua esposa, os quais, segundo ele, também teriam sofrido a experiência da amnésia anterógrada. Grande parte das cenas em preto-e-branco são dedicadas a mostrar Leonard narrando essa história provavelmente a Teddy, pelo telefone, momento em que

ele reassume a identidade de investigador de seguradora e revê a mulher de Sammy Jankis lhe pedir que a ajude a confirmar se seu marido está, de fato, com problemas de memória: “Esqueça por 30 segundos que você trabalha para a seguradora e me diga se acha que Sammy está fingindo.” Solicitado a esquecer sua função social, por uma mulher cujo marido teria esquecido a sua, Leonard reinventa o drama do casal e nele projeta sua própria história. Ao construir narrativas nos vãos abertos em sua lembrança, o personagem se compara incessantemente a Jankis, mas considera que sua solução para o problema da memória é mais elegante, já que ele seria disciplinado e teria a vingança como uma inesgotável fonte de energia.

Defendendo a ideia de que os fatos são mais confiáveis que a memória, o personagem tatua uma sucessão de mementos na própria pele, a fim de recordar o sentido da existência. Assim, em cada parte do corpo, Leonard vai construindo sentenças que poderiam ser classificadas como:

### 1) frases declarativo-narrativas

- JOHN G. RAPERED AND MURDERED MY WIFE (peito)
- I'VE DONE IT (peito)
- SHE IS GONE (braço esquerdo)
- TIME STIIL PASSES (braço esquerdo)
- MEMORY IS TREACHERY (braço direito)
- LEARN BY REPETITION (barriga)
- NOTES CAN BE LOST (barriga)
- (ilegível) ... DOESN'T LIFE (barriga)

### 2) frases imperativas

- REMEMBER SAMMY JANKIS (mão esquerda)
- FIND HIM AND KILL HIM (peito)

- PHOTOGRAPH HOUSE, CAR, FRIENDS, FOE (peito)
- DON'T TRUST (barriga, à direita)
- CONSIDER THE SOURCE (braço direito)
- BUY FILM (barriga)
- NEVER ANSWER THE PHONE (braço esquerdo)

### 3) frases descritivas

- YOUR WEAKNESS (barriga, à direita)
- THE FACTS (pulso esquerdo)
- FACT 1 – MALE (braço esquerdo)
- FACT 2 – WHITE (braço esquerdo)
- FACT 3 – FIRST NAME – JOHN  
OR JAMES (braço direito)
- FACT 4 – LAST NAME – G\_\_\_\_\_ (braço direito)
- FACT 5 – DRUG DEALER (perna esquerda)
- FACT 6 – CAR LICENSE (perna esquerda)<sup>14</sup>  
NUMBER SG13 7IU

O corpo do personagem passa a ser um arquivo<sup>15</sup> externo, visível e legível, cujas indelévels inscrições permitem a organização da vingança e, portanto, da vida. Utilizando vários recursos discursivos, Leonard mostra como as narrações (da violência contra a mulher e de sua morte) e as descrições dos fatos legitimam a construção de juízos e ordens para si mesmo (recordar Jankis e a vida cotidiana, considerar as fontes de informação, matar o agressor). Disseminados na pele do personagem, os mementos remetem a diferentes tempos, ações e espaços e mostram o esforço do personagem para manter conexões entre o vivido e a possibilidade de representá-lo. As tatuagens também mostram que Leonard consegue desenvolver um pensamento extremamente ló-

gico e a sequência numerada – dos 6 fatos que lhe permitem transformar Teddy em suposto assassino – talvez seja o melhor exemplo disso. Os sinais de um discurso suficientemente referenciado também podem ser identificados nas relações de causalidade, inferência e juízo que articulam esses enunciados numa rede de significação e autocontrole. Contaminando-se mutuamente, os aspectos imperativo, declarativo e descritivo do discurso acabam por construir uma narrativa textual – que complementa a história de Jankis contada por Leonard ao telefone – e com ela compõem aspectos importantes da narrativa fílmica. Essa rede fractal, capaz de superpor as histórias e as formas de contá-las, acaba por amplificar a voz do personagem principal, cujas versões da narrativa autobiográfica revelam sua potência enquanto narrador e, ao mesmo tempo, modificam o papel do espectador, transformado em leitor de textos nas superfícies da tela e do corpo.

Segundo Freud, em geral, as imagens que retemos na memória são representativas de algo que se repete de forma sistemática<sup>16</sup>. No caso de Leonard, a repetição obsessiva da cena traumática de estupro da esposa não só constrói redes de redes narrativas mas também provoca a deturpação continuada dessas redes. Falsas informações, dados incompletos e vazios no mapa da memória vão proporcionando ao personagem condições cada vez mais ricas de produção ficcional. Segundo Teddy, a própria história de Sammy Jankis teria sido inventada pela mente enferma de Leonard: “Você não quer a verdade: inventa a sua.” Acusando-o de ter arrancado 12 páginas do arquivo policial sobre o crime contra sua esposa, Officer Gammer mostra que Leonard criou um caso sem solução, pois já matou outros homens que considerou serem os assassinos e, como esquece o ocorrido, está sempre à cata de John G: “Sabe quantos John G. (ou James G.) existem? Eu mesmo sou John G.” Nesse momento, Teddy passa a ser considerado suspeito por Leonard, que toma sua frase como uma confissão do crime.

## O FILME COMO UM JOGO MNEMÔNICO

Na sociedade da cibercultura, atravessada por tecnologias e processos altamente interativos, um filme como *Memento* – que atrai o espectador para uma imersão e depois o transforma em leitor de textos na tela – constitui uma forma bastante dinâmica de produção de conhecimento. Essas características tornam-se evidentes quando operamos o filme por meio de DVD e computador e, logo em seu início, deparamo-nos com figuras semelhantes às que são utilizadas em testes de memória.

Objetos da vida cotidiana (garrafa, relógio, flor, compasso) surgem em cena, como se fossem arremessados por alguém que estivesse dentro da tela, na posição de personagem da trama. A seguir, tais imagens são trocadas por palavras que também são arrojadas à tela e depois substituídas por outras cinquenta palavras encabeçadas pelo título: “FROM THE FOLLOWING LIST CHOOSE THE WORDS THAT WERE NOT SHOWN TO YOU PREVIOUSLY”<sup>17</sup>. Após algumas tentativas, o espectador descobre que, se clicar na palavra WATCH, poderá ter acesso ao desenrolar da trama.

Mas essa é apenas a primeira experiência de interatividade e imersão proporcionada pelo filme, em cuja montagem o espectador desempenha um papel importante, já que deve desenvolver habilidades de organizar os dados oferecidos pelo caos narrativo. O processo sofisticado de edição de imagens, que perturba a sequência linear da história, destaca algumas importantes características da memória humana, tais como seus limites, sua constante metamorfose e sua capacidade de imaginar novas histórias.

Provocando as lembranças de quem o vê, *Memento* indica que a memória não é composta somente por dados, mas também por intervalos entre esses dados e por vazios (espaços em que os sentidos são criados). Como pano de fundo da película, encontramos a tese de que a memória é formada por lapsos, esquecimentos, dúvidas e tentativas mal sucedidas de conectar dados e produzir sentido. As imagens da de-

sorganização cronológica da narrativa contaminam o espaço de organização do filme e mostram o que acontece na mente de Leonard. Acordando a cada dia num local diferente (quarto de hotel, casa de Natalie etc.), o personagem continuamente se pergunta: Onde estou? Essa pergunta – que está presente no começo e no fim do filme – indica que os dois pontos extremos da narrativa estão unidos por um movimento cíclico o qual, por sua vez, sugere organização, uniformidade, similaridade. Contudo, essa possível unidade é inteiramente falsa, já que as imagens da desordem impedem a estabilidade do sentido. Embora traduzindo e reinterpretando os dados incompletos de sua memória, Leonard não é capaz de compreender os fatos que o cercam porque as histórias e suas versões mudam sem cessar. Sendo assim, ele deve utilizar recursos externos, para construir algum tipo de certeza.

## ARTES, MÍDIA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Desde seu título, o filme já supõe diferentes possibilidades narrativas, pois o termo “memento” pode ter vários sentidos, tais como: objeto ou item que serve para lembrar uma pessoa ou um evento, recordação, lembrança, memorando, memorial, notas, apontamentos. Na Igreja Católica, memento significa “cada uma das duas preces do cânone da missa que começam por essa palavra e por meio das quais o sacerdote faz que sejam lembrados os vivos ou os mortos, em cuja intenção as preces são feitas”<sup>18</sup>. Fortemente associado à ideia de morte – a maior das perdas – o memento constitui um gênero textual que, reunindo diferentes tipos de texto, sofre a expansão constante de seu significado. Como parte do filme, esse gênero textual é desdobrado tanto nos lembretes que Leonard vai tatuando em seu próprio corpo, quanto no dossiê policial ou nas notas que acompanham as fotografias de pessoas e lugares que ele não quer esquecer. Numa visão mais ampla de texto, as próprias fotografias podem ser consideradas produções por meio das quais o personagem busca ler e dar a ler o sentido.

Mas esses textos apresentam diferenças entre si: enquanto as tatuagens funcionam como uma memória *hard* (indelével, duradoura), por meio da qual os arquivos devem ser construídos na materialidade do próprio corpo, as fotos, com seu processo de captação e suas legendas, funcionam como uma memória *soft* (perecível, que pode ser facilmente destruída). Indiferente a essas particularidades, em ambos os casos, o processo mnemônico de Leonard será capaz de apagar inscrições, misturando cenas, frases, sensações e sentimentos.

No entanto, empenhado em preservar sua memória, Leonard exacerba os traços de sua obsessão, concentrando esforços na cena paradigmática do estupro e da morte da mulher, para atender ao objetivo principal de localizar e matar o estuprador. O personagem repete essa história básica por meio dos seguintes recursos:

- recriação da história de Sammy Jankis e sua mulher;
- inscrição de lembretes no próprio corpo, via tatuagens;
- comunicação, por telefone, com um interlocutor invisível que ele identifica como Teddy.

Contudo, a repetição de imagens, temas e palavras-chave não proporciona o retorno da memória de curto prazo. Se, conforme Teddy, a história de Jankis/esposa encena a história de Leonard/esposa, essa fantasia do personagem mostra sua forte resistência em aceitar a falência de seu casamento. Por isso, ele substitui dados do passado (fim do amor da mulher) por elementos mais aceitáveis por sua consciência (morte da mulher). Portanto, Lenny não sofre apenas de amnésia anterógrada: ele também se esqueceu de importantes elementos da memória de longo prazo, razão pela qual elabora histórias que deem sentido aos fragmentos de sua memória. Alguns elementos que exemplificam a construção espelhada da relação Jankis/Leonard são as sequências em que o primeiro esquece as sucessivas injeções de insulina que aplicou na esposa e o segundo esquece que cuspiram em seu copo de cerveja.

Em *Memento*, o uso de várias mídias é fundamental para expressar a confusão mental do personagem. As fotografias em *polaroid* são

particularmente interessantes porque, além de permitirem a revelação da imagem num tempo inferior a 10 minutos - aquém do esquecimento - suas legendas, algumas das quais vão sendo desenvolvidas gradualmente, criam um enredo paralelo ao desenrolar da trama principal do filme. No caso da foto de John G., esse recurso é particularmente rico porque Leonard anota nela a palavra TEDDY e seu número de telefone. Mais tarde, ele acrescenta DO NOT BELIEVE HIS LIES (tendo acabado de assassinar o traficante, Leonard não pode acreditar em Teddy, pois ele afirma que Leonard não é assassino). E mais tarde ainda (quando examina o documento fornecido por Natalie), Leonard grafa sua conclusão: HE IS THE ONE. E, finalmente, KILL HIM.

Embora sofra de amnésia, Leonard é extremamente preciso em seu ritual de busca e execução do suposto assassino, no caso Teddy, pois desenvolve as seguintes ações:

- completa o mapa da memória com fotos da pousada em que vivia, de seu carro, de Natalie e Teddy;
- lê os dados sobre John Edward Gammel fornecidos por Natalie, inclusive o número da placa de seu carro;
- percebe que a placa do carro de Gammel tem o mesmo número da placa por ele registrada na tatuagem FACT 6;
- retira a foto de Teddy do mapa e nela anota HE IS THE ONE;
- vai ao espelho e lê a tatuagem JOHN G. RAPED AND MURDERED MY WIFE;
- completa as anotações na foto de Teddy - KILL HIM;
- telefona para Teddy e convida-o para ir ao local onde irá matá-lo.

Na medida em que as frases são escritas na foto de Teddy - como sucessivos mementos originados do memento imagético - o personagem passa a acreditar nelas como um imperativo interno e executa o policial. As várias transformações que o nome do suposto amigo sofre durante a narrativa (John Edward Gammel, Officer Gammel, Teddy e John G.) mostram, por outro lado, a volubilidade desse signo e a dificuldade de Leonard em compreender seu papel.

A criação de um arquivo externo - fotos, notas, mapas, tatuagens e dossiê policial – revela como Leonard cria extensões de seu próprio corpo para enfrentar as contradições internas da mente. Contudo, esses lembretes criam uma memória falsa e estrangeira<sup>19</sup> que adultera a própria história do personagem. Mas a mente de Leonard rejeita as contradições e só aceita trabalhar com categorias lógicas. O conflito psíquico exige novas redes de sentido, mesmo quando seu objeto de conhecimento mergulha em áreas de sombra: para se reconstituir, a memória utiliza fragmentos de lembranças, fantasias e transgressões da lei e do sentido. Numa narrativa autobiográfica, o personagem luta contra as mudanças causadas por um tempo e um espaço caóticos que, construídos no interior do sujeito e à sua revelia, também se alimentam de arquivos e histórias do mundo exterior.

Mas se Leonard inventou uma nova história do casal Jankis para contar sua própria história, é possível imaginar que ele seria mais feliz se esquecesse seu passado, como Sammy o fez. Se o personagem mata vários homens motivado por suas lembranças, podemos concluir que a memória é responsável por seu sofrimento e sua transformação num *serial killer*. Embora Leonard queira muito recordar, seria melhor que esquecesse, pois seus problemas são causados pela memória, não pelo olvido.

Nesse sentido, em *Memento*, cada versão da história poderia ser usada como um verbete de dicionário, a partir do qual seria possível compreender o sentido da narrativa fílmica. Esses microrelatos internos se projetam uns sobre os outros e contra si mesmos, iluminando-se mutuamente mas, não raro, atuando no sentido inverso e confundindo o sentido. Nesse rumo, a tatuagem escrita no peito de Leonard desde o início dos eventos – JOHN G. RAPED AND MURDERED MY WIFE – é uma declaração afirmativa? Ou é uma irônica brincadeira? <sup>20</sup> Se o filme termina com a mesma questão fascinante – Onde estou? – qual seria, de fato, seu sentido?

\*Maria Antonieta Pereira

Professora aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais  
[literabhz@gmail.com](mailto:literabhz@gmail.com)

Maria Antonieta Pereira aposentou-se em 2007, como pesquisadora da Faculdade de Letras/UFMG. Realizou pós-doutorado na Universidad de Buenos Aires, em 2003. Trabalhou como Visiting Researcher na University of Ottawa com a pesquisa “Forgetting to Remember - Narrative Networks in Cyberculture”, em 2008. Autora de dezenas de livros e artigos em periódicos especializados. Co-fundadora e co-diretora da *Colección Vereda Brasil* (Corregidor, B. Aires), da Coleção *Tela e Texto* (FALE/UFMG) e da seção “Educar o Olhar” (*Rev. Presença pedagógica*). Orientadora de pesquisas na área de Letras, com ênfase nas relações entre Literatura Comparada, Educação, Cinema, TV, Computação e Ecologia. Em suas atividades profissionais, interagiu com dezenas de colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos. Fundadora e coordenadora geral do Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão *A tela e o texto* ([www.letras.ufmg.br/atelaetexto](http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto)) que, desde 1998, abriga projetos de formação de educadores e leitores de telas e textos, sendo que um deles, o Projeto Leitura para todos, recebeu o Prêmio VIVALEITURA/2007, oferecido por MEC, MINC, OEI e Fundação Santillana. Membro da Sociedade Mineira Protetora dos Animais e de movimentos vegetarianos e ecológicos. No contexto de sua produção científica, as palavras-chave são: literatura comparada, formação de leitores/educadores, ecologia, educação, hipertexto, inteligência coletiva, rede, cinema, TV, computação.

## NOTAS

<sup>1</sup> MEMENTO. Título em português: Amnésia. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos, 2001, 113 min.

<sup>2</sup> Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Thriller>. Acesso em: 09/06/2008.

<sup>3</sup> Além de inúmeras homenagens, o filme foi premiado no Festival de Veneza/2000 e recebeu o Oscar/2001 por Edição e Roteiro.

<sup>4</sup> Disponível em: [http://archive.salon.com/ent/movies/feature/2001/06/28/memento\\_analysis/index3.html](http://archive.salon.com/ent/movies/feature/2001/06/28/memento_analysis/index3.html). Acesso em: 09/06/2008.

<sup>5</sup> MOSER, 2003. p. 3.

<sup>6</sup> A amnésia anterógrada caracteriza-se pela incapacidade de o indivíduo guardar novas informações. Embora ele consiga se lembrar de fatos anteriores, suas experiências recentes são apagadas da memória.

<sup>7</sup> In the film's final sequence - the bravura 22/A - as Leonard drives around in a frenzy of mental activity, we see a rushed glimpse of him relaxing in bed with his wife — with the legend “I’VE DONE IT” tattooed on his breast. [...] The scene of him and his wife in bed, the triumphant tattoo on his breast, *can't* be a flashback. We've seen already that he doesn't have the tattoo, so he can't have had it in the past. How can he remember lying in bed with his living wife, with the tattoo “John G. raped and killed my wife” visible on his chest? It *has* to be a fantasy, which would make sense in the context. He thinks he has just avenged her (or has just set in motion a plan to avenge her). He's visualizing his own sense of satisfaction and peace.

Disponível em: [http://archive.salon.com/ent/movies/feature/2001/06/28/memento\\_analysis/index.html](http://archive.salon.com/ent/movies/feature/2001/06/28/memento_analysis/index.html). Acesso em: 12/06/2008.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://drauziovarella.ig.com.br/artigos/memoria.asp>. Acesso em: 12/06/2008.

<sup>9</sup> ANDRADE, 1979.

<sup>10</sup> NASCIMENTO, 1999. p. 90.

<sup>11</sup> Segundo Derrida, na cultura metafísica ocidental, houve o estabelecimento de oposições fortes tais como escritura boa/escritura má, natureza/artifício, humano/divino, alma/corpo, consciência/paixão, livro total/texto. Tais oposições constroem modelos de pensamento e vida cuja base é o confronto dialético entre as ideias de *dentro/fora*, as quais foram desenvolvidas ao longo da própria história da metafísica, associando os conceitos de *logos* e *phoné*. Cf. DERRIDA, 1973.

<sup>12</sup> Ao analisar a desordem temporal da atualidade, Moser indica como as questões relativas à percepção, à experiência, ao conhecimento e à elaboração de conceitos se tornam complexas, heteróclitas e multidimensionais. Tais qualidades interferem na constituição da subjetividade e de seus atributos, dentre os quais se destacam os elementos de uma memória heterogênea, metamórfica e não-linear, atravessada por características próprias do esquecimento: perdas, lapsos, fragmentações do sentido.

<sup>13</sup> FREUD, 1967.

<sup>14</sup> Sobre a tatuagem que indica a placa do carro, há duas versões: 1) *FACT 6: LICENSE*

PLATE NUMBER SG13 INU; 2) FACT 6. CAR LICENSE: SG13 7IU.

Cf. roteiro do filme em <http://www.imsdb.com/scripts/Memento.html>. Acesso em: 12/11/2008.

<sup>15</sup> Utilizamos aqui a proposição de Derrida que considera o arquivo como uma consignação técnica (reunião de signos) e um espaço de/para a autoridade. Derrida analisa o papel do arconte - que foi o mais alto magistrado grego, aquele que dava as ordens e representava a lei (ou o Estado) - e mostra que o arquivo (*arkhê*) organiza-se segundo dois princípios básicos: começo e comando. Todo arquivo contém um movimento de anarquivo (pulsão de morte que o constrói/desconstrói e se expressa como sintoma, sofrimento, paixão). Cf. DERRIDA, 2001.

<sup>16</sup> FREUD, 1967. p. 278-280.

<sup>17</sup> Da lista a seguir, escolha as palavras que não foram mostradas a você anteriormente.

<sup>18</sup> HOUAISS, 2001. p. 1890.

<sup>19</sup> Piglia considera que a memória do escritor latino-americano funciona como uma ex-tradição, já que ele herdava uma cultura estrangeira, sendo constantemente forçado a se mover para as fronteiras culturais da nação, em busca de narrativas “quase perdidas”. Essa posição parece adequada para se compreender o tipo de memória que caracteriza o personagem Leonard, pois ele atua no limite em que sua memória não só se dissipa mas também é tratada, por ele mesmo, como a memória de uma terceira pessoa, cuja preservação necessita de arquivos externos. Cf. PIGLIA, 1990.

<sup>20</sup> Dentre todas as fotos colecionadas por Leonard, apenas uma o retrata. Ele se mostra sorridente, sujo de sangue e apontando para o próprio peito, num gesto de identificação de si mesmo como justiceiro, ou melhor, como assassino.

## BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar (Boitempo III)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. M. Schnaiderman et al. São Paulo: Perspectiva/USP, 1973.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FREUD, S. El doble sentido antético de las palabras primitivas. El poeta y la fantasía. In: *Obras completas*. v. II, Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 1967. p. 1053-1061.
- FREUD, S. Por qué olvidamos al despertar nuestros sueños? In: *Obras completas*. v. I, Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 1967. p. 278-280.
- MEMENTO. Título em português: Amnésia. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos, 2001, 113 min.
- MOSER, Walter. "The Time is out of Joint". Temporal disorders in the late modern condition. *Revista de Letras/Unesp*, v. 43. n. 1, 2003.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999. p. 90.
- PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. *Anais II Congresso ABRALIC*. v. 1, Belo Horizonte, ago. 1990.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Thriller>

[http://archive.salon.com/ent/movies/feature/2001/06/28/memento\\_analysis/index3.html](http://archive.salon.com/ent/movies/feature/2001/06/28/memento_analysis/index3.html).

<http://drauziovarella.ig.com.br/artigos/memoria.asp>

*... em grande parte dos filmes de amnésia, o protagonista sai em busca de pistas, relatos, escritos, fotos, objetos e documentos que possam reconstituir seu passado. Faz parte da estrutura narrativa do filme de amnésia problematizar esse tipo de arquivo.*

# A MEMÓRIA COMO CONSTRUÇÃO: OS FILMES DE (AN)AMNÉSIA E A FALSA MEMÓRIA

Marcio Bahia\*  
Universidade de Ottawa

Neste artigo trabalharemos com um princípio básico utilizado na composição dos filmes aqui discutidos: “A memória é um processo de construção”. Ou seja, o ato de rememorar demanda um esforço processual a partir do qual as lembranças podem surgir. Não se trata de um fenômeno da natureza observável através de equipamentos capazes de captar imagens e sons. A memória não pode ser isolada e analisada em um microscópio, por exemplo. Tampouco pode ser combatida e eliminada como uma pedra na vesícula. Muito além da simples atividade neurológica, a construção da memória envolve também um complexo processo subjetivo de narrativização do passado. E esse processo construtivo envolve necessariamente um esforço de recriação.

De acordo com a *Wikipedia* a “memória é a habilidade do organismo de armazenar, reter e posteriormente retomar informações”<sup>1</sup>. Cada uma dessas fases engloba um complexo mecanismo no qual:

- as informações são recebidas e processadas pelos sentidos;
- a partir dessas informações, são criados registros que serão arquivados através de dispositivos físico-neurais;
- tais registros são posteriormente ativados para que o indivíduo tenha acesso à experiência vivida.

O importante, para nossa argumentação, é enfatizar que nesse processo existe uma intrincada combinação de elementos físicos/bio-

lógicos/neurológicos com elementos psíquicos/ subjetivos/ psicológicos. Em princípio, essas duas dimensões da memória devem trabalhar conjuntamente para que as lembranças do passado sejam retomadas com fidelidade ao realmente vivido. Entretanto, se partirmos do princípio de que memória é construção, podemos deduzir que essa memória pode ser distorcida, manipulada e criada de acordo com os desejos, as características, as limitações e as condições neurológicas e psicológicas daquele que a constrói.

Interessa-nos analisar os filmes de (an)amnésia a partir da problematização desse processo de criação: o que acontece quando os dispositivos psíquicos/neurológicos/psicológicos da memória não funcionam mais de forma apropriada? Como reconstruir o passado sem memória? E, sobretudo, como representar cinematograficamente esse processo?

Para responder às duas primeiras questões, uma breve análise do *corpus* fílmico aqui examinado aponta para pontos convergentes. Primeiramente, sendo a memória parte constitutiva e fundamental da identidade, o indivíduo amnésico automaticamente se sente impelido a recobrar as faculdades mnemônicas. Perder a memória significa quase sempre a procura por mecanismos que compensem as lacunas deixadas pela incapacidade de recordar. A busca do passado torna-se então o elemento primordial para que o presente faça sentido. É esse o percurso vivido pela maioria de nossos protagonistas: Alexandre Tourneur de *Mémoires affectives* (Leclerc, 2004), Jason Bourne de *A identidade Bourne* (Liman, 2002), Betty Elms/Diane Selwyn de *Cidade dos sonhos* (Lynch, 2001), Leonard de *Amnésia* (Nolan, 2000), ou ainda o protagonista anônimo de *O homem sem passado* (Kaurismäki, 2002).

Para resolver o problema da disfuncionalidade da memória, todos os protagonistas acima citados recorrem ao mesmo artifício. É através do arquivo que cada um deles tenta reconstruir o passado e, portanto, suas respectivas identidades. Em seu sentido mais estrito um arquivo é

um conjunto de documentos criados ou recebidos por uma organização, firma ou indivíduo, que os mantém ordenadamente como fonte de informação para a execução de suas atividades. [...] O termo arquivo pode também designar: o móvel onde se guarda o acervo, o local onde os documentos são mantidos, a instituição responsável pela guarda do acervo.<sup>2</sup>

A definição dada pela *Wikipedia* refere-se especificamente a documentos, ou seja, a suportes materiais concretos que contêm informação sobre determinado assunto. Entretanto, para a análise dos filmes, é necessário utilizarmos a palavra em um sentido bem mais amplo. Em nossa argumentação, “arquivo” será **qualquer material ou instância exterior ao indivíduo através dos quais seja possível obter informações sobre algo existente em seu passado**. Esse desdobramento da palavra nos permite incluir na categoria *arquivo* não somente documentos ou objetos, mas também outros elementos que dentro da narrativa fílmica apresentam a mesma função arquivística. Dessa forma, as esposas de *O homem sem passado* ou de *Mémoires affectives* funcionam como arquivos já que, através delas, os protagonistas têm acesso a seu passado. O relato oral de outros personagens para acessar o próprio passado está presente de várias formas em todos os filmes de (an)amnésia mencionados neste volume. Nesse caso, a memória do outro funciona como um arquivo, num complexo processo que posteriormente será analisado neste artigo com mais profundidade. Além do relato oral de terceiros, muitos outros meios são utilizados pelo cinema para ilustrar a busca do passado: a fotografia (*Amnésia* e *Mémoires affectives*), a palavra escrita no papel e no corpo (*Amnésia*), a fita em VHS e o próprio cinema (*Depois da vida*).

Considerando sua originalidade, vale fazermos uma pequena digressão para analisarmos como o arquivo é tratado no filme *Depois da vida*. Na produção japonesa de 1998, são retratadas várias pessoas que, após terem morrido, se dirigem a uma espécie de purgatório (na verdade uma espécie de “repartição pública” japonesa). Lá elas descobrem que

esquecerão toda a sua vida, exceto uma única lembrança que devem selecionar para conseguir revê-la por toda a eternidade. Antes de sofrer essa amnésia anunciada, os “novos-mortos” não somente devem escolher sua lembrança favorita, mas também têm que laboriosamente reconstruí-la oralmente para que os funcionários do além possam reconstituí-la através do cinema. Dessa forma, a equipe do “purgatório” transforma-se em uma equipe de cinema que vai filmar a sequência favorita escolhida pelo novo-morto. O produto final é um pequeno filme que deve ser o mais fiel possível aos fatos vividos. Trata-se do arquivo definitivo e único através do qual o indivíduo reviverá uma lembrança eterna. A originalidade de *Depois da vida* reside no modo como os elementos tradicionais de um filme de an-amnésia (perda de memória, utilização de arquivo, busca da identidade) são rearranjados em uma história surreal e inusitada.

A metalinguagem do roteiro também é distinta dos outros filmes de (an)amnésia aqui analisados. O filme de Koreeda mostra minuciosamente como os novos-mortos relatam suas experiências para “roteiristas” do além que ouvem com atenção as histórias que serão posteriormente filmadas. Dessa forma, o espectador assiste ao processo de feitura dos filmes-lembranças dentro do filme principal. E é exatamente nesse processo metafílmico que podemos explicitamente observar a problematização da falsa memória em pelo menos um episódio.

Já havíamos enfatizado anteriormente a dupla dimensão da faculdade memorialística: a biológica/neurológica e a mental/psicológica. Quando essas duas complexas dimensões e suas interações não funcionam perfeitamente, um fenômeno conhecido na literatura especializada como *falsa memória* pode acontecer. Em sua mais simples conceptualização, a falsa memória refere-se a “memórias de ter experimentado algo que na realidade nunca se experimentou.”<sup>3</sup> Os estudos sobre a falsa memória partem da premissa de que o ato biológico/psíquico de recordar é suscetível a todo tipo de influências que podem resultar em lembranças que não correspondem à realidade:

Quão fiável e correta é a memória? Enganamo-nos muitas vezes ao pensar que nos recordamos corretamente de algo. Estudos sobre a memória mostram que muitas vezes construímos as nossas memórias após o fato, que somos suscetíveis a sugestões de outros que ajudam a preencher os buracos na nossa memória de um dado evento. É por isso que um policial, ao investigar um crime, não deve mostrar uma fotografia de um só indivíduo à vítima e perguntar se esta reconhece o assaltante. Se é apresentado à vítima com uma linha de suspeitos para identificar e ela escolhe o indivíduo cuja fotografia lhe tinham mostrado, não há maneira de saber se ela está recordando-se do assaltante ou da fotografia. Outro fato interessante sobre a memória é que estudos mostram que não há uma correlação significativa entre o sentimento subjetivo da certeza que uma pessoa tem acerca de uma memória e a exatidão dessa memória.<sup>4</sup>

Um dos casos mais citados de falsa memória refere-se às lembranças de Jean Piaget de uma suposta tentativa de sequestro que o mesmo teria sofrido aos dois anos de idade. Piaget diz ter *flashes* de memória nos quais ele, ainda em um carrinho de bebê, foi defendido por sua babá que lutou bravamente com um homem que tentava sequestrá-lo. O autor diz ainda lembrar claramente dos arranhões no rosto da mulher, do homem fugindo, da multidão se aglomerando ao seu redor e da chegada de um policial com um cassetete branco. Entretanto, a babá confessou treze anos depois que havia inventado a história, que a tentativa de sequestro nunca aconteceu e que ela própria tinha infligido os arranhões no rosto. Piaget então conclui: “Eu, portanto, devo ter ouvido, enquanto criança, o relato desta história, que meus pais acreditavam, e projetei-a no passado na forma de uma memória visual, que era uma recordação de uma recordação, mas falsa. *Muitas memórias reais são sem dúvida da mesma ordem*”.<sup>5</sup>

Elizabeth Loftus, uma das mais renomadas autoridades na área de falsa memória afirma que

com a passagem do tempo, com motivação própria e com a introdução de tipos especiais de interferência, os traços de memória parecem às vezes mudar ou se transformam. Estas distorções podem ser assustadoras, pois elas podem nos fazer lembrar de coisas que nunca aconteceram.<sup>6</sup>

Na área da psicologia, o fenômeno é exaustivamente estudado, sobretudo por sua importância em casos jurídicos de lembranças de abuso sexual na infância<sup>7</sup>. Mas a questão da falsa memória nos interessa para verificarmos como ela é tratada pelos filmes de (an)amnésia. Vejamos os casos nos quais a construção da memória depende do relato de outros. E aqui retornamos à metalinguagem de *Depois da vida*: uma das pessoas mortas que chega à “fábrica de memórias” do além começa a contar os fatos da lembrança que ela quer viver por toda a eternidade. O funcionário encarregado de escrever o “roteiro” do filme, que será rodado a partir dessas lembranças, ouve tudo com atenção, pois é responsável por colher todos os detalhes possíveis para que o relato oral da lembrança sirva como roteiro exato do que realmente aconteceu. Em certo ponto, o roteirista duvida da exatidão dos fatos e confronta a informante. Desconcertada, a falecida insiste e afirma que tudo que está relatando realmente aconteceu. O roteirista então prova com argumentos históricos que as lembranças da senhora morta são inexatas e, portanto, não correspondem aos fatos vividos. Não fica claro para o espectador do filme se a senhora morta sofre de falsa memória ou se ela deliberadamente conta uma mentira que lhe agrada para vivê-la pela eternidade. Mas fica evidente para o espectador que ela *quer* acreditar naquela lembrança, que ela gostaria que sua lembrança eterna fosse registrada daquela maneira.

Em outro momento de *Depois da vida*, outro novo-morto participa da filmagem de sua lembrança eterna. Trata-se de um piloto de avião que gostaria de reviver para sempre a sensação de estar voando. O que vemos como espectadores do filme principal é um *set* de filmagens muito rudimentar usando a reconstituição precária de um avião sobrevoando o céu japonês. As nuvens, o avião, o azul do céu, o vento, tudo é toscamente produzido pela equipe e em nenhum momento como espectadores do filme principal temos a impressão de que essas imagens sejam realistas. Mas o personagem que está reconstruindo sua lembrança eterna com a equipe de filmagem se emociona e diz que é exatamente assim que tudo aconteceu. Apesar de rudimentar, o piloto declara que o filme reproduz exatamente as condições narradas e reativa os sentimentos por ele vividos durante a experiência real. O episódio serve como uma bela metáfora para nossa argumentação de que a memória é um processo de construção em grande parte subjetivo. Assim como o filme rudimentar do piloto se distancia da realidade, a memória pode se distanciar do realmente vivido, mas ainda assim parecer colada ao real para o indivíduo que *acredita* naquela lembrança.

A forma do relato utilizada em *Depois da vida* é radicalmente original e diferente da maioria dos filmes do gênero. Normalmente, quando se trata de filmes de amnésia, o protagonista tenta simplesmente reconstruir seu passado a partir do relato de outros. Geralmente, a intriga é acompanhada pela incerteza e pela angústia do protagonista que não sabe se os relatos dados por outros são verdadeiros ou falsos. Vejamos alguns exemplos disso.

Em *Uma segunda chance* (Nichols, 1991), o personagem Henry, vivido por Harrison Ford, sofre de amnésia após ter sido baleado no cérebro em um assalto. O filme então se concentra na figura da esposa e da filha de Henry que servem inicialmente como única fonte de informação sobre quem ele é, sobre seu passado, sua personalidade, suas preferências e gostos. Em *O homem sem passado*, o protagonista depende do relato de sua ex-esposa para entender o que lhe aconteceu. Assim

como o personagem, o espectador depende inteiramente dos fatos relatados pela ex-esposa para a construção do passado do protagonista. Em *Cine Majestic* (Darabont, 2001), o personagem vivido por Jim Carrey é um roteirista que, após sofrer amnésia decorrente de um acidente automobilístico, acaba em uma pequena cidade dos Estados Unidos nos anos 1950. Lá ele é confundido com o filho desaparecido do dono do cinema local. O personagem então começa a criar falsas memórias de eventos anteriores a seu suposto desaparecimento, com base no relato dos habitantes da cidade. Em *Anastácia, a princesa esquecida* (Litvak, 1956), Ingrid Bergman vive uma personagem amnésica que se envolve em um esquema para se passar pela Duquesa Anastácia, filha do último czar russo, que teria sobrevivido ao massacre da família. À medida que as mentiras avançam, a personagem começa a não ser mais capaz de distinguir se realmente é ou não a duquesa desaparecida. O personagem vivido pelo ator Yul Brinner, responsável por produzir a farsa, se envolve em seu próprio emaranhado de falsas representações a ponto de começar a acreditar que a amnésica é realmente a duquesa desaparecida. A dúvida é transferida ao telespectador, que até o final do filme continua sem saber se as lembranças da personagem são reais ou apenas falsa memória. O *topos* da falsa memória não é recente no cinema comercial hollywoodiano. Enredo similar ao de *Anastácia, a princesa esquecida* pode ser encontrado na aurora do cinema falado em *Como me queres* (Fitzmaurice, 1932). Nesse filme, Greta Garbo representa Zara, uma cantora de cabaré amnésica, que certa noite é encontrada por Tony, o qual imediatamente se convence de que a cantora é na verdade Maria Varelli, uma condessa italiana desaparecida há mais de dez anos e casada com Bruno, seu melhor amigo. Tony leva a protagonista para conhecer Bruno, seu suposto marido, que a procurava desesperadamente por todos esses anos. A impressionante transformação de Zara em Maria, ou seja, de cantora de cabaré em condessa, faz o espectador imaginar se a personagem era realmente a nobre desaparecida, ou se ela apenas está absorvendo essa identidade, baseada nas memórias de Tony e

Bruno. Durante todo o filme, o espectador também não sabe se a certeza de Tony e Bruno de que Zara é Maria advém da realidade ou apenas do desejo intenso de reencontrar o ente querido e desaparecido<sup>8</sup>.

Finalmente, em *Annésia*, Leonard recebe variadas informações de terceiros das quais ele não sabe se deve ou não desconfiar. Como já foi assinalado neste volume por Moser e Maria Antonieta em seus respectivos artigos, uma das características intrigantes de *Annésia* é a capacidade de mergulhar o espectador na mesma condição de incerteza, caos, medo, ansiedade e confusão vivida pelo personagem devido à sua condição de perda da memória de curta duração. Grande parte desse efeito é obtido através da célebre montagem “de trás pra frente”, que faz com que o espectador na cadeira do cinema não saiba o que aconteceu anteriormente, vivendo situação semelhante à do personagem dentro do filme. As mesmas dúvidas e incertezas são vivenciadas pelo personagem e pelo espectador: nenhum dos dois sabe quem está dizendo a verdade ou mentindo. Somente em alguns momentos o filme permite que o espectador tenha acesso a mais informações do que o protagonista Leonard. Um desses momentos ilustra como o cinema pode representar a pequena confiabilidade do relato oral de terceiros em filmes de amnésia. Trata-se da cena na qual a personagem Natalie quer induzir Leonard a matar Dodd. Ela sabe que Leonard precisará de uma motivação especial para matá-lo, então ela arma um plano para utilizar a condição de perda de memória de curta duração do protagonista. Ela vai ao encontro de Leonard e provoca-o ofendendo sua falecida esposa com terríveis insultos e sabendo que, após uns 10 minutos, ele não lembrará de nada que ela disse<sup>9</sup>. As ofensas à sua falecida esposa são tão fortes que Leonard, em um ataque de fúria, agride Natalie violentamente. Ela então sai de casa com o rosto todo inchado e ensanguentado. Em seguida, a câmera nos deixa vê-la pela janela, dentro do seu carro, esperando o período necessário para que Leonard se esqueça de tudo o que aconteceu. Enquanto isso, o protagonista tenta desesperadamente encontrar uma caneta para escrever o ocorrido, já que sabe que tudo

será, em breve, apagado de sua memória. O registro por meio da escrita é sua única esperança. Mas ele não acha a caneta e Natalie entra novamente na sala, chorando. Leonard assustado, pergunta a ela:

- O que aconteceu?

- O que você acha? Ele me encheu de porrada – responde Natalie.

- Quem?

- Quem?!! Merda, Leonard, o Dodd! O Dodd me encheu de porrada<sup>10</sup>.

Natalie friamente provoca uma agressão física de Leonard e depois atribui tal agressão a Dodd para que ele anote tudo e depois parta para matá-lo.

Muitos outros exemplos poderiam ser citados, mas fica claro, a partir dos filmes mencionados acima, que o relato de outros para o preenchimento das lacunas deixadas pela amnésia é sempre incerto, ambíguo e às vezes mesmo perigoso. Isso porque, ao utilizar a memória do outro como arquivo para acessar informações, o protagonista adiciona a ele outro nível de subjetividade procedente de outro ser humano. As armadilhas da falsa memória (ou da simples mentira) então se potencializam e a inexatidão do que realmente aconteceu pode surgir em várias etapas e muitos níveis no processo de recuperação do vivenciado.

Já que o relato oral e a falsa memória estão intimamente relacionados, resta analisar a utilização de arquivos e objetos de natureza não oral que possam dar acesso às informações desejadas. De fato, em grande parte dos filmes de amnésia, o protagonista sai em busca de pistas, relatos escritos, fotos, objetos e documentos que possam reconstituir seu passado. Mas também faz parte da estrutura narrativa do filme de amnésia problematizar esse tipo de arquivo. Em *A identidade Bourne*, por exemplo, o amnésico Jason Bourne, em busca de sua identidade, chega a um banco suíço, onde encontra em um cofre vários passaportes de diferentes lugares do mundo, todos com sua foto e diferentes nomes, além de dinheiro vivo e uma pistola. Um passaporte em princípio serviria como arquivo confiável para um amnésico, já que lhe dá acesso a informações básicas sobre sua identidade. Mas a descoberta de vários

passaportes nos mostra que o arquivo em si não garante necessariamente o acesso imediato à informação apagada pela falta de memória. É necessário semantizar o arquivo, enquadrá-lo em um sistema de ideias e relacioná-lo com um conjunto de fatos para que ele faça sentido. É nesse processo de semantização que o arquivo perde uma pretensa correlação direta com a realidade. No caso de Bourne, como interpretar vários passaportes, dinheiro vivo e uma arma em um cofre de banco? Seria ele um criminoso? Ou exatamente o contrário, um agente secreto? Qual daqueles documentos traria informações verdadeiras?

*O Vingador do futuro* (Verhoeven, 1990), por sua vez, é um filme de ficção científica com uma interessante premissa. Em 2084, uma companhia chamada *Rekall* é especialista em implantar falsas memórias de férias nunca realmente vividas. Para que gastar muito dinheiro com uma viagem de férias em Marte, se por uma fração do valor você pode implantar lembranças de uma visita extraordinária àquele planeta? “Mais barato, mais seguro e melhor do que a experiência real” é o *slogan* da companhia. O protagonista vivido por Arnold Schwarzenegger é um simples trabalhador da construção civil que decide então comprar falsas memórias de férias a Marte. Ele paga um pouco mais para ter em sua memória a lembrança de ser um extraordinário agente secreto e salvar o mundo. Mas durante o implante da memória algo sai errado e ele descobre que é realmente um agente secreto e que sua vida de trabalhador da construção civil e todo o seu passado é que são falsas memórias implantadas na sua mente. O evento é o estopim de uma série de perseguições e fugas nas quais o protagonista não sabe em quem confiar. Assim como Jason Bourne, Douglas Quaid (o protagonista de *O vingador do futuro*) recebe uma maleta cheia de identidades falsas, dinheiro, armas, dispositivos tecnológicos e um vídeo no qual o personagem dá explicações a si mesmo sobre seu passado. Mas apesar do vídeo ser da pessoa mais confiável possível, ele próprio, o personagem tem dúvidas sobre as informações que recebe. Seria a imagem segura ou apenas mais um artifício tecnológico utilizado por seus inimigos? Se verdadeira, como

dar sentido aos fragmentos de informação recebidos? Em outro nível, o espectador se pergunta: isso tudo está realmente acontecendo dentro do filme? Ou será apenas parte da falsa memória já implantada pela companhia Rekall?

Mais recentemente, outro filme de (an)amnésia, problematiza a questão da falsa memória de forma explícita e direta, no que talvez seja o primeiro documentário de animação da história do cinema. Trata-se de *Valsa com Bashir* do israelense Ari Folman (2008). A originalidade de *Valsa com Bashir* pode ser constatada já no gênero cinematográfico inaugurado pela obra. Um “documentário de guerra” implica normalmente a utilização de imagens de época, relatos de pessoas que viveram como testemunhas oculares os acontecimentos retratados, especialistas no assunto e documentos históricos que embasem a exposição dos fatos. *Valsa com Bashir* apresenta todos esses elementos, mas (quase) tudo é mostrado em animação. Ou seja, o filme, já no nível de um inusitado formato, subverte a suposta proximidade do real que o gênero documentário pressupõe. Nesse filme, fala-se de fatos históricos, ouve-se o relato de pessoas reais, autoridades da vida real são entrevistadas, mas todas as imagens são representadas em forma de desenho animado. Isso quer dizer que entre o real e o espectador existe a mediação artística explícita do cineasta, sua visão subjetiva da diegese da obra – mediação que normalmente é minimizada no documentário tradicional. Nesse quase paradoxo de gênero cinematográfico, o espectador tem acesso ao conteúdo documental do filme através da visão artística mediada pelo impressionante desenho animado desenvolvido para a obra. O filme conta a história do próprio Ari Folman que serviu ao exército israelense na guerra do Líbano em 1982. Mais de 25 anos depois do episódio, ele percebe que não se lembra de quase nada do que aconteceu. Ele possui apenas *flashes* desconexos de sua experiência na guerra. Intrigado, ele parte em uma jornada ao passado, recorrendo a amigos que possam ajudá-lo a montar o quebra-cabeça constituído de fragmentos de lembranças do passado. Na primeira parte deste artigo, já vimos que o relato

oral e o preenchimento de lacunas provocadas pela memória amnésica são representados em nosso *corpus* em estreita associação com o falso, o duvidoso, o manipulável e o falacioso. Em uma das cenas de *Valsa com Bashir*, o filme mostra como a memória pode também ser facilmente construída e manipulada por meio de outros artifícios. Em sua busca do que aconteceu em seu passado esquecido, um dos colegas de Ari Folman lhe diz:

A memória é fascinante. Olhe este experimento psicológico. Foram mostradas a um grupo de dez pessoas 10 imagens diferentes de sua infância. 9 eram realmente de sua infância, mas uma era falsa. A *imagem deles* foi montada em um parque de diversões que eles nunca visitaram de verdade. 80% deles se reconheceram na foto. Eles reconheceram a foto falsa como real. Os outros 20% não conseguiam se lembrar do fato. Os pesquisadores perguntaram de novo depois de algum tempo se eles conseguiam se lembrar. Na segunda vez, estes 20% disseram que conseguiam se lembrar: “*Ah, um dia tão maravilhoso no parque com meus pais*”. Eles se lembravam de uma experiência completamente fabricada. A memória é dinâmica, ela é viva. Se alguns detalhes estão perdidos, a memória preenche os buracos com coisas que nunca aconteceram.

A cena é belamente ilustrada com a foto de uma criança no parque onde se pode ver os balões, o algodão doce, a roda gigante, o palhaço etc. Da imagem estática, passa-se ao movimento e vê-se a criança puxando o pai pelo braço, as pessoas se divertindo no parque e tomando sorvete. Essa passagem do estático ao animado ilustra o caráter móvel/movediço da memória. Nessa cena, mostra-se como a falsa memória pode ser construída através da complexa combinação da narração de (falsos) eventos passados com o suporte supostamente confiável da fotografia, um arquivo externo que deveria em princípio dar acesso seguro ao real. Como o personagem afirma, “a memória é dinâmica, ela é viva” e o cinema comercial contemporâneo trata de mostrar que o ar-

quívoo, o registro externo, não garante que essa memória se torne fixa e imutável. Pelo contrário, é o arquivo que cede à capacidade da memória (com seu caráter fluido, escorregadio e manipulável) de preencher lacunas e de transformar os fatos.

Mais uma vez, trazemos à baila o filme *Amnésia* já que ele é o mais radical na representação da falsa memória e na impossibilidade de escapar dela, mesmo através de um arquivo/registo<sup>11</sup>. Ainda em *Amnésia*, Leonard desqualifica completamente a memória para a recuperação de eventos do passado e defende a ideia de que apenas sistemas de registro que armazenem os fatos são confiáveis. Diz o personagem:

Não se pode confiar na memória. Não, é sério! A memória não é perfeita. Nem é tão boa assim. Pergunte à polícia, a testemunha ocular não é confiável. Os policiais não pegam um assassino sentados lembrando de coisas. Eles coletam fatos, tomam notas, chegam a conclusões. Fatos, não lembranças, é assim que se investiga. Eu sei, era isso que eu fazia. A memória pode mudar o formato de um quarto ou a cor de um carro. É uma interpretação e não um registro. As lembranças podem ser mudadas ou distorcidas e elas são irrelevantes se você tem os fatos<sup>12</sup>.

Temos aqui mais uma interessante menção direta à falsa memória estudada pela psicologia. Leonard (Lenny) menospreza a memória e ao mesmo tempo faz uma apologia ao sistema de registro de informações. Para ele, a memória é tão pouco confiável, tão traiçoeira, que é melhor descartá-la no processo de interpretação de fatos importantes. A memória “pode ser mudada ou distorcida”, segundo ele, enquanto o registro se mantém próximo da realidade factual. Ao estabelecer essa argumentação, o personagem também ameniza a gravidade de sua condição. Ou seja, não ter memória é pouco importante, já que, para seu propósito de vida (encontrar os assassinos de sua esposa), a memória é pouco útil e chega mesmo a ser indesejada. Lenny defende seu sistema de registro (fotos em *polaroid*, tatuagem e notas) como um método preciso para tirar conclusões e assim ter acesso à verdade. Essa apologia

veemente do registro dos fatos é ironicamente desconstruída à medida que a trama chega a seu desfecho, quando descobrimos na cena final que as notas de Leonard (Lenny), a única conexão confiável do personagem com os eventos do passado, também eram falsas. Ele próprio planta evidências, manipula as notas e destrói fotos para que continue indefinidamente à procura dos assassinos de sua esposa. Isso fica comprovado em uma das cenas finais (que numa ordem cronológica corresponde ao início da trama), quando vemos Lenny queimar a foto do homem que ele acaba de matar acreditando tratar-se do assassino da esposa. Ao eliminar a foto, ele deixa em aberto a resolução do crime, podendo assim continuar sua eterna busca por um assassino, para ter um propósito na vida. Lenny vai ainda mais longe na manipulação das notas. Além de apagar as evidências do homem que acabou de matar, ele decide também deliberadamente plantar pistas que o façam acreditar que o assassino seja outro homem, o seu “amigo” Teddy: Lenny anota a placa do carro de Teddy, como se fosse a placa do carro do assassino; atribui ao assassino o nome John G., sabendo que o nome verdadeiro de Teddy é John Gammel e ainda escreve em uma foto *polaroid* “não acredite nas mentiras dele”. Nessa cena, os pensamentos de Lenny não deixam dúvidas sobre sua motivação ao plantar para si mesmo falsas evidências:

*(Dentro do carro e olhando para Teddy)* Eu posso simplesmente fazer com que eu me esqueça do que você me disse? Eu posso simplesmente permitir que eu me esqueça do que você me fez fazer? *(Lenny então queima a foto do homem que ele acabou de assassinar)* Você acha que eu preciso de outro quebra-cabeça para resolver? Outro John G. pra procurar? Você é John G. Então você pode ser o meu John G. *(Lenny anota a placa do carro de Teddy como se fosse a do assassino e deixa uma nota para que ele tatue a informação em seu corpo)*. Eu minto a mim mesmo para ser feliz? No seu caso, Teddy, sim, eu vou mentir<sup>13</sup>.

Lenny sai no seu carro com as evidências plantadas e, ao dirigir, faz todo um discurso para que sua conduta seja ética e moralmente aceitável:

Eu tenho que acreditar em um mundo fora da minha própria mente. Eu tenho de acreditar que as minhas ações ainda têm um sentido. Mesmo não podendo lembrar delas. Eu tenho de acreditar que quando os meus olhos estão fechados, o mundo ainda está aqui. (*Lenny fecha os olhos e dirige ao mesmo tempo*). Eu acredito que o mundo ainda está aí? Ainda está aí? (*Lenny abre os olhos*) Sim! Nós todos precisamos de espelhos para nos fazer lembrar quem somos. Eu não sou diferente dos outros. (*Lenny pára bruscamente em frente de uma casa de tatuagens e visivelmente já esqueceu tudo o que aconteceu*). Então, onde eu estava mesmo?<sup>14</sup>

Não nos interessa aqui entrar na complexidade do engenhoso roteiro de *Amnésia* para tentar destrinchar o que é verdade e o que é mentira no passado de Lenny. Uma das características marcantes do filme é justamente fazer o espectador experimentar o mesmo estado de confusão e incerteza do protagonista, potencializando intensamente o efeito estético já utilizado em antigos filmes como *Anastácia, a princesa esquecida* e *Como me queres*<sup>15</sup>. Além do mais, não saber a veracidade do que Natalie ou Teddy dizem ilustra perfeitamente a não-confiabilidade do relato oral de outros como substituto da memória (característica que como vimos anteriormente é constituinte de grande parte dos filmes de (an)amnésia). O que nos interessa aqui é analisar a radicalidade com que *Amnésia* também desacredita o arquivo tradicional, o registro escrito, para armazenar informações de acontecimentos passados. *Amnésia* mostra como o registro também pode enganar, confundir e levar a falsas conclusões. Como argumentamos antes, o arquivo precisa de semantização, os dados precisam ser arranjados e analisados de forma que façam sentido, que tenham significado no mundo real.

A última cena de *Amnésia* mostra como o arquivo pode ser duplamente duvidoso. Em primeiro lugar, a feitura do arquivo também é construção. É necessário um complexo sistema de seleção, representação e armazenamento dos dados. Durante todo esse processo, o arquivo está sujeito a todo tipo de imperfeição decorrente da manipulação humana. Em segundo lugar, a recuperação da informação através do arquivo também é construção. Passa-se aqui novamente por outro complexo processo de seleção, arranjo e interpretação dos dados por parte do sujeito que os acessa. E obviamente esse processo é passível de todo tipo de distorção, deformidade, dúvida, imprecisão e equívoco. Levada ao limite, essa argumentação nos faz concluir que tanto a memória quanto o arquivo são instâncias incapazes de garantir acesso fiel ao mundo real. Viveríamos, assim, em um mundo recheado de memórias e registros sem nunca saber o que são ou não falsas percepções do passado. Interpretada a esse extremo, a questão da falsa memória nos filmes de (an)amnésia apresenta interseções estreitas com os chamados filmes de instabilidade ontológica<sup>16</sup>. Através de um referencial teórico que vai desde o mito da Caverna de Platão<sup>17</sup> até Baudrillard, passando pelas manifestações artísticas do Barroco<sup>18</sup>, chegamos aos chamados filmes de instabilidade ontológica. O termo denota uma série de produções cinematográficas que tematizaram a questão do real: como a representação, a simulação e o simulacro de Baudrillard se colocam no cinema comercial hollywoodiano? Como as novas tecnologias interferem em antigas perguntas da filosofia sobre a realidade? Como estabelecer os limites entre o real e a ilusão? Como definir o que é a realidade na paisagem midiática contemporânea? Essas perguntas foram intensamente exploradas pelo grupo da Cátedra de Pesquisa do Canadá em Transferências Literárias Culturais no ano acadêmico de 2005/2006. Naquela oportunidade, interessavam-nos especialmente os filmes que mostravam como os enormes avanços tecnológicos podem propiciar experiências que causam enorme instabilidade ontológica na contemporaneidade. Seja através de videogames (*ExistenZ*, Cronenberg, 1999), da

realidade virtual (*Estranhos prazeres*, Bigelow, 1995) ou da ilusão dos *reality shows* (*O show de Truman*, Weir, 1998) observamos que esses filmes representam casos-limite nos quais as fronteiras entre o real e o simulacro, a realidade e a representação, tornam-se movediças e instáveis.

Alguns pontos em comum podem ser rapidamente traçados entre o conjunto de filmes de instabilidade ontológica e as produções cinematográficas que convencionamos aqui chamar de “filmes de (an)amnésia”.

Primeiramente, em ambos os casos, os protagonistas vivem a profunda angústia da perda de identidade. A busca da identidade perdida é acompanhada da intensa ansiedade de não saber os limites da verdade e da mentira. Os protagonistas têm que lidar com a possibilidade de estar vivendo dentro do falso, do irreal. Eles são atormentados pelo fantasma de viver em um mundo onde a ilusão e a realidade não podem mais ser clara e facilmente separadas. Não por coincidência, alguns filmes podem ser analisados dentro dos dois quadros de análise. *Vingador do futuro* (Verhoeven, 1990) e *Cidade dos sonhos* (Lynch, 2001), por exemplo, são ao mesmo tempo filmes de amnésia e filmes de instabilidade ontológica<sup>19</sup>.

Em segundo lugar, é interessante notar que os chamados filmes de instabilidade ontológica foram, em sua maioria, produzidos na década de 1990 (sobretudo em sua segunda metade). Dentro dessa categoria, além de *ExistenZ*, *Estranhos prazeres* e *O show de Truman*, podemos ainda mencionar *Preso na escuridão* (Amenabar, 1997) e *Cidade das sombras* (Proyas, 1998). Os filmes de (an)amnésia, por sua vez, apresentam um *boom* na primeira metade dos anos 2000: *Amnésia* (2000), *A identidade Bourne* (2002), *O homem sem passado* (2002) e *Mémoires affectives* (2004) são alguns exemplos desse gênero. É como se houvesse também, além das interseções temáticas acima mencionadas, certa continuidade temporal no tratamento do assunto pelo cinema comercial contemporâneo. Tal continuidade nos faz levantar algumas grandes questões: quais são as condições encontradas na sociedade atual para o interesse contíguo nos dois temas? Estaríamos vivendo um estágio da (pós)modernidade onde o indivíduo é primordialmente definido por características sombrias (instabilidade, angústia, in-

certeza, vazio, falsidade)? Essas são questões que certamente ultrapassam o escopo deste artigo, mas que se prestam a futuras bases para reflexão, na continuidade de pesquisas sobre os filmes de (an)amnésia e suas relações com fenômenos sociais da contemporaneidade.

\*Marcio Bahia

Departamento de Línguas e Literaturas Modernas / Cátedra de Pesquisa do Canadá em Transferências Literárias e Culturais  
Universidade de Ottawa  
[mbahi057@uottawa.ca](mailto:mbahi057@uottawa.ca)

Após completar sua licenciatura em Letras/Francês na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Marcio Bahia completou seu mestrado na Universidade de Ottawa em 2004 e atualmente é estudante de doutorado na mesma instituição. Durante seus estudos de pós-graduação, ele trabalhou, como assistente de pesquisa, na Cátedra de Pesquisa do Canadá em Transferências Literárias e Culturais e, como professor de Língua Portuguesa, no Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade de Ottawa. Seus interesses de pesquisa abrangem questões relacionadas à americanidade, ao impacto de novas tecnologias midiáticas no cenário cultural contemporâneo, à indústria do entretenimento e ao cinema e suas interfaces com outras artes. Publicou vários artigos sobre esses temas em periódicos especializados do Brasil e do exterior:

BAHIA, Marcio. Estratégias identitárias no continente americano: “americanidad”, “américanité”, “americanidade” e a ausência de “americanity”. *SCRIPTA*, Revista PUC-Minas, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, 2007. p. 43-55. Disponível em: [http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20080716123311.pdf](http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20080716123311.pdf)

BAHIA, Marcio. O Boto. In: BERND, Zilá (org.). *Verbetes do Dicionário de figuras e mitos das Américas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

BAHIA, Marcio. O conceito *américanité* no Quebec: um breve histórico. In: DINIZ, Dilma Castelo Branco et al (org.). *Brasil-Canadá: olhares diversos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BAHIA, Marcio. Americanidad: Towards the Mapping of a Concept. In: CHANADY, Amaryll, HANDLEY, George, IMBERT, Patrick (org.). *Americas' Worlds and the World's Americas*. Ottawa: Legas, 2006. p. 23-33.

BAHIA, Marcio, JACOB, Lucia. *Dramaturgies contemporaines: "Croisades"*, de Michel Azama et le Processus de Traduction. *Calígrama - Revista de Estudos Românicos*. v. 9. Belo Horizonte, dez. 2004, p. 247-260.

## NOTAS

<sup>1</sup>Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Memory>. Acesso em: 02/10/08. (tradução minha)

<sup>2</sup> Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Arquivo>. Acesso em: 02/10/2008.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://skepdic.com/brazil/memoria.html>. Acesso em: 04/10/2008.

<sup>4</sup> Disponível em: <http://skepdic.com/brazil/memoria.html>. Acesso em: 04/10/2008.

<sup>5</sup> PIAGET, 1962. p.187-188. (tradução e grifos meus)

<sup>6</sup> LOFTUS, 1980. op. cit. p.187-188. (tradução e grifos meus).

<sup>7</sup> LOFTUS, 1980; TAVRIS, 1993.

<sup>8</sup> Ambos *Anastácia, a princesa esquecida* e *Como me queres*, fundamentais na questão da falsa memória em filmes de amnésia, estão disponíveis na íntegra no site YouTube: *Anastasia*. Disponível em: <http://www.youtube.com/user/ClassicMusicals>. Acesso em: 10/10/2008.

*As you desire me*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Rjx0XVXTfY&feature=related> (parte 1). Acesso em: 10/10/2008.

<sup>9</sup> “I can talk about whoever the fuck I want! You won’t even remember what I say! I can tell you that your wife was a fucking whore and we can still be friends! [...] I’m gonna use you, you stupid fuck. I’m telling you now because I’ll enjoy it more if I know that you could stop me if you weren’t a freak.”

Tradução: “Eu posso falar qualquer merda que eu quiser! Você nem se lembrará do que eu estou dizendo. Eu posso dizer que a sua esposa era uma merda de uma puta e nós ainda vamos ser amigos. [...] **Eu vou te usar seu merda estúpido.** Eu estou te dizendo isso agora porque vai me dar mais prazer saber que você podia me deter se você não fosse uma aberração da natureza.” (tradução e grifos meus)

Disponível em: <http://www.imsdb.com/scripts/Memento.html>. Acesso em: 10/10/2008.

<sup>10</sup> Diálogo original: - What happened? / - What does it look like? He beat the shit out of me. / - Who? / Who?!! Fuck, Leonard, Dodd! Dodd beat the shit out of me.

Disponível em:

[http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/m/memento-script-transcript-pearce-nolan.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/m/memento-script-transcript-pearce-nolan.html). Acesso em: 10/10/2008.

<sup>11</sup> Apesar de tecnicamente diferentes, as palavras registro (*record*) e arquivo (*file/archive*) vão ser aqui usadas indistintamente no sentido mais amplo já estabelecido anteriormente: “Qualquer material ou instância exterior ao indivíduo através do qual é possível obter informações sobre algo existente em seu passado”.

<sup>12</sup> Texto original: “Memory’s unreliable. No, really. Memory’s not perfect. It’s not even that good. Ask the police, eyewitness testimony is unreliable. The cops don’t catch a killer by sitting around remembering stuff. They collect facts, make notes, draw conclusions. Facts, not memories: that’s how you investigate. I know, it’s what I used to do. Memory can change the shape of a room or the color of a car. It’s an interpretation, not a record. Memories can be changed or distorted and they’re irrelevant if you have the facts.” Disponível em: <http://www.philfilms.utm.edu/1/memento.htm>. Acesso em: 12/12/2008.

<sup>13</sup> Disponível em: [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/m/memento-script-transcript-pearce-nolan.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/m/memento-script-transcript-pearce-nolan.html). Acesso em: 15/10/2008. (tradução minha)

<sup>14</sup> Disponível em: [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/m/memento-script-transcript-pearce-nolan.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/m/memento-script-transcript-pearce-nolan.html). Acesso em: 15/10/ 2008. (Tradução minha).

<sup>15</sup> A confusa e intrigante montagem é um dos aspectos mais celebrados de *Amnésia*. Segundo James Berardinelli, “o que realmente distingue este filme é sua brilhante e inovadora estrutura”. Disponível em: <http://www.rclviews.net/movies/m/memento.html>. Acesso em: 15/10/2008. William Arnold diz que *Amnésia* “funciona não somente como um quebra-cabeças não-linear, mas também como um *thriller* tenso e de intrigante atmosfera”.

Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Memento\\_\(movie\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Memento_(movie)). Acesso em: 15/10/2008. Interessante notar que a maioria dos críticos que assiste à versão cronológica disponível no lançamento em DVD concorda que o filme visto dessa maneira perde muito de seu impacto: “A verdade que fica evidente para qualquer um que assistiu a ‘edição em ordem cronológica’ (que está disponível como ovo de páscoa na versão em DVD) é que *Amnésia* somente alcança seu potencial dramático integralmente – não somente complexidade – quando apresentado da forma como foi originalmente escrito. O único modo da platéia ‘entrar na cabeça’ do protagonista é através desta estrutura intercalada. E realmente há pelo menos meia dúzia de cenas marcantes neste filme que perdem a maior parte do seu impacto se a narrativa for forçada a seguir convencionalmente de forma cronológica.” Disponível em: <http://www.dvdtimes.co.uk/content.php?contentid=55610>. Acesso em: 15/10/2008. (traduções minhas).

<sup>16</sup> MOSER, 2004. V. também o quarto campo de investigação proposto por Moser para a Catedra de Pesquisa do Canadá em Transferências Literárias e Culturais. Disponível em: <http://www.sciencesociales.uottawa.ca/transfers/eng/prq-axes.asp>. Acesso em: 15/10/2008.

<sup>17</sup> Para uma introdução simplificada ao Mito da Caverna de Platão v. <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2006/05/17/000.htm>. Acesso em: 18/10/2008. Neste mito Platão imagina homens que sempre viveram presos a uma caverna sem acesso direto ao mundo exterior. Todo o contato com o mundo fora da caverna se dá através de sombras que projetam nas paredes as silhuetas de objetos reais vindos do exterior. Os habitantes da caverna, sem conhecer o mundo “real” lá fora, imaginam que as sombras são a única realidade que existe.

<sup>18</sup> Na peça *A vida é sonho*, Calderon de la Barca, escritor barroco do século XVII, cria um príncipe chamado Segismundo que é condenado a passar a vida aprisionado em uma torre pelo seu pai, o Rei Basílio. Segismundo vive isolado do mundo exterior, acredita que a vida limita-se à torre onde vive e seu único contato com outro ser humano dá-se através de seu carcereiro. O rei resolve dar uma chance ao príncipe Segismundo, mas teme que ele sofra caso tenha que ser aprisionado de novo após experimentar as regalias de ser príncipe. O rei cria então um stratagema: pede ao carcereiro que dê ao príncipe uma forte droga para que ele acorde em um luxuoso aposento no castelo de seu pai. Após cometer atos condenáveis, o príncipe é condenado a beber novamente uma poção muito forte e é encarcerado mais uma vez na masmorra onde tinha vivido quase toda a sua vida. O carcereiro o convence de que o luxo, a pompa, as honrarias da vida de príncipe não passaram de um sonho.

<sup>19</sup> Uma pequena cena do incontornável *Matrix* (Wachowski, 1999) ilustra a interseção temática à qual me refiro. Após ser recuperado pelo grupo de rebeldes para o mundo real, Neo retorna pela primeira vez à *Matrix* para falar com o Oráculo. Dentro do

mundo virtual da Matrix, Neo, Trinity e Morpheus vão de carro ao encontro do Oráculo. Neo parece estupefato com tudo. Morpheus sentado no banco da frente se vira e diz: "Inacreditável, não é mesmo?" Neo continua a olhar para fora da janela e em certo momento exclama: "Meu Deus!" Trinity se vira para ele e pergunta: "O que foi?" Neo aponta para um restaurante e responde: "Eu costumava comer ali... O macarrão é uma delícia." Neo possui portanto a lembrança real de um evento que nunca aconteceu (falsa memória) em um mundo que não é real (instabilidade ontológica).

## BIBLIOGRAFIA

BARCA, Calderon de la. *A vida é um sonho*. Tradução de Manuel Gusmão. Lisboa: Editora RBA, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Editora Relógio d'água, 1991.

LOFTUS, Elizabeth. *Eyewitness Testimony*. Harvard University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *Memory: Surprising New Insights into How We Remember and Why We Forget*. Reading, MA: Addison-Wesley Publishing Company, 1980.

MOSER, Walter. La Culture en Transit: Locomotion, Médiamotion et Artmotion. *Gragoatá*, no 17, p. 25-41, 2004.

PIAGET, Jean. *Plays, Dreams and Imitation in Childhood*. Nova York: Norton, 1962.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Eduardo Menezes. São Paulo: Editora. Hemus, 1970.

TAVRIS, Carol. Hysteria and the incest-survivor machine. *Sacramento Bee*, 17 de jan. de 1993. Fórum, p. 1.

## FILMOGRAFIA

A CIDADE dos sonhos. Título original: Mulholland Dr. Direção: David Lynch. Estados Unidos, 2001.

A IDENTIDADE Bourne. Título original: The Bourne Identity. Direção: Doug Liman. Estados Unidos, 2002.

AMNÉSIA. Título original: Memento. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos, 2000.

ANASTÁCIA, a princesa esquecida. Título original: Anastásia. Direção: Anatole Litvak. Estados Unidos, 1956.

CIDADE das sombras. Título original: Dark City. Direção: Alex Pryas. Estados Unidos, Austrália, 1998.

COMO me queres. Título original: As you desire me. Direção: George Fitzmaurice. Estados Unidos, 1932.

DEPOIS da vida. Título em inglês: After Life. Título original: Wãdafuru Raifu. Direção: Hirokazu Koreeda. Japão, 1998.

ESTRANHOS prazeres. Título original: Strange Days. Direção: Kathryn Bigelow. Estados Unidos, 1995.

EXISTENZ. Direção: David Cronenberg. Canadá, Reino Unido, 1999.

MATRIX. Direção: Andy e Larry Wachowski. Estados Unidos, 1999.

MÉMOIRES affectives. Título em inglês: Looking for Alexander. Direção: Francis Leclerc. Canadá, 2004.

O **HOMEM** sem passado. Título em inglês: *The man without a past*.  
Título original: *Mies vailla menneisyttä*. Direção: Aki Kaurismäki.  
Finlândia, 2002.

O **SHOW** de Truman. Direção: Peter Weir. Título original: *The Truman Show*. Estados Unidos, 1998.

O **VINGADOR** do futuro. Título original: *Total Recall*. Direção: Paul Verhoeven. Estados Unidos, 1990.

**PRESO** na escuridão. Título original: *Abre los ojos*. Título em inglês: *Open your eyes*. Direção: Alejandro Amenábar. Espanha, 1997.

**VALSA** com Bashir. Título em inglês: *Waltz with Bashir*. Título original: *Vals Im Bashir*. Direção: Ari Folman. Israel, 2008.

**UMA SEGUNDA** chance. Título original: *Regarding Henry*. Direção: Mike Nichols. Estados Unidos, 1991.

*Se, por um lado, no desenvolvimento da intriga filmica, a amnésia se apresenta como uma fonte de transtornos face à burocracia moderna que exige uma identidade para poder funcionar, por outro lado, ela serve como uma espécie de passaporte para entrar na nova vida.*

# FILMES DE AMNÉSIA E A TRAVESSIA DO RIO LETHE<sup>1</sup>

Pierre Kadi Sossou\*  
Universidade de Ottawa

Este estudo sobre a travessia do Rio Lethe em filmes de amnésia não é uma análise fílmica propriamente dita, apesar do *corpus* certamente ser constituído por filmes: *Depois da vida*, de Koreeda (1998), *O homem sem passado*, de Aki Kaurismäki (2002) e *Atlântico negro*, de Renato Barbieri (1998). Tanto quanto possível, utilizarei algumas figuras da linguagem cinematográfica, especialmente o *flash back*, a técnica mais comum para estetizar a rememoração. Entretanto, o essencial deste artigo é de outra ordem pois se encontra no “olhar que o filósofo pode lançar ao mundo do cineasta”<sup>2</sup>. Esse olhar específico que quero lançar aos objetos fílmicos de meu *corpus* consiste em uma nova descida à Caverna para misturar a pura abstração filosófica à realidade cinematográfica. O mito platónico do esquecimento e da reminiscência – *amnesis e anamnesis* – pode oferecer acesso a algum dos inúmeros sentidos que podem dar suporte aos filmes escolhidos? Começarei evocando a doutrina de Platão sobre o esquecimento e a memória, antes de analisar os três filmes citados.

## TRANSMIGRAÇÃO DAS ALMAS E AMNÉSIA TRANSCENDENTAL

Os conceitos platônicos da memória e do esquecimento nos levam à metafísica de Platão que enuncia um processo em três tempos os quais lançam luzes sobre três diálogos do Filósofo das Ideias:

- a contemplação das Ideias puras e eternas (*A República X*);
- o esquecimento transcendental (*Teeteto*);
- a reminiscência (*Ménon*).

Abordemos esse processo pela ponta da reminiscência. Na maior parte dos diálogos de Platão, Sócrates faz o papel de personagem principal. É ele que, fazendo-se passar por ignorante, faz perguntas às vezes embaraçosas: “Não é estando à vontade que consigo pôr os outros no embaraço; mas estando eu mesmo mais embaraçado do que qualquer outro, acabo provocando nos outros também o embaraço”<sup>3</sup>. O que traduzimos aqui como “embaraço” é a técnica que Sócrates utilizava de desenvolver um raciocínio fazendo de cada resposta uma nova questão com o objetivo de obrigar seu interlocutor a refletir sobre todos os aspectos possíveis de uma questão, de um conceito<sup>4</sup>. Sócrates aparentemente não pretende ensinar nada a seus alunos. Ele somente os ajuda a encontrar o que já está dentro deles. Ele ajuda, como diz, a dar à luz os espíritos. No jargão da filosofia, chamamos essa arte de “maieutica”. A maiêutica pressupõe uma profissão de fé, de esquecimento generalizado, um esquecimento ontológico. Para Sócrates, nós não descobrimos, nós não inventamos, já que as realidades já estão em nós, apenas cobertas pelo véu do esquecimento. Nossas tentativas de conhecer são na realidade um processo de rememoração. A maiêutica socrática é uma arte fundada na crença da metempsicose, teoria pitagórica da transmigração das almas que Sócrates lembra em Ménon, associando-a ao princípio da contemplação das Ideias puras: “Assim, como a alma é imortal e renasce diversas vezes e como ela contemplou todas as realidades daqui e de Hades, é impossível que ela não tenha aprendido tudo; [...] porque o ato de buscar e aprender nada mais é do que lembrar”<sup>5</sup>.

Para *re-lembrar*, é necessário portanto que as almas tenham primeiro contemplado as realidades em algum lugar. No décimo livro da *República*, Platão leva Sócrates a evocar o mito de Er para explicar sua maiêutica. O soldado panfílio Er morreu no campo de batalha. Sua alma foi ao mundo dos mortos, mas em vez de lhe impor um julgamento, como às outras almas, os juízes tornaram-no testemunha e fizeram dele um mensageiro. Er seguiu todos os procedimentos reservados às almas do além, depois retornou à vida para servir como testemunha. A passagem pelo mundo dos mortos é um ritual em três tempos:

- julgamento seguido de penas e recompensas;
- sorteio do destino para a vida futura;
- passagem pelo Rio Lethe e ingestão da água do esquecimento.

A travessia do Rio Lethe e a ingestão de sua água é o momento supremo do ritual do novo nascimento: para passar à vida, as almas o atravessam, tomam de sua água e experimentam o esquecimento ontológico, tornando-se prontas para uma nova vida na terra. O ser humano viria assim ao mundo com informações que ele ignora completamente, mas que estão gravadas no fundo de sua alma como num bloco de cera, retomando aqui a imagem fornecida pelo próprio Platão<sup>6</sup>. Em suma, a metafísica de Platão representa as reminiscências das realidades contempladas anteriormente e esquecidas durante a travessia do rio Lethe.

## DEPOIS DA VIDA OU A ESCOLHA DELICADA DA LEMBRANÇA ETERNA

O filme que estruturalmente se inscreve fielmente no esquema platônico da transmigração das almas é *Depois da vida*, do japonês Koreeda Hirokazu. O título é revelador: *Depois da vida* tanto é “aquilo que se segue à vida”, quanto o “pós-vida”. O título evoca a vida, a morte, o limbo, o julgamento final, o paraíso, o destino final do ser humano, a salvação. Todas as questões escatológicas estão reunidas nesse título. O diretor do filme mostra os atores – rapazes, moças, homens e

como os contornos do litoral pelo mar”<sup>9</sup>. As palavras de Marc Augé refletem a mensagem de *Depois da vida* onde a escolha da lembrança única implica o esquecimento de todo o resto. Guardar somente um momento *sui generis* representa um verdadeiro exercício de liberação da memória: essa lembrança única representa para a alma, como no mito de Er, a escolha de seu destino futuro.

Kyoko escolhe um momento vivido com Mochizuki e Mochizuki escolhe, por sua vez, um instante vivido com Kyoko. Os dois formam na eternidade um binômio perfeito. Watanabe escolhe seu momento-lembrança com Kyoko, mas ele não é escolhido por ela. Quanto a Shiori, mesmo podendo escolher uma lembrança com Mochizuki, ela opta por não escolher. Essa recusa lhe permite guardar todas as lembranças de seu trabalho com o supervisor que ela ama. Por esse ritual de escolha, *Depois da vida* se revela como uma variante da passagem do Lethe, passagem da morte à vida, onde é necessário se desfazer de todas as lembranças exceto a *Lembrança*, com L maiúsculo, não para renascer em nova vida terrestre como no mito de Er, mas para entrar na vida eterna.

### **O HOMEM SEM PASSADO OU O PASSAPORTE PARA O ESQUECIMENTO**

“Um amnésico sem recursos encontra o amor nos braços de uma voluntária da Legião da Boa Vontade<sup>10</sup>”. São essas as palavras escolhidas por Yannick Vély para apresentar o filme *O homem sem passado*. Entretanto, o universo cinematográfico que esse filme revela vai muito além dessa história de amor. Ele apresenta uma dimensão filosófica que eu tentarei abordar aqui. É o segundo filme que eu insiro no esquema da travessia do Lethe.

Essa produção coloca em cena um *homo quidan* que conhecemos logo no início do filme num trem que parte para Helsinki. Um cobrador de bilhetes começa seu trabalho e a câmera faz um *zoom* em nosso homem amnésico que acaba de fumar no banheiro do trem. Alguns

minutos depois, nós o vemos sentado num banco do parque em frente à estação, contemplando a natureza, completamente pensativo. Ele parece realmente não saber para onde ir. Depois, ele dorme no banco. É então que surgem por trás três malfeitores armados de um bastão de golfe com o qual um deles desfere um forte golpe na cabeça do personagem. O homem cai inerte. Os três bandidos revistam a vítima, mas o resultado é magro: somente um capacete de soldador, o que nos faz imaginar que o homem é um soldador em busca de emprego numa nova cidade. Em suma, um trabalhador migrante. Não tendo encontrado nada, o chefe dos malfeitores pega novamente o bastão e mais uma vez desfere violentos golpes no corpo já sem movimentos. Apesar dos golpes mortais, o homem recobra a consciência após os ataques, arrasta-se até o banheiro da estação e cai em coma. Ele é levado a um hospital para tratar-se, mas o médico não lhe dá esperanças de vida. Mas, de súbito, ele ressuscita e foge do leito do hospital. Essa sequência, um tanto surreal, marca radicalmente a passagem do homem sem passado a uma nova vida em uma nova cidade. Morto – renascido. Ele desmaia novamente numa praia onde um mendigo rouba suas botas. Em seguida, uma família o resgata e começa a cuidar dele. Enfim recuperado, ele conversa com a mulher que toma conta dele e é então que descobrimos que o homem não tem mais memória. A brutalidade dos golpes na cabeça o fizera perder todas as lembranças. O homem começa, sem memória, sua vida na nova cidade. O filme concentra-se então nas consequências sociais decorrentes da perda de identidade (dificuldades para encontrar uma moradia decente ou trabalho, para abrir uma conta bancária etc.).

Pode-se fazer uma leitura do filme sob o prisma da teoria da memória de Platão. O que acontece nesse filme não é o que o soldado Er descreve no mito de Platão, mas há uma analogia, a partir de alguns pontos marcantes: a viagem de trem, a morte clínica, a ressurreição milagrosa, a amnésia e o despertar em um novo mundo. Todos esses elementos permitem aproximar a trajetória do homem sem passado

mulheres de certa idade – por uma porta com um clarão ao fundo, onde não há nem Arcanjo nem São Pedro, mas sim uma espécie de funcionário do atendimento ao cliente. O clarão de luz, no entanto, dá a impressão de uma entrada do paraíso. Encontramo-nos, como diriam os cristãos, no limbo. O funcionário do atendimento ao cliente atribui números para cada alma – representada no filme por um personagem de carne e osso – que ele manda aguardar em uma sala de espera. As almas são, em seguida, convidadas a uma sessão com um conselheiro que lhes dá instruções para escolher, em um intervalo de três dias, uma lembrança e somente uma. Trata-se de uma última possibilidade que lhes é oferecida de contar a parte de suas vidas que eles gostariam de tornar eternas. Uma vez encontrado este episódio da vida, começa-se a filmá-lo e gravá-lo como um memorial em vídeo. Tudo se passa em um cenário realista, contemporâneo. Mas através da banalidade das cenas da vida comum, o diretor nos coloca no âmago de um problema filosófico-religioso real: a questão da vida após a morte. Não se trata mais de saber quem eu sou aqui e agora, mas sim com qual lembrança eu viverei eternamente. Essa lembrança é a escolha de um destino póstumo. Escolher uma lembrança eterna significa encontrar o momento mais representativo de toda a vida. Qual lembrança devo escolher? Qual é representativa o suficiente para me acompanhar pela eternidade? Aí está uma questão escatológica. O diretor também nos coloca no cerne de uma problemática cinematográfica já que cada cena de vida escolhida como lembrança está destinada a ser imortalizada em um curta-metragem que será conservado nos arquivos do limbo.

Os conselheiros têm por missão ajudar os mortos a escolher a melhor recordação pessoal que em seguida servirá para reconstruir<sup>7</sup> – em filme – um episódio da vida passada que possa servir como signo mnemônico para desencadear a atividade memorialística. E a lembrança escolhida será aquela com a qual o candidato vai passar a eternidade. O trágico dessa escolha aparentemente simples é traduzido na cena de ciúmes entre a assistente Shiori Satonaka e seu supervisor Takashi

Mochizuki. Já que fazia parte do time de conselheiros responsável por receber os novos mortos, Mochizuki nunca havia escolhido uma lembrança eterna para si mesmo. Entretanto, durante uma sessão de aconselhamento com um novo morto chamado Ichiro Watanabe, Mochizuki descobre que a esposa deste havia sido anteriormente sua noiva durante a vida. Ele também descobre que Kyoko, essa antiga noiva, mesmo depois de haver casado com Watanabe, sempre nutriu as lembranças e saudades da época em que ela e Mochizuki eram noivos. Tudo isso é revelado por meio de uma carta deixada a Mochizuki pelo próprio Watanabe<sup>8</sup>. Mochizuki finalmente descobre e confirma, ao ver o vídeo de Kyoko, que ela escolheu o antigo noivo, e não o marido, como lembrança eterna. Mochizuki decide então passar para o outro lado e escolher para si próprio uma lembrança eterna. Vejamos como isso ocorre:

*Shiori:* Você vai escolher uma lembrança eterna com ela, certo?

*Mochizuki:* Naquela época, eu procurei desesperadamente dentro de mim por qualquer lembrança de alegria. Agora, cinquenta anos depois, eu descobri que eu era parte da felicidade de outra pessoa. Que descoberta maravilhosa... Você também, um dia, vai descobrir isso.

Ao decidir escolher como lembrança um momento precioso vivido com sua noiva Kyoko, Mochizuki resolve na prática excluir Shiori de sua memória por toda a eternidade. Uma escolha que ele tenta justificar dizendo à sua assistente Shiori que ela encontrará também sua própria lembrança de felicidade. Mas Shiori responde que ela não escolherá nenhuma lembrança, já que escolher significaria esquecer todos os bons momentos passados como assistente de Mochizuki no limbo: “Eu não vou escolher... Eu vou manter você dentro de mim para sempre”. Escolher lembrar um momento único de sua vida é escolher esquecer os outros instantes. Ao propor, portanto, a escolha de uma única lembrança, o filme dá destaque ao esquecimento, mesmo sem afirmá-lo abertamente: “As lembranças são delimitadas pelo esquecimento assim

daquela realizada pelas almas após a morte. O coma é um estado de letargia, sono profundo, e a mitologia grega apresenta Hypnos (o Sono) e Thanatos (a Morte) como filhos dos mesmos progenitores. No mito de Er, trata-se da transmigração das almas em busca de um futuro próspero. No filme, trata-se da migração de um trabalhador em busca de um mundo melhor. As almas, para entrar em uma nova vida, devem passar pelo Rio Lethe para esquecer todas as ideias durante a estadia no reino dos mortos. No filme, nosso personagem chega a Helsinki e é violentado, assaltado e deixado à morte. Ele mergulha num estado de coma e desperta na nova vida desprovido de seu passado, ou de boa parte dele. Sua travessia do Rio Lethe se manifesta em sua perda de memória. O esquecimento ontológico de Platão é uma espécie de condicionamento para uma melhor adaptação à nova vida. Se, por um lado, no desenvolvimento da intriga fílmica, a amnésia se apresenta como uma fonte de transtornos face à burocracia moderna que exige uma identidade para poder funcionar, por outro lado, ela serve como uma espécie de passaporte para entrar na nova vida.

### **ATLÂNTICO NEGRO E A ÁRVORE DO ESQUECIMENTO**

O documentário de Renato Barbieri, *Atlântico negro* – na rota dos Orixás, passeia por certas cidades do Brasil e por Uidá, a cidade africana de concentração *Agudá*<sup>11</sup>. Estruturalmente, o documentário apresenta analogias com *Uma noite sobre a Terra*, de Jim Jarmusch<sup>12</sup>. Enquanto em *Uma noite sobre a Terra* acompanhamos a noite de motoristas de táxi em cinco diferentes lugares, em *Atlântico negro*, somos apresentados de forma sincrônica ao ritual vodum que circula de um continente a outro. Início do filme: uma faixa azul no meio de dois fundos brancos. É o Oceano Atlântico marcando espaço entre os dois continentes: África de um lado e América do outro. Pouco a pouco, a faixa azul cresce e ocupa toda a tela. Dois mundos, dois continentes separados e reunidos por um oceano.

*Atlântico negro*, oceano, travessia, viagem. A metáfora do oceano como ligação intercontinental é bastante presente no filme de Barbieri. Essa ligação é reforçada pela unidade da ação: mostrando-se o culto vodum (também chamado de “candomblé”, no Brasil), passa-se de um templo fetichista na África a um terreiro<sup>13</sup> no Brasil. E o mar, constantemente mostrado para marcar a passagem de um continente a outro, torna-se a ponte deste vai-e-vem. Dois líderes ocupam o centro da cena: Pai Euclides, de São Luís do Maranhão, no Brasil, e Avimandjé-non, de Uidá, na África. O essencial do diálogo intercontinental realiza-se por meio desses dois confrades. Ao ouvi-los falar, pode-se facilmente perceber que eles se reconhecem, por causa da cultura comum, e se admiram mutuamente. Duas gravações em vídeo são projetadas de forma cruzada no filme. Uma, realizada no terreiro de Euclides em São Luís, é mostrada a Avimandjé-non em seu templo de vodum na África. Nesse vídeo, vê-se Euclides e uma de suas sacerdotisas cantarem ao fundo, numa língua do Benim. Outra gravação, realizada em Uidá, é exibida no terreiro de Euclides. Essa intermedialidade (a mídia vídeo dentro da mídia cinema) consegue colocar os dois sacerdotes em presença um do outro sem realizar seu deslocamento físico. O filme monta um prolongamento da África no Brasil: o candomblé da Bahia tem muito a ver com o vodum de Benim ou o xangô da Nigéria. Para nos convencer dessa afinidade, o filme mostra três sacerdotes que falam sobre a função do vodum. Seja Mãe Dorinha (de Salvador), Euclides (de São Luís) ou Avimandjé-non (de Uidá), a resposta é similar: o vodum avisa-nos e nos protege das infelicidades iminentes. Além do vai-e-vem entre África e Brasil, o filme nos faz percorrer a rota dos escravos em companhia de um poeta que declama: “Neste lugar encontra-se a Árvore do Esquecimento. Os escravos homens tinham que dar nove voltas ao redor da árvore e as mulheres sete, para caírem no esquecimento total de seu passado, de sua identidade”.

Mais que as danças dos cultos religiosos, o elemento que, para mim, torna o filme particularmente interessante é a árvore do

esquecimento. O ritual ao redor dessa árvore evoca uma encenação do esquecimento que não só apresenta uma forte relação com a problemática das transferências culturais, mas também me autoriza a inserir o filme no esquema narrativo do mito do Lethe de Platão. A árvore tem um papel central no filme, no sentido de fazer uma ligação entre o passado e o presente dos personagens. Como seu nome indica, trata-se de uma árvore mítica à qual se atribuem poderes mágicos, inclusive o de apagar a memória de um homem ou de uma mulher que efetuarem nove e sete voltas em torno dela. O ritual ao redor da árvore do esquecimento acontecia no Portal do esquecimento, ou seja, pouco antes da entrada no navio negreiro que levaria os escravos para outro destino. No momento de fornecer as razões para o ritual ao redor da árvore do esquecimento, o filme dá voz a um poeta e a um antropólogo. Trata-se, segundo o poeta, de transformar os escravos em seres sem vontade, incapazes de se rebelar e portanto maleáveis no novo mundo. Segundo o antropólogo, esse ritual se inscreve na metafísica africana que dá mais valor à palavra de um moribundo (no caso, de alguém que parte definitivamente). Na crença africana, a palavra é sagrada. Ela é duplamente sagrada quando proferida por um homem prestes a morrer ou por alguém que parte definitivamente. Trata-se, portanto, de controlar no homem que está prestes a ir embora o impulso de maldizer os reis ou aqueles que o venderam. Esse ritual, bastante próximo à passagem do Lethe, tem a função de “des-historicizar” o candidato à escravatura para colocá-lo nas condições ideais de reinserção no Novo Mundo. A árvore serve para apagar o conteúdo do passado (nome, identidade, filiação, língua, culto vodum, lugar de origem etc.). O disco deve estar vazio para ser gravado novamente. O esquecimento aqui tem a função de um dispositivo de desapropriação de antigos elementos para o acolhimento de novas identidades. Dessa forma, o esquecimento tem como função principal facilitar a entrada do escravo no novo ambiente, impedindo-o de se rebelar.

A deportação de futuros escravos da África para o continente americano é um deslocamento de humanos de um contexto geográfico a outro. Da mesma forma, a árvore do esquecimento entre o lugar de partida e o lugar de chegada conecta tanto a transferência quanto o esquecimento. Se há risco de fragmentação mnemônica no momento da transferência cultural – e portanto de esquecimento, pelo menos parcial – é justamente no lugar de partida do processo, na retirada de um material, que Moser localiza esse risco. No documentário de Renato Barbieri, não são materiais (garrafas de coca-cola, para citar um exemplo muito utilizado por Moser) que são transferidos, mas seres humanos. Para que os humanos transferidos para servir como escravos possam aceitar sua condição, seria necessário jamais saber que um dia eles foram livres. A árvore do esquecimento é uma construção pseudomágica para desencadear a descontextualização do momento da retirada, isto é, da arrancada do lugar de pertencimento. Essa construção mágica tem por objetivo “desativar as amarras históricas e memorialísticas” do homem comprado, para que ele, uma vez no ponto de chegada, esteja apto a receber “uma reativação contextual inédita que possa engendrar uma renovação da memória”<sup>14</sup>.

A palavra “inédito” tem um grande valor aqui, já que a encenação da árvore do esquecimento tem por objetivo fazer crer que o candidato perderia a totalidade de sua memória uma vez que desse as voltas a seu redor. Estamos em presença de um caso de esquecimento organizado que apresenta alguma analogia com o mito do Lethe. Através do ritual da árvore do esquecimento, os escravagistas e vendedores mágicos tentam fazer passar pelo Lethe aqueles que estão destinados a um novo modo de vida. A árvore do esquecimento, associada a uma prática mágica da ordem do irracional, não faz esquecer nada. O poeta e o antropólogo articulam uma crítica dessas práticas mágico-rituais e declaram que seu poder é nulo. “Nunca se viu um nagô esquecer sua identidade cultural, suas origens, já que essas marcas estão tatuadas em seu rosto, incrustadas em seu coração”, clama o poeta. O antropólogo acrescenta,

rindo, que a árvore do esquecimento não fez ninguém esquecer nada, já que os escravos só fizeram reproduzir seu vodum de um lado a outro do continente. Ao saírem do porto, os escravos não esqueceram suas crenças. Ao irem para o mar, eles levaram consigo vários deuses. A árvore do esquecimento, portanto, segundo ele, não os fez esquecer nada. Os tataranetos dos escravos seguem os passos de seus ancestrais para formar a comunidade *agudá*. O chamado da terra, ou seja, a saudade do país de origem, mostra que os escravos não esqueceram tudo sobre sua terra, sua cultura, seu canto, suas religiões, seu Ogum, seu orixá. Eles não esqueceram o candomblé, que transmitiram de geração em geração, e que é justamente o objeto de análise de *Atlântico negro*.

A árvore do esquecimento não os fez esquecer nada, mas os escravos também não conservaram a integridade de sua memória. Se eles reproduziram seu vodum, fizeram-no com os materiais disponíveis no continente americano. Eles tiveram que substituir certos materiais e renunciar às palavras de encantamento mal assimiladas. Eles tiveram que abandonar certos elementos rituais. É o esquecimento necessário a toda operação de transferência cultural para dar lugar à inserção de outros elementos. Isso explica o sincretismo do candomblé baiano que, por seus elementos heteróclitos, tem da tradição africana somente resíduos resistentes à ação do tempo. Tal sincretismo foi manifestado, na presença dos agudás na África, como uma comunidade intermediária entre o branco e o negro. Essa posição intermediária explicaria em parte o orgulho dos agudás. Esse sincretismo, oriundo do enxerto de elementos novos, explica também a incapacidade dos agudás de se contentarem com a África tão sonhada e finalmente reencontrada. Eles também precisam manter alguns traços do Brasil. Daí, surgem construções em que se mistura a arquitetura brasileira com o estilo muçulmano (como uma mesquita semelhante às igrejas da Bahia e as casas com traços brasileiros), as festas do Bumba meu boi, o carnaval etc. O processo contínuo de esquecimento-enxerto faz com que a identidade dos agudás se mantenha flutuante. Aqueles que estão no Brasil vão regularmente à África

para se recarregar, para reforçar suas raízes. Os que estão na África não param de se lembrar que seus ancestrais ficaram no Brasil. Prova disso é o discurso de coroamento, proclamado em Língua Portuguesa, a língua de “nossos avós”, pelo chefe dos agudás. Enquanto nos terreiros brasileiros há um esforço de reorganização do espaço sagrado para se encontrar a África original, em Uidá (também chamada de Abe, Okuta ou Águe), os agudás não param de “rebrasilianizar” o folclore, a arquitetura etc.

## CONCLUSÃO

Nos três filmes de nosso *corpus*, o esquecimento intervém no momento de passagem de uma vida a outra – da vida terrestre à vida eterna – em *Depois da vida*, e na passagem de uma cidade à outra, em *Um homem sem passado*. *Atlântico negro*, por sua vez, evoca a passagem física de um continente a outro, sinônimo de passagem da liberdade à escravidão. Para cada contexto, o esquecimento em sua relação com a mudança de espaço é ativado de maneira diferente. Esquecer para guardar somente uma lembrança, uma só recordação para viver eternamente feliz, é provocar uma desativação definitiva da memória à exceção da lembrança única escolhida. O esquecimento do nome e a perda de identidade de *O homem sem passado* conduz aos meandros da burocracia e às dificuldades de funcionamento da sociedade atual, carente de identidade. Entrar em uma grande cidade sem se lembrar de seu mais elementar atributo – seu nome – significa passar, momentaneamente pelo menos, por uma desativação memorialística que marca a ruptura entre a vida de soldador num vilarejo e a vida de imigrante tentando construir uma nova existência na cidade grande. Dar a volta em torno da árvore do esquecimento para entrar no mundo da escravidão e aceitar sua nova condição sem risco de se revoltar é também uma tentativa de desativação memorialística. Seja a escolha de uma única lembrança, seja um golpe na cabeça ou um ritual mágico, todos representam a renovação da memória visando à inserção do sujeito em novo contexto.

\*Pierre Sossou

Cátedra de Pesquisa do Canadá em Transferências Literárias e Culturais  
Departamento de Línguas e Literaturas Modernas

Universidade de Ottawa

[psossou@uottawa.ca](mailto:psossou@uottawa.ca)

Pierre Kadi Sossou é professor contratado de alemão na Universidade de Ottawa. Seu doutorado sobre o célebre escritor alemão Bernd Kleist foi completado na Universidade de Hanover onde Sossou foi bolsista do Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão (DAAD). Após sua experiência em Hanover, ele recebeu a bolsa de pós-doutorado do Conselho de Pesquisa em Ciências Sociais e Humanas do Canadá (SHRCC). Suas pesquisas de pós-doutorado foram realizadas no âmbito da Cátedra de Pesquisa do Canadá em Transferências Literárias e Culturais na Universidade de Ottawa, a qual também coordenou entre 2006 e 2008. Antes de assumir a coordenação da Cátedra, Sossou foi também observador das Nações Unidas na Costa do Marfim onde ele deu assistência técnica e humanitária ao governo, à oposição e a representantes de diversas ONGs. Seus interesses de pesquisa incluem: migração e desenvolvimento, transnacionalismo, transições migratórias e migrações trans-saarianas, focando particularmente as relações entre conflito armado e migração forçada.

## NOTAS

<sup>1</sup> Texto original em francês. Tradução: Marcio Bahia.

<sup>2</sup> ZARADER, 1997.

<sup>3</sup> MÉNON, 80d, 47.

<sup>4</sup> No caso de *Ménon*, tratava-se de dizer o que era a virtude.

<sup>5</sup> MÉNON, 81d, 49.

<sup>6</sup> Em relação à metáfora do bloco de cera, v. *Teteto* (191a-195b) onde Sócrates, em um diálogo com Tecteto sobre o verdadeiro e o falso a respeito do conhecimento, explica a função de retenção e também o modo de operação da memória. O bloco de cera seria uma dádiva da mãe das musas, Mnemósine. Nessa cera estariam gravadas

nossas sensações como se fossem impressões gravadas por um selo. O conhecimento, tal como Sócrates tenta defini-lo interrogando o jovem Teeteto, consiste na lembrança de todas essas informações esquecidas. O bloco de cera é a memória (mnemo), o conhecimento é a lembrança e entre os dois há o esquecimento transcendental (lethe).

<sup>7</sup> Reconstruir a memória é um trabalho delicado que o diretor confiou ao fotógrafo Masayeshi Sukita que já havia trabalhado com Jim Jarmusch em *Trem mistério* (1989).

<sup>8</sup> Transcrevo aqui o conteúdo da carta deixada por Watanabe: “Quando você ler esta carta, você já terá desaparecido da minha memória. Não há muito tempo, então vou expressar meus sentimentos brevemente. Você foi um dia noivo da minha esposa, Kyoko. Quando escutei seu nome e a data de sua morte, lembrei de várias coisas que se encaixaram. Que minha esposa tinha um dia sido noiva de alguém que havia morrido na guerra... Ela me disse isso tudo quando nos conhecemos pela primeira vez. Mesmo depois de termos casado, ela visitava seu túmulo uma vez por ano, sozinha. Você não ter falado sobre Kyoko comigo foi um gesto de bondade pelo qual lhe agradeço. Eu estaria mentindo se dissesse que não fiquei com ciúmes do modo como Kyoko se recordava de você. Mas os anos que passamos juntos como um casal me fizeram superar esse ciúme. Foi somente o que entendi vindo aqui que me permitiu escolher uma lembrança com ela. Realmente gostaria que você soubesse que aqui eu fui capaz de dar sentido e reafirmar os 70 anos da minha vida”.

<sup>9</sup> AUGÉ, 2001.

<sup>10</sup> VÉLY, Yannick. *L'homme sans passé*. Disponível em:

<http://archive.filmdeculte.com/film/film.php?id=359>. Acesso em: 04/09/2008.

<sup>11</sup> Os agudás são descendentes de escravos que fugiram do Brasil e hoje povoam cidades do Benim formando comunidades com forte herança brasileira em plena África. A palavra *agudá* seria proveniente, segundo Milton Guran, da transformação da palavra portuguesa *ajuda*, decorrente da existência nessa cidade do célebre Forte de São João Batista da Ajuda. Cf. GURAN, Milton. *Agudás – os “brasileiros” do Benim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Gama Filho, 2000.

<sup>12</sup> UMA NOITE sobre a Terra. Título original: *Night on Earth*. Direção: Jim Jarmusch. Estados Unidos, 1992. Nesse filme, a figura do motorista de táxi é colocada em cena em cinco diferentes metrópoles: Los Angeles, Nova Iorque, Paris, Roma e Helsinki.

<sup>13</sup> Stefania Capone explica que o termo “terreiro” remete, simultaneamente, ao templo do culto e à comunidade que faz parte dessa congregação. Cf. CAPONE, S. *La quête de l'Afrique dans le candomblé*. Pouvoir et tradition au Brésil. Paris: Karthala, 1999, p. 14, nota 5. Neste artigo, “terreiro” se refere ao lugar de realização dos cultos.

<sup>14</sup> MOSER, Walter. Premier axe: mémoire et oubli. Disponível em : [www.sciencesociales.uottawa.ca/transferts/fra/prog-axis.asp](http://www.sciencesociales.uottawa.ca/transferts/fra/prog-axis.asp) Acesso em: 03/06/2007.

## BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*. Rivages poche – Petite Bibliothèque, p. 29, 2001.

CAPONE, Stefania. *La quête de l'Afrique dans le candomblé: pouvoir et tradition au Brésil*. Paris: Karthala, p.14, nota 5, 1999.

GURAN, Milton. *Ajudás – os “brasileiros” do Benim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Gama Filho, 2000.

MOSER, Walter. *Premier axe : mémoire et oubli*. Disponível em: [www.sciencesociales.uottawa.ca/transferts/fra/prog-axis.asp](http://www.sciencesociales.uottawa.ca/transferts/fra/prog-axis.asp). Acesso em: 03/06/2007.

VÉLY, Yannick. O homem sem passado. Disponível em: <http://archive.filmdeculte.com/film/film.php?id=359>. Acesso em: 04/09/2008.

WEINRICH, Harald. *Léthé: art et critique de l'oubli*. Trad. Diane Meur. Paris: Fayard, 1999.

ZARADER, Jean Pierre. *Philosophie et Cinéma*. Ellipses, p. 5, 1997.

## FILMOGRAFIA

ATLÂNTICO negro – na rota dos Orixás. Direção: Renato Barbieri. Brasil, 1998.

MIES vailla Menneissyttä/L'homme sans passé. Direção: Aki Kaurismäki. Finlândia, 2002.

MYSTERY Train. Direção: Jim Jarmusch. Japão, EUA, 1989.

WANDÂRFURU raifu. Título em inglês: Afther Life. Direção:  
Hirokazu Koreeda. Japão, 1998.

UFMG - Faculdade de Letras  
BIBLIOTECA

*“Como uma máquina da memória aparentemente capaz de transcender nossa “presentificação” fragmentada e oblíqua, de nos reconectar com a origem e de projetar no futuro uma identidade nacional reenergizada e reintegrada, o cinema tem se revelado para muitos como a tecnologia ideal para dar voz a aspirações nacionalistas.”*

# IMAGENS DESCONCERTANTES: MEMÓRIA, LINGUAGEM, PAISAGEM E IDENTIDADE EM *MÉMOIRES AFFECTIVES*, DE FRANCIS LECLERC<sup>1</sup>

Peter Hodgins  
Carleton University

Como as outras contribuições para este livro atestam, filmes sobre a memória, ou filmes de (an)amnésia, têm se estabelecido como um subgênero do filme independente contemporâneo e do cinema comercial. O filme que vou discutir neste ensaio, *Mémoires affectives* (*Memórias afetivas*), de Francis Leclerc, enquadra-se claramente nesse gênero. Como tantos outros do gênero, o filme é estruturado em torno de uma “história de (an)amnésia” na qual o herói tenta montar os fragmentos estilhaçados de um passado numa história coerente a fim de redescobrir uma identidade perdida. Fazendo isso, o herói assume ambos os papéis, de detetive e psicólogo, e então, a ideia de conectar os pontos da história para eliminar suas falhas passa a guiar a narrativa. No entanto, como vou demonstrar, muito do que faz *Mémoires affectives*, um filme interessante e provocativo, é ao mesmo tempo em que apresenta muitas das características genéricas dos filmes de amnésia também resistir à tendência deles de enclausuramento da narrativa, à previsível e segura restauração de uma sequência ordenada de passado, presente e futuro. Ao invés disso, ele sugere que a memória sempre é fragmentada, descontínua e múltipla, e que tentar restaurar uma memória coerente e sem ruídos sempre envolve violência e esquecimento.

Em uma de suas cartas, Freud analisa a conexão explorada em tantos filmes de amnésia, a saber, psicanálise, investigação e busca da revelação de uma narrativa coerente e contínua: “Se alguém consegue arranjar uma pilha de fragmentos confusos que estão emaranhados em uma configuração ininteligível, a representação adquire significado, o que, por sua vez, elimina as falhas no *design* e, conseqüentemente, permite que a totalidade se ajuste na estrutura – se todas estas condições são supridas, então, sabe-se que o enigma foi resolvido e não há solução alternativa”<sup>2</sup>. Embora, certamente, Freud não tenha tido tal intenção, sua descrição do processo de compilar, arranjar e narrar casos é também uma descrição exemplar das estratégias narrativas do cinema clássico hollywoodiano. A tecnologia do filme de celulóide funcionava por meio da transformação de 24 imagens por segundo, fragmentadas individualmente, na ilusão de uma realidade fechada, ininterrupta, contínua e coerente. Como Peter Wollen escreveu num artigo intitulado “Godard and Counter-Cinema”<sup>3</sup>, o cinema clássico de Hollywood pode ser caracterizado, pelo menos, por cinco características genéricas básicas:

- *transitividade narrativa*: na economia textual de Hollywood, todo elemento do filme é sempre subjugado às demandas da narrativa – não há lugar para o acaso;
- *transparência*: o aparato cinemático é sempre submetido à exigência de apagar suas propriedades estruturais e apresentar-se como uma inocente e neutra ferramenta de documentação;
- *diegese singular*: “tudo pertence ao mesmo mundo, e articulações complexas dentro do mundo – tais como *flashbacks* – são cuidadosamente sinalizadas e localizadas... O universo representado no cinema tem de ser coerente e integrado... Tempo e espaço têm de seguir uma ordem lógica”;
- *closure (fechamento)*: como Freud pontuou tão bem, se “não há brecha alguma no *design* e, por isso, o todo se ajusta à estrutura – se todas estas condições são supridas, então, sabe-se que o enigma foi resolvido e não há solução alternativa”;

- *prazer*: como os críticos lacanianos da mídia de massa (Zizek, por exemplo) têm enfatizado, os filmes cativam as massas pelo apelo às fantasias de coerência, onipotência, completude e poder.<sup>4</sup>

A partir do final da década de 1960, esses códigos básicos dos filmes hollywoodianos foram consistentemente atacados pelos cineastas vanguardistas e críticos esquerdistas, especialmente aqueles grupos ligados ao *Cahiers du Cinéma*, na França, e ao jornal *Screen in England*. Esses críticos sustentavam a ideia de que os códigos hollywoodianos trabalhavam para naturalizar uma realidade social opressiva, para disfarçar e reter traumas e para convencer o público a investir em sua própria infelicidade. O ataque mais famoso foi, provavelmente, o de Laura Mulvey, em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”<sup>5</sup>, no qual ela argumenta que os filmes de Hollywood amenizavam a ansiedade da castração masculina oferecendo aos homens uma série de prazeres voyerísticos e sádicos e suprimindo suas fantasias narcísicas e edípicas de onipotência e onisciência<sup>6</sup>. De modo similar, em *Alice Doesn't*, um dos mais importantes textos da teoria do filme feminista, Theresa De Lauretis usa o argumento laciano de que a narrativa é, em sua essência, um ato machista de violência, esquecimento e não-tradução. Ela afirma que enquanto nossa formação de sujeitos, como objetos e agentes da história masculina (*his-story*), pode marcar o nascimento de uma identidade pessoal e cultural, esse nascimento está embasado em um tipo de esquecimento sistemático do feminino e de desprezo por ele, pelo natural e pelo Outro com “O” maiúsculo.<sup>7</sup>

O engajamento político de esquerda de Mulvey, De Lauretis e muitos outros levou-os a celebrar um cinema de vanguarda que “destrói a satisfação, o prazer e o privilégio” associados ao cinema tradicional. Segundo Wollen, cineastas como Godard se empenharam no desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica autônoma que contribuiria para neutralizar o caráter amnésico da narrativa hollywoodiana, atacando seus códigos básicos. Se Hollywood protegeu o espectador do trauma

e do deslocamento do século 20, oferecendo a ele a tranquilizante fantasia de uma estória completa e coerente na qual todo fragmento, de alguma forma, contribuía para solucionar o todo, o filme de vanguarda, por sua vez, “não tem qualquer sequência reconhecível, sendo mais uma série de *flashes* intermitentes que perturbam o encanto emocional da narrativa”<sup>8</sup>. Se o aparato cinematográfico fez-se invisível nos filmes de Hollywood, sua presença é insistentemente afirmada no filme de vanguarda. O efeito desejado no público é o de nos forçar a reconhecer o caráter genérico, construído e arbitrário de todos os filmes. Se a narrativa hollywoodiana nos ofereceu uma realidade, uma linguagem e uma narrativa compactadas em um pacote condensado, o filme de vanguarda é pontuado por linguagens, estórias, tempos e espaços fragmentados, múltiplos, sobrepostos e, algumas vezes, incomensuráveis. Por fim, se o filme hollywoodiano é um texto fechado, o filme de vanguarda é promiscuamente aberto – é intertextual, alusivo, não-conclusivo, ambíguo, polissêmico, poliglota, palimpsestual e dialético.

Gilles Deleuze, em seus escritos sobre cinema, desenvolveu os famosos conceitos de “imagem-movimento” e “imagem-tempo” para diferenciar as formas como o cinema clássico de Hollywood e o cinema de vanguarda organizam a experiência cronológica do espectador. A “imagem-movimento” é característica do cinema de *mainstream* hollywoodiano; ela espacializa e lineariza o tempo equalizando-o com o movimento sensorio-motor do personagem em uma situação inicial, por meio de uma série de ações que resulta em uma mudança dessa situação (geralmente resolvida e melhorada). Como David Martin-Jones explica em *Deleuze, cinema and national identity*, isso confere a Hollywood um caráter excludente, reducionista e amnésico “porque mostra apenas um tempo ‘verdadeiro’, e marginaliza, expulsa ou erradica todos os outros da estrutura... um dos princípios básicos de edição da continuidade é a remoção de tudo aquilo (especificamente, de todos os outros tempos) que possa ser estranho à ‘verdadeira’, condensada, forma da narrativa”. O tempo, na “imagem-tempo”, por sua vez, “é descontínuo, ao

invés de linear. Portanto, o intervalo entre percepção e ação pode exibir imagens do passado, do presente ou do futuro em qualquer ordem... Ao invés de testemunhar o tempo através dos movimentos de personagens no espaço, agora nós presenciamos o movimento do tempo ao redor de um personagem imóvel”.<sup>9</sup>

As imagens de abertura de *Mémoires affectives* ilustram bem a descrição de Martin-Jones de imagem-tempo e sua relação com a mobilidade do protagonista. O filme começa com uma tela preta mostrando os créditos de abertura acompanhados de um som ritmado de uma máscara de oxigênio. A imagem então se desfaz e se torna um *close-up* extremo de uma pálpebra fechada, atrás da qual podemos ver o olho movendo-se de forma agitada. À medida que uma música lenta e atmosférica começa a se misturar com o ritmo repetitivo do respirador, a câmera salta para uma imagem de um lago coberto de neve, volta para a imagem do olho fechado e retorna para imagens granuladas de uma floresta coberta pela neve. Na cena seguinte, uma tomada superior média revela que o olho pertence a um homem em uma cama de hospital com tubos saindo de sua boca. Então, vemos uma tomada do mesmo homem dirigindo um carro em uma nevasca e ouvimos um homem dizer “Eu nunca consegui esquecer isto.” Na imagem seguinte, vemos um homem usando um boné de *baseball*, em pé ao lado do paciente prostrado, dizendo-lhe “Não sei quanto a você, mas eu penso nisso todos os dias”.

Durante toda a cena de abertura, esse enigmático entrelaçamento de imagens do quarto de hospital com a estrada cheia de neve continua. No hospital, ouvimos o homem com boné de *baseball* dizer ao paciente “Eu tinha que vir... Não sei por que... Eu queria ver você pela última vez... Mas por que lhe dizer tudo isso agora?... Você não pode me ouvir, você se foi... Você não está mais aqui!” Com essas palavras finais, presenciamos suas mãos carregadas de anéis deixando de acariciar o paciente para obstruir seu sistema de suporte à vida. A cena de eutanásia é exibida paralelamente à cena da estrada cheia de neve. À

medida que a música de fundo se intensifica, uma câmera de mão trêmula mostra dois pontos de vista: o do homem e o de um veado. O homem vê o veado ferido ao lado da estrada, para o carro e dirige-se ao animal com uma seringa. Após o respirador ser interrompido, no entanto, outra imagem intercepta o vai-e-vem da estrada cheia de neve e do quarto de hospital: um plano subjetivo mostra alguém na margem de um lago congelado, numa filmagem de aparência antiga e danificada, como um filme de arquivo. Após essa estranha imagem, voltamos mais uma vez para a cena do homem indo em direção ao veado, aplicando-lhe a injeção, e então, mudando rapidamente para uma situação de pânico à medida que a música alcança seu ponto máximo e o som da buzina de uma carreta é sobreposta pela voz de uma mulher gritando: "Senhor! Senhor!" Na imagem final dessa cena de abertura, a música é suspensa e podemos ver os olhos do homem abertos.

Após a cena de abertura, dominada pela "imagem-tempo" de-leuziana, onde múltiplos e aparentemente desconexos fragmentos do passado giram ao redor do protagonista imóvel, *Mémoires affectives* parece mudar e mover-se mais na direção dos gêneros reconhecíveis de narrativas policiais e amnésia. Rapidamente, descobrimos que o paciente é um veterinário chamado Alexandre Tourneur, que tem uma esposa e uma jovem filha e que ele acordou do coma para descobrir que sofre de amnésia aguda. Como vítima de dois crimes não-solucionados (o atropelamento que o levou ao coma e a tentativa de eutanásia do homem com o boné de *baseball*) e como alguém que sofre de uma condição neurológica deficiente, o homem é tratado como um "caso especial" pela polícia e pela psiquiatra que estão encarregadas de descobrir, em primeiro lugar, quem o atropelou, mas também quem tentou desconectá-lo do aparelho de oxigênio e, talvez o mais importante, quem ele é. Como espectadores, somos condicionados por nossas experiências de textos similares a esperar uma narrativa específica a ser desdobrada: ajudado pela expertise técnica, pela intuição profissional desses profissionais mnemônicos e pelo suporte de seus amigos e familiares, o

homem coletará fragmentos de sua vida e irá remontá-los em uma imagem coerente; os vilões serão capturados e punidos e a justiça e a ordem prevalecerão.

Para usar a terminologia deleuziana, essa aparente inclinação ao gênero de amnésia que ocorre depois da abertura pareceria ser um afastamento da “imagem-tempo” em direção à “imagem-movimento”, na qual o protagonista anteriormente imóvel, ativamente seleciona os fragmentos de seu passado e os une para restaurar a ordem, o sentido, sua identidade e sua comunidade. Na verdade, isso é o que o filme nos leva a acreditar que acontecerá após a enigmática cena de abertura. Em diálogos com a esposa e a filha no hospital, ele percebe que seu casamento estava falindo e que seu relacionamento com a filha também estava abalado. Após receber alta do hospital, Alexandre retorna à cena do crime: sua casa em Charlevoix, próxima de onde ele tinha sido atropelado pelo caminhão. Vasculhando fotos de família e notícias de jornal, e recorrendo a conversas com seu sócio e com a oficial de polícia local, Pauline Masoud, algumas das lacunas em sua biografia são preenchidas. À medida que aprende mais sobre seu passado, ele usa uma parede de sua casa para mapear a cronologia de sua vida – anexando fotos e anotações a cada ano. Condiicionados por nossas expectativas genéricas de tais textos, somos encorajados a acreditar que iremos obter as respostas para as questões sobre quem ele é e quem é o responsável por sua condição fragmentada.

Ao nos levar a olhar o passado em busca de respostas para as questões de identidade e culpa, *Mémoires affectives* se insere no politicamente carregado e intertextualmente intrincado reino do cinema nacional dos *québécois*<sup>10</sup>. Como foi apontado por Bill Marshall, André Loiselle e outros, muitos filmes quebequenses têm a forma de alegorias nacionais nas quais o duelo identitário do protagonista ou dos personagens é emblemático das lutas identitárias da nação como um todo<sup>11</sup>. Previsivelmente, tais textos seguem a lógica típica do nacionalismo antimodernista configurada por um nostálgico desejo de narrativização do tempo. Como André Loiselle argumenta,

a nostalgia e a fixação em valores ancestrais... tornaram-se o *ethos* dominante do Quebec no século XIX e início do XX. Sinais de nostalgia podem ser vistos através do espectro da produção cultural. Alguns dos maiores sucessos já produzidos no Quebec — *Séraphin, un homme et son péché*, *La Grande Séduction*, *Les Invasions Barbares*, *CRAZY*, *Aurore*, *Le Survenant*, *Maurice Richard* — estão repletos de nostalgia, a indicação mais óbvia deste fenômeno.<sup>12</sup>

Sendo um modelo de narrativa, a nostalgia mostra o curso da história como um afastamento da idade dourada da inocência, da plenitude e do contato direto com os valores essenciais da nação, rumo a seu estado atual decadente, alienado e fragmentado. Esse movimento entrópico é, frequentemente, resultado da combinação de agências mediadoras externas (modernidade tecnológica, conquista imperial, as seduções da cultura cosmopolita comoditizada etc.) com pecados internos (avareza individual, preguiça, desconsideração para com as tradições etc.). Como Walter Moser tem defendido, a nostalgia traz em si mesma uma leitura termodinâmica da história, na qual a origem é o ponto de máxima vitalidade e qualquer afastamento dessa origem histórica representa uma perda de energia, significado, identidade e ordem. Diferentemente do sujeito mítico, cuja compreensão cíclica do tempo o leva a acreditar que a era dourada vai, naturalmente, se repetir no futuro, o sujeito nostálgico carrega em si a prescrição de que a repetição do mesmo irá requerer o exercício do desejo e da técnica humanos.<sup>13</sup>

Como uma máquina da memória aparentemente capaz de transcender nossa “presentificação” fragmentada e oblíqua, de nos reconectar com a origem e de projetar no futuro uma identidade nacional reenergizada e reintegrada, o cinema tem se revelado para muitos como a tecnologia ideal para dar voz a aspirações nacionalistas. No entanto, tais aspirações têm sido sempre complicadas pela própria historicidade do cinema. Enquanto a ideologia nacionalista típica procura situar a nação em relação a algum tipo de origem histórica pura e exclusiva e a um espaço delimitado, o cinema problematiza as noções de pureza, ex-

clusividade e fronteira. Susan Hayward faz uma bela explanação sobre o caráter promíscuo e impuro do cinema quando mostra que

o cinema não é um produto puro. Ele é inerentemente um híbrido de muitas culturas, sejam elas de natureza econômica, discursiva, étnica, sexual dentre outras. Ele existe como uma miscigenação cultural, um produto profundamente incerto, conseqüentemente, sua herança – *patrimoine*, como chamam os franceses – reforça este argumento. Quem é e onde está o progenitor? Embora isto possa importar para a hegemonia, não se pode dizer o mesmo em relação ao próprio cinema.<sup>14</sup>

Uma das coisas que torna *Mémoires affectives* um filme memorável e poderoso é a forma como ele lida com as duas reivindicações da herança dual dos cineastas quebequenses: a demanda nacionalista/nostálgica por meio da qual ele ou ela deveria claramente reconectar a nação à sua identidade originária, e as demandas colocadas sobre ele ou ela pela grande tribo de cineastas que permanecem fiéis ao caráter incerto e híbrido do cinema. Como vimos antes, o filme começa com uma múltipla e indeterminada temporalidade e então parece sinalizar uma mudança para um filme de ação/policial no qual uma série de ações levará a uma solução clara. Entretanto, essa mudança nunca é completamente realizada porque a imagem-tempo constantemente invade e desconcerta a ação. Essa constante negociação confere a *Mémoires affectives* o caráter definido por Martin-Jones como o de um “filme híbrido”. Nem puro filme de arte, caracterizado pela imagem-tempo e suas temporalidades fragmentadas, múltiplas, sobrepostas e virtuais, tampouco um filme hollywoodiano puro, caracterizado pela imagem-movimento e sua temporalidade singular e linear. Martin-Jones argumenta que esses filmes híbridos incorporam aspectos de ambos numa tentativa de renegociar, desconfigurar e subverter narrativas e identidades nacionalistas. Segundo ele, “o que vemos nesses filmes não-lineares é uma crise de identidade nacional formalmente apresentada em um tempo narrativo múltiplo,

caótico e descontínuo. Como tais, esses filmes são imagens-tempo ‘pegas no ato’ de se tornarem imagens-movimento.”<sup>15</sup>

Uma das formas trabalhadas por *Mémoires affectives* para desconfigurar a temporalidade linear e singular da narrativa nacionalista quebequense é sua recorrente insistência na presença do aparato cinematográfico e de seu papel na construção da memória. O dispositivo meta-cinematográfico mais óbvio é o último nome do protagonista que é encarregado de redescobrir a identidade nacional: Tourneur, que revela um jogo com *tourner* – palavra francesa que significa “dirigir um filme”. Outra forma na qual o aparato cinematográfico marca presença é na constante mudança entre câmeras portáteis, *crane shots* e *tracking shots*<sup>16</sup> tradicionais, o uso de filmes de diferentes qualidades, a constante utilização de gradação de cores (o filme como um todo tem um tom de cinza e pastel, mas algumas cenas também são altamente coloridas) e as repetidas referências às qualidades mnemônicas de outras mídias como a fotografia, a televisão e os jornais.

A trilha sonora também ajuda a desconfigurar nossa experiência de narrativa. No filme hollywoodiano tradicional, a trilha frequentemente desempenha um papel importante para garantir nossa experiência de deslocamento dos atores por uma diversidade de ambientes, enquanto o texto falado comumente trabalha, como Barthes explicou, para ancorar nossa leitura de um texto potencialmente polissêmico e para conectar uma imagem com a próxima.<sup>17</sup> Em *Mémoires affectives*, por outro lado, a transação entre imagem e som, frequentemente trabalha no sentido de desorientar o espectador. Numa das cenas do hospital, do ponto de vista de Alexandre, a primeira tomada é desfocada da luz acima de sua cama de hospital, enquanto uma música atmosférica e sombria toca. À medida que a imagem ganha foco, uma voz começa a falar num idioma que mais tarde é identificado como Montagnais (a primeira nação que originalmente ocupou grande parte do leste de Quebec) – trata-se, portanto, de uma memória de longa duração. Enquanto a voz continua, a câmera salta movimentando-se para trás a fim de realizar a

tomada de um corredor iluminado por luzes fluorescentes que tem um quarto iluminado ao fundo (ele passa por esse corredor muito mais tarde no filme). A voz emudece e a câmera salta para a cena do homem com anéis que está retirando as luvas. Finalmente, a música termina e somos apresentados à imagem de um par de luvas gastas pelo tempo no fundo de um bote (uma lembrança de sua infância). Semelhantemente, em outra cena na qual Alexandre encontra Pauline Massoud, a oficial de polícia, para falar de seu caso, a confusão entre passado, presente e futuro ocorre novamente. Nessa cena, a sequência de cada um chegando separadamente, chamando a garçonete, tomando bebidas, pagando e indo embora é reordenada e embaralhada enquanto os diálogos dos personagens permanecem contínuos. Por meio dessas práticas formais, mas talvez mais explicitamente na última cena, o papel do cineasta de organizar nossa experiência de tempo e lugar é sinalizado repetidas vezes por todo o filme.

Enquanto esses elementos formais trabalham em um nível mais subliminar para perturbar nossas expectativas de que a resolução da questão da identidade de Alexandre será atingida, o próprio Alexandre é também desconfigurado pelas estratégias narrativas fragmentárias e confusas de seus amigos e familiares. No filme, a perda da narrativa identitária de Alexandre tem dois principais efeitos. Ao mesmo tempo em que ele “esquece” temporariamente quem é, a perda de sua identidade narrativa permite que se lembre de coisas impossíveis de serem lembradas por seus amigos e familiares. Quando o personagem conversa com eles, sofre uma constante desorientação pelo fato de que as histórias deles sobre sua pessoa parecem contraditórias. Em uma das primeiras cenas, por exemplo, ele pergunta a sua filha Sylvanie se ele era um bom pai. Sua primeira resposta foi que ele tinha sido “o melhor pai do mundo”. Minutos depois, no entanto, ela se contradiz quando diz a ele: “Você nunca tinha tempo para mim nem para ninguém. Só para seus malditos animais!”

Esse padrão, em que amigos e familiares dizem uma coisa sobre o personagem e seu relacionamento com eles e, depois, entram em contradição, repete-se várias vezes nas primeiras cenas do filme. Além disso, outras coisas estranhas começam a acontecer com o personagem. De volta ao campo, onde fora encontrado inconsciente pela oficial de polícia encarregada de investigar o acidente, ele conserva a imagem de um Honda cinza se aproximando rapidamente pela neve. Assistimos então à transformação do que era uma paisagem de inverno em um lago congelado, sobre o qual ele caminha. À medida que a câmera desce para suas pernas e pés deslocando-se pesadamente sobre a neve, vemos que há muitas pessoas ali e que elas não estão usando calças ou sapatos de couro, mas vestimentas aborígenes. Para completar, a paisagem de inverno então se transforma em uma paisagem de outono. Quando a oficial pergunta se está bem, ele responde: “Eu já estive aqui antes, é como se eu conhecesse cada árvore.”

Essas lembranças enigmáticas e as temporalidades desconexas se acumulam. Ele começa a falar uma linguagem aborígene que é identificada como Montagnais. Encorajado por um hipnoterapeuta a lembrar o acidente que o deixou em coma, ele conta uma estória sobre estar num acostamento de uma rodovia quando um carro o atinge. Enquanto está à margem da rodovia sangrando, ele ouve outro carro parando. Alguém sai e vai a seu encontro. O homem se inclina até ele. O hipnoterapeuta então pede que ele descreva o homem e Alexandre responde: “C’est moi.” (Sou eu). Em outras palavras, a narrativa que ele conta sob hipnose não é exatamente a sua, mas as últimas lembranças do veado, antes de Alexandre parar para socorrê-lo.

Como o psicólogo que o está tratando teoriza, a perda da narrativa de sua própria identidade pessoal dá a Alexandre o poder de se conectar de alguma forma com as memórias de outras pessoas ou de absorvê-las. Então, ele se encontra preso em um universo bakhtiano no qual toda ação de significação presente é misturada com memórias e desejos infiltrados daqueles com os quais ele compartilha algum tipo

de conexão psíquica. Em um discurso normal, eles podem procurar esconder ou negar algumas destas memórias; sua perda de identidade narrativa de algum modo lhe permite “ouvir” aqueles pensamentos repressados. No entanto, nunca fica claro qual das histórias contraditórias que eles contam é a “verdadeira” e qual é aquela que Alexandre quer ouvir. Nesse sentido, *Mémoires affectives* procura desconfigurar as noções positivistas de “visão histórica” e “memória autêntica” a favor de uma triste mas sábia posição muito bem expressa pelo filósofo pré-positivista Thomas Hobbes: “Imaginação e Memória são apenas uma coisa, que para considerações diversas têm diversos nomes”<sup>18</sup>.

Além de embaçar as linhas entre memória, imaginação e desejo, *Mémoires Affectives* também questiona o pressuposto modernista/individualista de que a memória pessoal é co-extensiva ao tempo de vida de uma dada pessoa. Como descobrimos de sua hipnose, o poder de Alexandre de se conectar com as memórias de outras pessoas se estende ao caçador aborígene que habitava a terra antes da chegada da França e até mesmo ao veado. Sendo assim, *Mémoires affectives* parece confirmar o pensamento de Theresa De Lauretis: as chamadas memória normal e narrativas identitárias são, na verdade, baseadas em repressão, em esquecimento, em atos violentos de exclusão narrativa. Ao perder a chamada memória “normal”, Alexandre torna-se apto a ver tudo o que a narrativa identitária quebequense exclui e reprime – a natureza, o passado aborígene quebequense, uma relação afetiva com as mulheres. Em *Writing in the Father's House*, Pat Smart descreve como um processo violento e amnésico de identificação masculina por meio da narrativa tem desempenhado um papel central na ficção quebequense. Em muitos da maioria dos romances escritos por homens após a Revolução Tranquila, a batalha do protagonista é a da individualidade contra o que ele experimenta como sendo os poderes sufocantes e castradores da voz do Outro. Apesar de suas tentativas de erradicar violentamente e/ou domesticar aquela voz, Smart argumenta que ela continua a atormentar os escritos da produção masculina do período. Essa voz, diz a autora,

é quase sempre profundamente oculta no nível inconsciente do texto, mas destas profundezas ela fala, frequentemente contradizendo a intenção do autor – misturando-se à voz da natureza... É expressando-se por meio de todas as alteridades que os escritores masculinos parecem sentir a necessidade de dominar para se certificarem de sua identidade na redação.<sup>19</sup>

Além disso, à medida que aprendemos mais sobre seu próprio passado, descobrimos que a identidade de Alexandre pré-acidente fora construída ao redor de outro ato de esquecimento voluntário - a repressão do crime edípiano capital de matar seu próprio pai. Ao colocar esse ato de violência e esquecê-lo no cerne de sua “verdadeira identidade”, o caráter do filme como uma alegoria nacional torna-se completamente manifesto. Por todo o filme, são dadas numerosas pistas intertextuais que sugerem que ele poderia ser lido dessa maneira. A primeira e mais óbvia referência a respeito vem do relacionamento do diretor do filme com seu roteiro. *Mémoires affectives* foi dirigido por Francis Leclerc e, como acabo de mencionar, centra-se na narrativa edípiana do filho que mata o pai. Francis Leclerc é filho de Felix Leclerc — poeta e cantor quebequense. Em *Mémoires affectives*, Felix Leclerc parece reaparecer como o bêbado, dominador e violento pai — ele até mesmo é mostrado com sua marca registrada, uma camisa xadrez e botas de caçador. Se a combinação do que conhecemos sobre o relacionamento entre o pai e o filho Leclerc e as roupas rústicas não forem suficientes para fazer essa associação intertextual, vamos recorrer ao último nome do protagonista: Alexandre Tourneur.

Na estória, o pai é tido como portador de uma violenta e dominadora masculinidade quebequense, repudiada pelo filme. A única memória que Alexandre tem do pai é de quando ele o leva, junto com seu irmão mais velho, para uma caçada. Na maior parte do dia, não havia animais para matar, mas ele força os dois garotos a se embrenharem pela floresta para satisfazer o que o filho mais velho descreveu como sua obsessão por matar. Quando uma corsa finalmente aparece, ele atira

nela e a fere. Depois, o pai decide que era hora de Alexandre tornar-se um homem terminando de matar o animal. Quando Alexandre se recusa a participar do que seria a versão paterna de iniciação à masculinidade, o pai começa a insultá-lo até que seu irmão mais velho intercede por ele. Sua fúria torna-se então violenta: ele começa a bater no filho mais velho até que Alexandre finalmente o mata.

Junto a essa referência óbvia à narrativa edipiana, o assassinato do pai dominador pelos filhos também remete ao argumento de Freud em *Totem and taboo*, que mostra como esse ato marca o nascimento de nova identidade, cultura e lei. Como Jurgen Reeder escreveu: “quando o pai morre pela ação dos filhos, é fundada uma ordem simbólica (cultura, moral, religião)”<sup>20</sup>. Em *Mémoires affectives*, o assassinato do pai parece representar a tentativa de apagar certa construção de masculinidade e “quebecitude” da era pós-Revolução Tranquila que é marcada pela violência contra a natureza e a mulher (ficamos sabendo que a mãe de Alexandre os abandona por causa do alcoolismo do pai, e, como o carretel no “jogo de *fort/da*” descrito por Freud, o veado parece representar a mãe ausente). Com o desenrolar do filme, descobrimos que o Alexandre do pré-coma constantemente oscilava entre repetir os pecados do pai (sua filha o acusa repetidamente de estar bêbado, da mesma forma como seu pai é mostrado nos *flashbacks*) e de maltratar e repudiar ambas, filha e esposa. Enquanto seu pai era um caçador, por exemplo, o filho é um veterinário.

A segunda incidência de referências intertextuais que reforçam a urgência de se encontrar uma nova cultura quebequense vem da descrição de sua paisagem. Uma das formas mais fortes pela qual a nação quebequense tenta construir o território do Quebec como um “lar” e a presença quebequense nesse lugar como um fenômeno semi-natural é recorrendo ao que Tim Edensor chama de “paisagens rurais ideológicas”. Tais paisagens são “iconografias seletivas da nação... Tão carregadas ideologicamente que atuam em nosso senso de pertença de forma que residir nelas pode significar alcançar um tipo de autorealização nacional, um retorno às nossas raízes.”<sup>21</sup>

Na arte e na literatura quebequenses, as cenas de inverno das áreas rurais ao redor da cidade do Quebec são frequentemente reconfiguradas como paisagens rurais ideológicas. As extensas e silenciosas terras de cenários rochosos e nevados de Charlevoix ou da ilha D'Orléans tornaram-se iconografias para a cultura quebequense que está enraizada na terra. Além disso, o território nevado é pontuado por outros "signos promotores" da quebecitude: charmosas igrejas, torres de eletricidade, tavernas nas quais homens se reúnem para assistir o time Les Canadiens jogar<sup>22</sup>. Em *Mémoires affectives*, no entanto, a relação icônica de Alexandre com a paisagem quebequense é misteriosa. É quando ele está caminhando por este cenário que ele canaliza as vozes dos aborígenes que um dia reclamaram o território quebequense como seu lar; é onde ele começa a ver o mundo através dos olhos do veado morto e onde ele começa a recuperar sua memória relativamente à brutalidade do pai.

Essa crescente desconexão de ordem semiótica que faz do território do Quebec "a terra" de seus amigos e vizinhos quebequenses é reforçada pela crescente suspeita em relação ao idioma francês e às estratégias narrativas quebequenses. Como já vimos, sempre que Alexandre tenta reconstruir seu passado conversando com amigos e familiares quebequenses, eles falam de forma ambígua – parecem contar a estória "verdadeira" de seu passado e depois uma outra que represa e contradiz a primeira. Por fim, ele compreende isso e aprende a ouvir somente o que eles não dizem, mas o que ele consegue intuir. Por todo o filme, a crescente incerteza de Alexandre quanto à narrativa quebequense é reforçada pela repetição de cenas irônicas do slogan oficial do Quebec "Je me souviens"<sup>23</sup>, e pela cena gravada no Quebec antigo, na qual, atormentado pela memória de violência e hipocrisia, Alexandre para e berra em uma voz agonizante: "O que eles não sabem não pode feri-los."

Mais ainda, a desconfiança de Alexandre na narrativa quebequense é reforçada por sua crescente dúvida quanto à linguagem em si

– quando fala Montagnais (a língua da mãe), ele é seguro e fluente, mas quando fala francês (o idioma paterno), torna-se cauteloso e gagueja. Fica evidente que existe um hiato entre o Alexandre falando Montagnais e o Alexandre falando francês – ambos são mutuamente inconscientes da presença do outro. Ao usar uma linguagem que perdeu muitas de suas propriedades no mundo moderno, quando Alexandre fala Montagnais, parece estar possuído por um fantasma.

Na teoria literária e psicanalítica contemporânea, a linguagem do fantasma, da assombração ou da possessão tem voltado à tona devido ao trabalho de Nicholas Abraham e Maria Torok e dos conceitos-chave emprestados de Jacques Derrida sobre incorporação, introjeção, encriptação e fantasma. Como explica Gabriele Schwab, em “Writing Against Memory and Forgetting”, Abraham e Torok argumentam que a distinção entre introjeção e incorporação marca os dois princípios básicos do funcionamento psíquico em relação a perdas traumáticas. Introjeção, ela escreve, é um processo de melancolia no qual a perda “é tomada, transformada e traduzida na emergência de algo novo. Introjeção é, em outras palavras, um processo de transformação que promove uma contínua auto-adaptação”<sup>24</sup>. Enquanto a introjeção representa o processo “normal” e “saudável” de melancolia, Abraham e Torok argumentam que há certas experiências que não podem ser tão facilmente assimiladas no desenvolvimento da identidade da criança. Eles chamam essas experiências de “traumáticas”, e defendem que

são encontradas em cada experiência impossível de ser mentalmente metabolizada, isto é, conhecida, pensada, verbalizada, simbolizada e, portanto, transformada em aspectos tangíveis do mundo experienciável... Tais experiências indigestas atormentam a rede psíquica, uma vez que destroem o senso de coerência e continuidade do indivíduo.

Em tais casos, a memória traumática, a tristeza retraída pela perda do objeto-ser amado ou um segredo vergonhoso de família, é codificada ou colocada no que eles chamam de “criptas psíquicas”. Fa-

zendo isso, tais memórias são mantidas vivas, mas permanecem divorciadas de nossa consciência narrativa identitária. Abraham e Torok descrevem esse processo de encriptamento do trauma, como “incorporação”. Ao incorporar o trauma, o sujeito procura manter vivo o objeto de murmúrio devorando-o literalmente, ingerindo-o completamente e mantendo-o vivo, inassimilado e não-traduzido. Entretanto, o sentimento reprimido sempre retorna – sempre somos assombrados pelos fantasmas que encriptamos. Como Schwab explica, embora não esteja presente na consciência normal,

a cripta se torna delineável, visível, ou passível de leitura não apenas em códigos ou hieróglifos verbais, mas também em outras falhas ou deformações da linguagem: em incoerências, descontinuidades, interrupções, e desintegrações de significados, da gramática ou da semântica, e coerência retórica.... Disfunções de expressividade podem ser lidas como sintomas e silêncios sintomáticos ou traços apontando para um segredo que está, paradoxalmente, guardado e revelado na linguagem.<sup>25</sup>

Voltando a *Mémoires affectives*, se uma das experiências subjetivas da cripta é aquela da deformação da língua nacional então os problemas de Alexandre com o francês podem ser interpretados como uma presença perturbadora do trauma encriptado. Como resultante da cripta, a conexão entre o idioma francês e sua identidade naturalizada pelo discurso naturalista quebequense torna-se móvel e negociável. O francês não somente revela e expressa sua identidade, mas também a esconde e a obscurece. Essa justaposição de sua clara e confiante compreensão do idioma Montagnais aliada à sua deficiência no francês, sua crescente consciência do caráter fragmentado da cultura quebequense, a falha de todos os marcos da identidade quebequense (o território, a linguagem, as placas dos automóveis etc.) em agirem como um catalisador da equa-

ção linguagem-nação-masculinidade-identidade e sua identidade Montagnais previamente encriptada aparecem para se reafirmarem, de certa forma, como parte de sua essência identitária.

Mais ainda, não é à toa que as pessoas que o ajudam a descobrir os segredos encriptados de sua família (e por extensão do Quebec) e a dar voz a seus Outros abjetos são aquelas que não se enquadram na paisagem icônica quebequense ou que deixaram de se enquadrar. Sua principal ajudante é uma policial feminina libanesa, Pauline Maksoud, que é encarregada de investigar o caso. Ela é uma das únicas, em Charlevoix, em quem ele passa a confiar. Em uma passagem que é repleta de significado alegórico, por exemplo, ele conta à policial que enquanto sua frustração a respeito da duplicidade de seus amigos e família aumenta, com ela é diferente: “Quando estou com você, eu sinto que estou de fato progredindo.” De forma similar, outro de seus principais colaboradores é o Dr. Ba Kobbio – um psicólogo africano que o trata e que, como Maksoud, fala sem dubiedades. É significativo que Kobbio seja interpretado por Maka Kotto – um ator quebequense-camaronês, que foi o primeiro membro do parlamento canadense não-branco afiliado ao Bloc Québécois<sup>26</sup>.

Talvez a pessoa mais importante que o ajuda seja Joseph, seu irmão mais velho. O caráter dele é introduzido nas primeiras cenas do filme – ele era o homem com boné de *baseball* que desligara o respirador de Alexandre. Mais tarde, quando Joseph liga para Alexandre enquanto ele ainda está no hospital, ele se identifica como seu irmão, mas interrompe a ligação antes que ele possa saber mais. Quando Alexandre pergunta à sua filha sobre seu irmão, na cena seguinte, ela responde “Se você tivesse um irmão, nós saberíamos.” Embora não fique claro se ela estava mentindo pra ele, se ele nunca tinha mencionado o irmão perante ela ou se ele de fato o tinha esquecido, começamos a ter uma noção de que havia falhas e silêncios significantes em sua memória, mesmo antes do acidente. Isso é confirmado por seus recorrentes *flashbacks* fragmentários relativos à fatal caçada, na qual a estória do que aconteceu nunca é totalmente revelada.

Para descobrir o núcleo traumático de sua identidade, Alexandre decide ir atrás de seu irmão. Com a ajuda de Maksoud, descobre que Joseph seguiu sua vida e se reinventou. Ao invés de permanecer no assombrado e traumático território quebequense, ele tinha se mudado para Toronto, tinha modificado seu nome para Turner e trabalhava, significativamente, como joalheiro (comentários à parte, temos aqui outra manifestação de intertextualidade - Jacques Parizeau ficou famoso por culpar “o dinheiro e o voto étnico” pela perda do referendo de 1995<sup>27</sup>. Ironicamente, são os representantes desses dois grupos abjetos que ajudam Alexandre a encontrar sua “verdadeira” identidade). Alexandre dirige até Toronto e depois entra em um corredor escuro, iluminado por luzes fluorescentes, que vimos em uma das cenas de abertura. Iluminada pela luz no fim do túnel, encontra-se a escada para o estúdio de seu irmão. Quando ele entra no estúdio, seu irmão fala de forma apreensiva, no início. Quando Alexandre pede a ele para recontar a estória de como o pai deles morrera, Joseph tenta protegê-lo inventando uma história sobre como o pai atirou em si mesmo acidentalmente, e que eles, em pânico, tinham jogado o corpo na água. No entanto, essa estória não se encaixa na lembrança fragmentada de Alexandre, e ele pressiona o irmão para que lhe conte a história verdadeira. Finalmente, a estória real de Alexandre matando o pai para proteger o irmão vem à tona.

Além disso, também aprendemos detalhes adicionais importantes nessa cena. Os meninos arrastaram o corpo do pai até um bote, encheram seus bolsos com pedras e reinaram até o meio do lago. Ao se prepararem para se desfazer do corpo, Joseph tirou um medalhão do pescoço do pai e disse a Alexandre: “Esqueça tudo o que aconteceu hoje. Jure que você nunca contará a ninguém.” Então, ele pede a Alexandre que pegue o medalhão como prova de sua aceitação do pacto de lembrar de esquecer, de encriptar a violência no cerne de sua identidade. Nunca vimos o medalhão no pescoço de Alexandre em nenhum momento do filme, e agora vemos que Joseph o está usando. Fazendo isso, ele parece assumir o papel do bode expiatório cuja expulsão para

o deserto (Toronto, neste caso) redime a tribo por tornar-se um vivo, ainda que abjeto, arquivo de pecados. De acordo com a tradição talmúdica, o bode era marcado como repositório da memória pecaminosa com um laço vermelho amarrado em seu pescoço. Acreditava-se que, uma vez lavado pela chuva e retirada toda a tinta do laço, o tecido ficaria branco de novo, então os pecados da tribo seriam redimidos. No lugar de um laço vermelho, Joseph usa o medalhão como uma marca por ter aliviado Alexandre de sua memória traumática. A seguir, em uma conversa, quando Alexandre o confronta por ter desligado seu respirador, Joseph deixa claro seu papel de redentor: “Eu fiz isso para te libertar!”. Sobre essas palavras, Alexandre enuncia uma frase carregada de alegoria: “Je me souviens, Joseph, je me souviens de tout.”<sup>28</sup>

Com a memória da violência masculinizada no cerne de sua identidade restaurada, as últimas imagens do filme sugerem que Alexandre superou a compulsão em repetir os pecados do pai e, finalmente, conseguiu “deixar para trás” seu legado. O filme termina com uma imagem intrigante. Tentando remontar sua identidade, Alexandre monta cenas de sua vida na parede de sua casa para criar uma cronologia de sua vida. Abaixo de cada ano, ele afixa fotos e recortes de jornais e grava os poucos fragmentos de seu passado dos quais conseguia se lembrar ou descobrir pelos outros. A parede, antes sólida, é agora uma tela transparente e, através dela, vemos que partes significantes de seu passado permanecem perdidas para ele. No entanto, vemos que ele teve um ganho significativo. Sua filha, antes estranha, agora está de pé a seu lado, enquanto ele trabalha para apagar com cal os vestígios de sua busca identitária. Da mesma forma que os pecados da tribo eram esquecidos quando a tinta se esvaía no laço do bode expiatório, essa pintura com cal pode (pelo menos parcialmente) simbolizar a redenção de Alexandre.

Nessa imagem final, poderia ser argumentado que a crítica alegórica da narrativa e da cultura quebequenses que eu aqui delineei dá lugar ao que pode ser chamado de utopia destrascendentalizada, fundada na troca da metanarrativa de origens para uma construção de iden-

tidade mais plural, aberta e autoreflexiva. Essa virada pós-moderna, provê o personagem de coragem ética para afastar-se do legado do pai e reaproximar-se da filha (que representa, por sua vez, o feminino e o Outro), dando espaço para imaginar-se um Quebec pós-patriarcal, pós-tradicional e pós-racista que reconheça suas múltiplas e sobrepostas histórias. As palavras finais de Alexandre reforçam tal leitura. Enquanto ele e Sylvaine pintam a parede/tela, diz ele em *voiceover*: “Eu sou a soma de minhas memórias, a raiva de meu pai, a coragem do meu irmão e a esperança de minha filha.” Essa voz, então, muda para Montagnais e nos deparamos novamente com a margem do lago nevado. Vemos um caçador aborígene montando seu arco e flecha, sendo suas palavras traduzidas para o francês: “Eu sou o lobo que sonha, o filho de nossa terra.” Quando ele atira a flecha, ouve-se o som da carreta e a tela esmaece em preto.

Uma leitura menos óbvia, mas complementar, é que essas imagens finais e o *voiceover* são também uma declaração final de aliança com o patrimônio híbrido dos cineastas vanguardistas. Conforme disse Jeffrey Skoller, história e cinema são “artes do fragmento”, já que ambos recorrem a fragmentos do passado para construir uma estória coerente e plausível. Enquanto histórias nacionalistas e filmes convencionais usam técnicas formais para minimizar as falhas de suas estórias, os filmes de vanguarda “trabalham para enfatizar o fragmento como um elemento central do pensamento histórico e cinematográfico. O significado resulta da constelação de partes, peças e dos espaços entre eles, ao invés da ilusória totalidade de um todo coerente.”<sup>29</sup> *Mémoires affectives* proclama seu patrimônio vanguardista na penúltima imagem da transformação da parede/*storyboard* em uma tela na qual Tourneur, em uma alusão metacinemática à técnica de edição/transição direta conhecida como “the wipe”, restaura a tela branca do filme. Ao mesmo tempo, suas palavras parecem sugerir que sua memória foi desfragmentada – ele conseguiu colocar o passado quebequense (a raiva de seu pai), o presente (a coragem de seu irmão) e o futuro (a esperança de sua filha) de volta ao lugar apropriado.

No entanto, da mesma forma como as falhas ainda aparecem no *storyboard*, nos é negado também um senso de fechamento satisfatório, moralizante e, em última análise, simplista. Com a repentina mudança de idiomas, o reaparecimento do caçador aborígene e a fusão auditiva do barulho da flecha e da carreta (cujo motorista nunca é mostrado no filme), a “imagem-tempo” é reafirmada. Ao fazer isso, Leclerc minimamente nos lembra do caráter fragmentário, construído e excluído da identidade narrativa, por mais coerente que ela possa parecer.

Em seu nível máximo (e essa é a forma como penso que isso deve ser interpretado), essa refragmentação da narrativa é um ato político duplo. No nível da alegoria nacional, é uma recusa em reduzir a história e a identidade do Quebec aos povos que falam francês, forçando os quebequenses a lembrarem que houve outros povos aqui, antes deles. Do mesmo modo que um ato de violência esquecido ou reprimido foi o núcleo da identidade de Alexandre, isso lembra os espectadores que a habilidade dos “*quebequenses da gema*” em reivindicar o território como seu lar está também enraizada em atos de violência colonial agora esquecidos. No nível da forma, isso sugere que um modo social e ambientalmente mais justo de viver requer a rejeição do nostálgico e reconfortante, mas em última instância amnésico, caráter das narrativas identitárias tradicionais e do cinema convencional. Na reafirmação da presença do aparato cinemático e da imagem-tempo nas cenas finais, *Mémoires affectives* faz uma equação diferente entre identidade e cinema nacional. Ao invés de reprimir a impureza do cinema, o hibridismo, a fragmentação do personagem e a incerteza profunda como heranças para produzir uma história e uma identidade coerentes, ele usa essas características de forma auto-reflexiva para desestruturar o território e a identidade quebequenses, revelando seus fantasmas, silêncios, descontinuidades, hibridismos e genealogias múltiplas e incertas. Esse talvez seja o maior trunfo de *Mémoires affectives*: no nível tanto da narrativa quanto da forma, ele provê um mapa e um vocabulário para um projeto mais plural, aberto e auto-reflexivo de construção da identidade em um Quebec pós-modernizado.

\*Peter Hodgins  
School of Canadian Studies  
Carleton University  
[peter\\_hodgins@carleton.ca](mailto:peter_hodgins@carleton.ca)

Após completar seu bacharelado em filosofia na Universidade de Ottawa, Peter Hodgins obteve as titulações de mestre e doutor em Comunicação na Universidade de Carleton. Sua tese de doutorado “O sonho-trabalho canadense: história, mito e nostalgia em ‘Heritage Minutes’<sup>30</sup>” centrou-se na emergência de um projeto memorialístico hegemônico (The Heritage Minutes) durante um período de crise cultural e política no Canadá. Seu trabalho mais recente continua engajado com as políticas e pragmáticas da memória pública em seu país. Em suas contribuições ao livro que está co-editando, intitulado *Configurando e desconfigurando memórias*, University of Toronto Press, e em sua pesquisa “A engenharia da memória: o programa online da cultura canadense”, Hodgins continua a questionar a natureza hegemônica dos projetos sobre a memória. Por outro lado, como mostra seu ensaio neste volume, ele também está estudando as formas pelas quais os artistas e cineastas canadenses procuram subverter e desestruturar tais projetos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Texto original em inglês. Tradução de Denise Eler.

Denise Eler é Mestre em Educação Tecnológica, Especialista em Gestão Estratégica da Informação e professora de *design* gráfico da Universidade do Estado de Minas Gerais e da Universidade FUMEC.

À colega Denise Eler, nossos especiais agradecimentos.

<sup>2</sup> Cf. BLASS, 2003. p. 669.

<sup>3</sup> “Counter-Cinema” é o mesmo que Cinema de Oposição, remetendo a um manifesto de oposição ao cinema produzido em Hollywood.

<sup>4</sup> WOLLEN, 1986.

<sup>5</sup> Título em português: *Prazer visual e cinema narrativo*.

<sup>6</sup> MULVEY, 1986.

<sup>7</sup> DE LAURETIS, 1984.

<sup>8</sup> WOLLEN, 1986. p. 121.

<sup>9</sup> MARTIN-JONES, 2006. p. 23.

<sup>10</sup> Indivíduos, especialmente os membros do Partido Quebequense, que apóiam a separação e a independência da província do Quebec do resto do Canadá. Disponível em: <http://dictionary.reference.com/browse/Quebecois>. Acesso em: 12/10/2008.

<sup>11</sup> MARSHALL, 2001, LOISELLE, 2007.

<sup>12</sup> LOISELLE, 2007. p. 153.

<sup>13</sup> MOSER, 1999.

<sup>14</sup> HAYWARD, 2000. p.101.

<sup>15</sup> MARTIN-JONES, 2007. p. 37.

<sup>16</sup> *Crane shot*: a câmera se move para todos os lados por meio de um braço mecânico. *Tracking shot*: a câmera como um todo se move (sobre rodas, trilhos, ou segura por um operador). Disponível em :

<http://www.erickfelinto.com/artigos/plano%20de%20aula%20-%20com%20e%20imagem.pdf>. Acesso em: 15/10/2008.

<sup>17</sup> BARTHES, 2003.

<sup>18</sup> HOBBS, 1974. p. 89.

<sup>19</sup> SMART, 1991.

<sup>20</sup> REEDER, 1995. p. 148-149.

<sup>21</sup> EDENSOR, 2002. p 40.

<sup>22</sup> Principal time de *hockey* de Montreal.

<sup>23</sup> “Eu me lembro.”

<sup>24</sup> SCHWAB, 2006. p. 108.

<sup>25</sup> SCHWAB, 2006. p. 107.

<sup>26</sup> Bloc Québécois: partido político soberanista/independentista implantado exclusivamente no Quebec. O ator Maka Koto foi eleito deputado provincial, em 2008, pelo Parti Québécois, outro partido político soberanista/independentista do Quebec.

<sup>27</sup> O autor refere-se ao referendo de 1995, no qual os quebequenses foram consultados sobre uma possível separação da província em relação ao resto do Canadá. Em uma apuração histórica, os separatistas perderam por uma pequena diferença de votos.

<sup>28</sup> “Eu me lembro, Joseph, eu me lembro de tudo.”

<sup>29</sup> SKOLLER, 2005. p. xvi.

<sup>30</sup> *Heritage Minutes*, também conhecidos oficialmente como *Historia Minutes: History by the Minute*, são curtas-metragens de sessenta segundos, ilustrando um momento importante da história canadense. Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Heritage\\_Minute](http://en.wikipedia.org/wiki/Heritage_Minute). (tradução minha)

## BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. Rhetoric of the Image. In: WELLS, Liz (org.) *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003. p. 114-125.

BLASS, Rachel. The puzzle of Freud's puzzle analogy: Reviving a struggle with doubt and conviction in Freud's Moses and monotheism, *The International Journal of Psychoanalysis* 84 (3), p. 669-682.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

EDENSOR, Tim. *National identity, popular culture and everyday life*. New York : Berg Publishers, 2002.

HAYWARD, Susan. Framing national cinemas. In: HJORT, Mette, MACKENZIE , Scott (orgs.) *Cinema and nation*. London: Routledge, 2000. p. 88-102.

HOBBS, Thomas. *Leviathan*. New York: Penguin Books, 1974.

LOISELLE, André. *Cinema as history: Michel Brault and modern Quebec*. Toronto: Toronto International Film Festival Group, 2007.

MARTIN-JONES, David. *Deleuze, cinema and national identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

MARSHALL, Bill. *Quebec national cinema*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.

MOSER, Walter. Mélancholie et nostalgie: affects de la spätzeit, *Études Littéraires* 31: 2, 1999. p. 88-103.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. IN: ROSEN, Philip (org.) *Narrative, apparatus, ideology*. New York: Columbia University Press, 1986. p. 198-209.

REEDER, Jurgen. The uncastrated man: the irrationality of masculinity portrayed in cinema, *American Imago*, 52.2, 131-153, 1995.

SCHWAB, Gabrielle. Writing against memory and forgetting. In: *Literature and medicine* 25.1, 95-121, 2006.

SKOLLER, Jeffrey. *Shadows, spectres, shards: making history in avant-garde film*. Minneapolis, MN, 2005.

SMART, Patricia. *Writing in the father's house*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

WOLLEN, Peter. Godard and counter-cinema. In: ROSEN, Philip (org.) *Narrative, apparatus, ideology*. New York: Columbia University Press, 1986. p. 120-129.

YASSA, Maria. Nicolas Abraham and Maria Torok—the inner crypt. *Scandinavian psychoanalytic review*, 25:2, 2002.

*A memória está relacionada com a aprendizagem, conectando-o para o futuro.  
Dessa maneira, a memória forja a construção da identidade.*

# A HIPERMNÉSIA, ENTRE ENCADEAMENTO E LIBERTAÇÃO: FUNES E O MEMORIOSO DE COPPOLA<sup>1</sup>

Ioana Winnicki\*  
Universidade de Ottawa

O filme mais recente de Francis Ford Coppola, *Velha juventude* (título original: *Youth without youth*) foi inspirado no conto homônimo de Mircea Eliade<sup>2</sup>, publicado em 1978, e cujo tema central é a regeneração biológica do ser humano e sua existência pós-histórica, objetivos alcançáveis devido a uma capacidade extraordinária de extrair e utilizar a informação depositada, ao longo do tempo, na memória coletiva de toda a humanidade.

Como Funes, o memorioso, personagem do famoso conto borgiano, o protagonista dessa produção fílmica de 2007 sobrevive a um terrível acidente, depois do qual percebe que possui uma memória opressora. Mas quais são os traços que caracterizam as incríveis capacidades de cada um dos personagens? Que impacto tem essa avalanche de lembranças sobre suas vidas? Como podem ser interpretados, numa chave simbólica, esses dois modos ficcionais? Formulamos a hipótese de que se trata de dois casos opostos de recuperação da memória e nos propomos a realizar, no presente trabalho, uma análise comparada das características de ambos os processos de hipermnésia.

O argumento do filme é o seguinte: na noite de Páscoa de 1938, Dominic Matei, um professor de latim e italiano de 70 anos de Piatra-Neamt, uma cidade da Romênia, é fulminado por um raio. Durante as dez semanas de tratamento no hospital de Bucareste, Dominic passa por um processo de rejuvenescimento físico e de recuperação da memória, que o médico diagnostica como “uma espécie de hipermnésia com efeitos secundários” propondo-se a continuar investigando os diferentes estratos da memória do paciente. Seu caso é intensamente divulgado na mídia e a Gestapo quer capturá-lo e entregá-lo a um certo Dr. Rudolf, interessado em fazer experimentos para demonstrar sua teoria da eletrocução, de acordo com a qual uma corrente de mais de um milhão de *volts* pode provocar uma mutação na espécie humana. Para escapar, Dominic adquire uma identidade falsa e foge para Genebra, na Suíça, onde conhece Verônica, a sócia de Laura, o amor interrompido de sua primeira juventude. Os dois se encontram numa estranha circunstância. Verônica e sua amiga viajam de carro quando um raio cai perto delas. Dominic encontra Verônica protegida em uma gruta, falando em sânscrito e incapaz de compreender nenhuma das línguas europeias nas quais ele tenta se comunicar com ela. A jovem afirma que se chama Rupini, uma asceta que viveu numa gruta da Índia séculos atrás. O Instituto Oriental de Roma mostra interesse pelo caso e o diretor aceita patrocinar uma viagem à Índia, para levar Verônica à gruta onde Rupini meditava. Uma vez ali, a jovem desperta do sono induzido e, reconhecendo o lugar como sua gruta de ermitã, põe-se a subir na escarpa com uma agilidade surpreendente, mas quando percebe lá dentro os restos esqueléticos de Rupini, desmaia; na clínica, recobra os sentidos e mais tarde, na Televisão Índia, declara que seu nome é Verônica Buhler e que só fala inglês, francês e alemão. O idílio de Dominic e Verônica desenvolve-se em Malta, onde os dois decidem viver, longe da imprensa e dos cientistas que os perseguem, porque seus casos já ganharam reputação internacional. No transcurso dos meses que passam juntos na ilha, ela experimenta certos êxtases noturnos de médium,

estados de transe durante os quais fala em várias línguas antigas. Durante essas experiências, sua psique penetra cada vez mais longe no tempo, até os albores da humanidade. Dominic grava numa fita todas essas incursões, esperando juntar o material necessário para acabar sua tese sobre a origem da linguagem. Enquanto vivem juntos, a jovem passa por um intenso processo de envelhecimento e ele decide abandoná-la, convencido de que, longe dele, ela recuperaria sua juventude. Ele regressa à sua cidade natal e vai ao Café Select, seu lugar favorito, antes, para se encontrar com os amigos. Eles lhe dão boas-vindas, contentes de vê-lo, mas ele crê que está sonhando. Eles insistem que estão de fato ali, justamente nessa noite de 20 de dezembro de 1938. “Não me atrevo a lhes dizer, aos que nos encontramos fora desse sono, em que ano nós estamos”, diz-lhes Dominic e menciona eventos posteriores a 1938: a Segunda Guerra Mundial, o bombardeio de Hiroshima ou a viagem do famoso astronauta Neil Armstrong à lua. Na manhã seguinte, o corpo de Dominic jaz sobre a neve e um passante encontra no bolsinho de sua jaqueta um passaporte suíço com o nome de Martin Audricourt, nascido em 18 de novembro de 1939.

A trama dessa produção cinematográfica abarca uma mesclagem de crenças religiosas, mitos e superstições, teorias científicas, debates filosóficos, línguas faladas e escritas, lugares exóticos e pessoas que vivem em várias dimensões temporais. Esse tecido complexo, dificilmente acessível ao espectador devido à densidade dos aspectos que incorpora, constitui uma transposição bastante direta de uma pluralidade de imaginários míticos e pessoais de Eliade. “Youth without youth” é o título original do filme e também do conto eliadiano<sup>3</sup>, uma re-formulação de “Juventude sem velhice e vida sem morte”,<sup>4</sup> título de um velho conto popular romeno, cujo herói principal empreende uma viagem em busca da imortalidade. O mito da “fonte da juventude” ou a recuperação biológica do período juvenil foi realizado esteticamente no filme de maneira muito realista, como um caso de acidente tratado pela medicina moderna. Esse realismo chocante, que supera a lógica médica, abre ca-

minho para o fantástico. A aproximação a esse material complexo e bastante confuso por sua abundância, diversidade e concisão, no transcurso de apenas um par de horas é, sem dúvida alguma, de natureza fantástica, devido a que, como afirma Walter Moser, “diferentes lógicas se aplicam à representação e à compreensão desses acontecimentos excepcionais”<sup>55</sup>. Vários mundos possíveis são sobrepostos – o cotidiano, o científico (de natureza médica e filológica), o político, o mítico, o religioso e até o milagroso –, num mosaico de possibilidades sem fim.

As primeiras lembranças que o protagonista, Dominic, tem depois do acidente estão ligadas a Laura, a jovem a quem amou quarenta anos atrás. Sua mente experimenta frequentes cenas retrospectivas; as imagens são de um período de sua vida que parece ideal, uma espécie de refúgio no passado ou uma nostalgia por um estado edênico. Essas lembranças fugazes são similares ao percurso mental retrospectivo, em ritmo acelerado, dos episódios da vida, que é realizado por um moribundo. Mas Dominic não morre e, depois de sua recuperação, começa uma nova vida na qual se realizam todos os sonhos que antes ficaram irrealizados. Mudanças significativas têm lugar em todos os planos que definem sua personalidade. Do ponto de vista social, ele é outro, depois da aquisição de uma nova identidade, um novo passaporte com nomes e data de nascimento fictícios. O plano emocional também é afetado e o protagonista começa a se sentir separado do passado: “É como se eu não fosse a mesma pessoa”, diz ele ao médico. Essa nova condição lhe permitirá voltar a atar os fios de sua velha história de amor e Verônica será um reflexo da Laura de sua primeira juventude. No plano intelectual, ocorre uma mudança maior: Dominic já não é o ancião amnésico do início da narrativa, muito pelo contrário, percebe de repente que possui uma memória surpreendentemente prolífica. Antes do acidente, sonhava em dominar o chinês, mas não era capaz disso porque não tinha uma “memória fotográfica, de mandarim”, como lhe havia dito o professor. Sua nova condição lhe favorece o cumprimento desse desejo: a habilidade de reconhecer a escrita chinesa representa um dom, um ta-

lento inato, que lhe é revelado de maneira natural, sem necessidade de haver estudado essa língua. Os símbolos chineses que ele decifra invadem seu presente numa avalanche alucinante, como se tivessem despertado de algum rincão recôndito de sua memória.

Contudo, não se trata de uma re-ativação de certa informação depositada na memória pessoal que tenha sido esquecida: com rapidez, a mente do protagonista ganha acesso a um fundo cognitivo ancestral, cujos elementos vieram se acumulando no transcurso da história da humanidade. Essa intensa e súbita recuperação da memória coletiva constitui um intenso processo de hipermnésia. Dominic tem acesso ao passado filológico da humanidade, o que o faz se converter em depositário de um saber que representa as diversas fases da evolução da fala. Ele possui uma tremenda capacidade cognitiva que lhe permite organizar o tumulto das informações, arquivando-as mediante um minucioso trabalho de anotar em um diário seus sonhos e suas memórias e também de gravar numa fita seus próprios testemunhos. Concordamos com Walter Moser de que essa memória gigantesca implica uma conversão da ontogênese à filogênese, dado que a profundidade temporal na qual penetra sobrepassa em muito sua *Lebenszeit*, ou seja, sua existência biológica como indivíduo<sup>6</sup>. Sua hipermnésia toma a forma da figuração filológica de uma capacidade multilíngue sem limites. Ele fala e escreve em várias línguas contemporâneas e também possui uma competência milagrosa em línguas antigas, sendo capaz de decifrar, além do chinês, o sânscrito e o egípcio, línguas nas quais Verônica se expressa durante suas experiências como médium.

A incomum capacidade de Verônica de evocar memórias de civilizações antigas e até de uma etapa pré-histórica da humanidade representa outro processo de hipermnésia. Sua mente viaja sobre o eixo do tempo em sentido contrário ao da cronologia, fazendo um percurso inverso ao da evolução da fala humana, do presente até os albores da história, alcançando um momento em que a linguagem primitiva estava decomposta em sons inumanos.<sup>7</sup> Dominic, graças à sua hipermnésia,

pode decifrar essa glossolalia<sup>8</sup>. Ele reconhece as línguas aparentemente ininteligíveis que ela pronuncia em sequências rítmicas e repetitivas, sacudida por espasmos, como se estivesse possuída. Essa memória recuperada da mulher constitui, na realidade, uma memória coletiva, similar à de Dominic. No caso de Verônica, a passagem do individual ao coletivo é inclusive mais óbvia, o primeiro desses dois universos correspondendo a uma fase diurna e o segundo, a outra, noturna. Ou seja, de dia, ela possui uma memória individual que pode ser classificada dentro dos limites do normal para uma jovem européia, professora de idiomas. De noite, essa mesma mulher entra em contato, de maneira involuntária, com a memória coletiva que lhe proporciona informação linguística quase inacessível no século XX.

Sua psique experimenta dois processos antitéticos alternativos: trata-se, por um lado, de um processo de hipermnésia que se desenvolve no nível do inconsciente, este estando repleto de lembranças que se manifestam no transcurso do sonho e, por outro lado, um estado amnésico no nível do consciente, em que o sujeito não é capaz de recordar as incursões noturnas que frequentemente faz nos tempos remotos, contra sua vontade. A jovem vive em duas realidades que se excluem mutuamente: ela é ora Verônica, ora Rupini, não podendo existir em ambas as realidades ao mesmo tempo. As lembranças de um mundo não contaminam o outro, ou seja, quando tem a identidade de Rupini, ela não recorda nem o alemão, nem o francês tampouco o inglês, que são as línguas que falava antes do trauma, quando era Verônica. E, ao contrário, uma vez que retoma a identidade da mulher do século XX e se reintegra à cronologia do fio narrativo, Verônica não é capaz de falar sânscrito, idioma que dominava quando era Rupini. Há um contraste significativo entre a memória de Verônica e a de Dominic. Ele recorda sua vida anterior ao acidente e é capaz de adquirir novos conhecimentos que se somam aos que antes possuía. Nessa perspectiva, podemos considerar sua memória como sendo de natureza cumulativa. Os dois se converteram em um inventário imenso de línguas modernas e antigas, uma es-

pécie de mega-arquivos nos quais se encontra depositado um fundo de saber ilimitado sobre a evolução da linguagem. A maneira de acessar esses arquivos é por meio de retomadas que no caso dele podem ser controladas, mas que no caso dela são involuntárias; ela está obrigada a experimentá-las.

No caso de Dominic, há um permanente diálogo entre o consciente e o inconsciente, o sonho parecendo uma continuação da vigília: “No sonho, tu continuas teus estudos”, diz-lhe o professor. Sua incrível memória o faz pensar de si mesmo que é “um estranho super-homem do futuro”, um mutante dotado de poderes extraordinários, “capaz de antecipar a existência pós-histórica do homem.” O novo Dominic encarna o fantasma mítico do *superman*, dotado de uma capacidade memorialística descomunal. Refletindo sobre sua nova condição, Dominic conclui: “Sou como um personagem em um livro de ficção científica.” O protagonista está consciente da inverossimilhança da transformação que sofre, cuja lógica desobedece às normas da realidade dos seres humanos, por isso, reconhece que seu estatuto é parecido ao de um herói ficcional. Esse discurso autorreferencial talvez não seja tão evidente na produção cinematográfica, porque o personagem filmico se define em comparação com outro pertencente a uma ficção literária mas, no texto cliadiano, essa frase de Dominic constitui um discurso metaliterário. A condição do herói ficcional implica uma falta total de liberdade, sendo o autor aquele que determina o destino dos personagens. Entretanto, o duplo<sup>9</sup> de Dominic situa-o num nível ontológico diferente daquele dos seres que pululam nas obras literárias. Depois de estabelecer essa distância e assinalar o poder de escolher, o duplo nega a Dominic a condição de produto da fantasia de seu criador, aproximando-o das pessoas desse mundo e assim projetando-o fora do universo imaginário:

Mas, diferentemente dos personagens dos romances de ficção científica, tu retinves a liberdade de aceitar ou recusar essa nova condição. No momento em que queiras, por uma razão ou por outra, estás livre para voltar à condição anterior.

Essa entrega de si a um sujeito de um universo narrativo pode ser traduzida como um desejo de imortalidade. No marco do mundo ficcional do filme, Dominic aparece como um ser humano real, um mortal que, devido a uma experiência inabitual, converteu-se em uma espécie de super-herói, com atributos que o projetam fora da realidade histórica de seu tempo. Ele vive duas vidas, em cada uma das quais se relaciona de maneira diferente com a temporalidade. Em sua primeira existência, o tempo cronológico faz com que ele envelheça e perca a memória. Na vida que começa depois do acidente, o tempo histórico não afeta nem seu aspecto físico nem suas capacidades intelectuais, parecendo que o personagem vive num tempo linear e, ao mesmo tempo, fora dele, como se habitasse, concomitantemente, em duas realidades diferentes. Em certo momento, parece que ele chega a mesclar as duas realidades: “confundo experiências reais com sonhos eróticos, as coisas estão inclusive mais complicadas do que imaginava”, admite surpreendido. Esse questionamento de sua própria condição de personagem de ficção e do fato de possuir livre arbítrio, um atributo essencial do ser humano que lhe dá a possibilidade de escolher entre a existência numa realidade ou noutra, constituem fatores que fazem com que o espectador ponha em dúvida sua própria identidade. Se Dominic é um ser real que só se parece com um personagem e que não se submete à autoridade do criador, então qual é a diferença entre ele e o próprio espectador? Aparentemente, não há nenhuma diferença. Essa semelhança pode ter um efeito desestabilizador sobre a identidade do espectador, que chega a questionar sua própria existência na realidade fenomenológica e, ao mesmo tempo, seu posicionamento no mesmo nível ontológico que o autor do relato ou o diretor do filme. Então, o espectador pode se perguntar: o próprio personagem é obra de que autor? Quem escreveu o “roteiro” de seu destino? Quanta liberdade ele tem, de fato?

Dominic exerce seu livre arbítrio e quebra o espelho a partir do qual lhe falava seu duplo, optando por regressar à sua condição anterior. Ele cumpriu sua missão, realizou seus sonhos e agora, aos cem anos,

quer chegar ao final de seu caminho. Será que ele tem medo de haver anulado sua condição de mortal? Será que sua memória opressora e todos os conhecimentos que adquiriu sem esforço se converteram em um peso insuportável? Será que o horroriza a possibilidade de que ele mesmo tenha obtido a imortalidade?

A memória se converte no *leitmotiv* do filme. O tema principal da discussão é o que as pessoas recordam ou o que esqueceram. Dominic parece obcecado pela ideia de arquivar os dados e o faz de maneira exacerbada. A memória de ambos, Dominic e Verônica, é de natureza coletiva, eles funcionam como um médium que facilita a revelação do tesouro de conhecimentos da humanidade e eles mesmos também se integram à memória coletiva, pela intensa mediatização de suas experiências. Apesar dos esforços do casal para manter o anonimato, nos periódicos médicos franceses e americanos seus casos aparecem intensamente debatidos; Verônica/Rupini, a heroína com dupla personalidade, é entrevistada pela televisão indiana diante de milhões de televidentes. Dominic, por outro lado, é perseguido pelo governo alemão que quer utilizá-lo como material de pesquisa.

Diferentemente de Verônica, prisioneira de uma força invisível que a tortura e lhe rouba a juventude, Dominic vive uma experiência positiva, que se inicia num momento de graça, quando um raio cai do céu, envolve-o em chamas e o erige. Esse movimento vertical instantâneo e incandescente – realizado através de efeitos especiais que dão a impressão de serem técnicas cinematográficas dos anos 60 – pressagia simbolicamente o fato de que a recuperação da memória vai lhe dar poder e liberdade. A verticalidade da intervenção inopinada alude à figura mitológica todo-poderosa de um demiurgo que verte sua energia sobre o escolhido, para dotá-lo de poder divino. O protagonista vive uma experiência milagrosa, um acontecimento singular inexplicável pela lógica racional sobre a qual se funda a construção convencional da realidade<sup>10</sup>. Esse momento único corresponde ao conceito de *suddenness* (o súbito), estudado por Karl Heinz Bohrer e que se refere ao “sintoma

literário de redução do tempo a um ponto no tempo”<sup>11</sup>. Visto como “aniquilação da continuidade devido ao momento estático”<sup>12</sup>, o conceito de *suddenness*, na visão do crítico, caracteriza toda a literatura moderna e equivale a uma absolutização do momento presente. A irrupção vertical dessa força da natureza radicalmente alheia, transcendente, projeta o personagem em outra temporalidade. Durante esse evento singular, duas realidades completamente diferentes interagem, numa dinâmica cujo significado é, em termos de Eliade, uma hierofania, isto é, uma manifestação do sagrado no mundo, mediante uma entidade ou um objeto profano<sup>13</sup>. Esse momento máximo se converte em ponto de referência da vida do protagonista e também do fio narrativo, marcando decisivamente um *antes* e um *depois*. O traumatismo grave representa, simbolicamente, um rito de passagem para uma nova vida, um elemento *sine qua non* no processo de purificação que ocorre, durante a transição para o renascer. Trata-se do mito ancestral da regeneração do homem.

O argumento do filme abunda em fantasmas já consagrados como figurações míticas de Frankenstein, Fonte da juventude, Homem Novo, metempsicose<sup>14</sup> e linguagem artificial universal<sup>15</sup>. Mencionemos alguns aspectos com relação a cada um desses fantasmas. A alusão a Frankenstein ocorre na cena da crisálida, quando o espectador, junto com a equipe de médicos, pergunta-se o que vai sair dessa espécie de múmia consciente, desse ser pensante cujas lembranças vivas, apresentadas em primeiro plano, em imagens em preto e branco, ocultam o corpo que permanece imóvel na cama, envolto em vendas brancas. A busca da fonte da juventude eterna, mito ancestral que Eliade retoma do folclore romeno e que outros renomados autores do século XX incorporaram às suas obras (Borges em “O imortal”, por exemplo), está presente no filme não como desejo pessoal do sujeito, mas como resultado de acidente ou dom divino. Essa mudança não se refere unicamente ao rejuvenescimento físico, mas também ao processo de re aquisição das capacidades intelectuais próprias dessa idade. O mito do homem novo - que fascina toda a primeira metade do século XX, sobretudo nas ideo-

logias utopistas<sup>16</sup> - está presente de maneira explícita, sendo a fabricação do Homem Novo uma meta alcançável por meio de experimentos de laboratório. O líder desse projeto, o doutor Rudolf, é um personagem demoníaco, que se propõe a experimentar a corrente elétrica para conseguir a fórmula da juventude eterna, na tentativa de imitar a obra divina e se situar na posição de demiurgo. Esse aspecto constitui o conflito no nível político que, contudo, permanece marginal no filme. O fato de Dominic inventar um idioma representa uma figuração do fantasma da linguagem universal artificial que anularia os efeitos nefastos de Babel, ou seja, da diversidade, da pluralidade, dos conflitos por causa da confusão, da dificuldade de comunicação e da incompreensão.<sup>17</sup> Numa perspectiva hindu, Verônica representa um exemplo perfeito de metempsicose, uma confirmação da teoria da transmigração das almas. Quando está em transe, o que ela experimenta são memórias de suas vidas anteriores. Contudo, sua memória a mantém paralisada no passado, enquanto para Dominic a memória o move para o futuro. Ela representa o berço da humanidade; ele é uma nova humanidade com uma estrutura psíquico-mental avançada, uma geração dotada da capacidade de se concentrar e de recuperar toda a sabedoria acumulada pelo ser humano ao longo da história. Essa recuperação constitui um processo de hipermnésia.

A memória do personagem principal do filme de Coppola é comparável à capacidade verdadeiramente assombrosa do protagonista do conto de Borges, Funes, o Memorioso, de reter informação - trata-se de "um precursor dos super-homens, um Zaratustra cimarrão e vernáculo"<sup>18</sup>. Essa narração se inicia com a ideia de que a memória é uma capacidade sagrada; como Dominic, Funes é escolhido para receber a graça divina: "a lembrança" começa a narração em primeira pessoa. "Eu não tenho direito de pronunciar esse verbo sagrado, só um homem na terra teve o direito e esse homem morreu"<sup>19</sup>, confessa o narrador do conto, rememorando "a impressão de incômoda magia" que lhe causou a notícia de que o "cronométrico Funes", o rapaz que sempre sabia a

hora sem consultar o relógio, tinha ficado entredado depois de um acidente equestre<sup>20</sup>.

Os dois fios argumentativos – o do filme de Coppola e o do conto borgiano – apresentam várias semelhanças, das quais cabe destacar as mais significativas. Em ambos, ocorre um acidente cuja consequência não é a queda em um estado amnésico (como ocorre em outros filmes que enfocam o tema da memória) mas, pelo contrário, a vítima descobre que é possuidora de uma memória incrível. Dominic compreende o chinês sem dificuldade, Funes aprende o latim só depois de ler, com a ajuda de um dicionário, a *Naturalis historia* de Plínio, um livro em que se mencionam numerosos “casos de memória prodigiosa”. Em uma cena memorável do filme *Velha juventude*, Dominic encontra Verônica, depois do acidente, escondida nas sombras de uma gruta, pronunciando uma encantação em sânscrito; o narrador do conto borgiano encontra Funes falando latim: “essa voz (que vinha da sombra) articulava com moroso deleite um discurso ou prece ou encantação. Ressoaram as sílabas romanas no pátio de terra; meu temor acreditava que elas eram indecifráveis, intermináveis”<sup>21</sup>. Os protagonistas dessas cenas similares reatualizam duas línguas antigas, hoje em desuso. Essa inserção no presente de uma realidade que pertence a outra época perturba a sequência temporal linear; o tempo histórico parece haver detido seu curso, interrompido por um tempo de outra natureza, uma sequência atemporal que pressagia um momento epifânico, em que, por um lado, o narrador descobre a capacidade assombrosa de Funes e, por outro lado, Dominic permanece pasmo ao entender que a jovem fala em sânscrito.

Esses dois modos temporais correspondem, na visão do historiador das religiões, Mircea Eliade, aos conceitos de “tempo sagrado” e “tempo profano” que ele mesmo desenvolveu no estudo *O sagrado e o profano*<sup>22</sup>. O antropólogo distingue entre um tempo “sagrado” que é “circular, reversível e recuperável, uma espécie de presente mítico reencontrado periodicamente com a ajuda dos ritos” e um tempo “profano”, “o presente histórico” ou “a duração temporal habitual, na qual se ins-

crevem os fatos sem significado religioso”<sup>23</sup>. Zheyla Henriksen parte da dicotomia proposta por Eliade, para elaborar um estudo sobre as interferências de vários planos temporais em Borges e Cortázar. Como aponta a autora, “um rompimento da sequência temporal linear ou cronológica dentro da trama” dá lugar a outro tempo que parece haver detido seu curso, que não transcorre, que é irreal<sup>24</sup>. A dinâmica dessas temporalidades é bastante difícil de se representar na tela. As cenas em preto e branco constituem pontes para o passado, imagens da lembrança, momentos de fissura da cronologia, quando outra temporalidade perturba o fio da narração.

Tanto na ficção filmica como na literária, o acidente constitui o momento de transição de um estado de ignorância a um estado de lucidez suprema. Durante essa passagem, ocorre um rompimento da temporalidade linear e surge outro tempo, o presente mítico:

antes dessa tarde chuvosa em que o derrubou o cavalo picarço, ele havia sido o que são todos os cristãos: um cego, um surdo, um néscio, um desmemoriado. [...] Tinha vivido dezenove anos como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as memórias mais antigas e mais triviais.<sup>25</sup>

A memória do personagem borgiano é definida como uma desmedida capacidade sensorial: “Funes não só recordava cada folha de cada árvore de cada monte, mas cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado”<sup>26</sup>. Contudo, não é capaz de organizar esse tumulto de informação que percebe e, por conseguinte, sua habilidade de reter inclusive detalhes menos significativos se torna inútil: “minha memória, senhor, é como um despejamento de lixos”, admite ele.

Dominic inventa uma língua que utiliza para tomar notas, na tentativa de arquivar suas experiências e suas lembranças, de maneira secreta, codificada. Funes inventa um “sistema original de numeração” regido por

um “disparatado princípio” de assinar um nome diferente a cada número: “Em lugar de sete mil e treze, dizia (por exemplo) Máximo Pérez”. Esse sistema ilógico “era precisamente o contrário de um sistema de numeração”, explica o narrador. “O infeliz Ireneo era quase incapaz de ideias gerais, platônicas”<sup>27</sup>. Essa impossibilidade de ter acesso ao universal faz com que ele sinta “o calor e a pressão” de uma “infatigável realidade”. A memória está relacionada com a aprendizagem, conectando-o a um passado, permitindo-lhe entender o presente e projetando-o para o futuro. Dessa maneira, a memória forja a construção da identidade. No caso de Funes, entretanto, a memória chega a ser uma espécie de conhecimento residual, inútil. A avalanche de detalhes faz com que ele permaneça parado no tempo, impedindo-o de considerar o futuro. Sua mente não pode funcionar em diferentes etapas, é incapaz de passar da informação ao conhecimento, o que significa uma transição da acumulação até a seleção e a correlação. A mente de Funes permanece na etapa cumulativa, devido à grande quantidade de dados que guarda. Por não poder esquecer, é impossível para Funes analisar, universalizar, refletir. O narrador confessa: “Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, é abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos.”<sup>28</sup>. Normalmente, o ser humano recorda e esquece parte do que percebe e, da seleção que faz, vai sintetizar, examinar e tirar conclusões. Ireneo é incapaz de pensar porque não pode esquecer a carga desnecessária de detalhes que estão presentes em sua mente. Por não renunciar às lembranças insignificantes, ele não consegue manejar a informação e, por isso, não entende o sistema numérico. O esquecimento permitiria a ele desconectar certos estímulos e organizar o caos dos dados que percebe. Em troca, Dominic maneja muito bem suas lembranças, arquivando-as por meio de notas no diário e gravações na fita dos informes das investigações, materiais que guarda como um tesouro em uma caixa segura no banco, com a esperança de que lhe sirvam como material científico para a tese e também tenham utilidade para os cientistas que investigam seu caso.

A extravagante capacidade de Funes não tem limites. “Mais lembranças tenho eu sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo”, confessa o protagonista, que percebe constantemente “os tranquilos avanços da corrupção, das cáries, da fadiga” e “os progressos da morte, da umidade”<sup>29</sup>. Essa memória descomunal tem um efeito negativo sobre o personagem, paralisando-o. Não se trata apenas da incapacidade física como consequência do acidente, mas também da impossibilidade de movimento devido à invasão das lembranças que o fazem prisioneiro do passado: “Duas vezes o vi por trás da grade, que rudemente acentuava a sua condição de eterno prisioneiro: uma, imóvel, com os olhos fechados; outra, imóvel também, absorto na contemplação de um perfumado galho de santonina”. Preso por sua “implacável memória”, ele não é capaz de uma projeção para o futuro, chegando a lhe ser praticamente impossível continuar vivendo. Sua capacidade mnemônica é fatal: o super-homem não se adapta à realidade desse mundo e morre muito jovem, aos 21 anos.

Verônica, a heroína do filme de Coppola, emprende forçosamente numerosas incursões em suas vidas anteriores que fazem com que ela também se converta em prisioneira da memória. As ativações sucessivas, involuntárias e bruscas da memória levam-na, em ritmo acelerado, para a morte. Dominic compreende esse segredo e se afasta dela para salvá-la, renunciando a um de seus desejos mais árduos como investigador – o de conhecer a origem das línguas, um fantasma mítico que se converteu em tópico das investigações dos filólogos. As incursões noturnas dela o ajudam a avançar no projeto, mas ele prefere interromper esse experimento, que para ela é traumático, antes de conseguir todo o material necessário. A memória de Dominic é liberadora. A capacidade que possui de extrair informação da memória global, depositada no inconsciente coletivo desde os albores da humanidade, permite-lhe salvá-la. Ele toma uma decisão sensata, de sábio que conseguiu compreender os enigmas da existência humana e sua relação com a temporalidade, e a abandona, restituindo-lhe, dessa maneira, a possibilidade de que recobre sua juventude.

A questão da memória e as várias modalidades de arquivá-la estão no centro das preocupações constantes dos personagens do filme. As fotografias, os signos chineses, o gravador, a câmara, o manuscrito, os diários, as cartas e os discos são elementos que servem ora como instrumentos, ora como meios para se arquivar. O álbum de fotos, por exemplo, é uma coleção de memórias. Dominic folheia com nostalgia o álbum com fotos em preto e branco, o que lhe desperta lembranças dos tempos de então, de sua infância no seio da família, de quando era estudante de universidade, e de Laura, a bela mulher a quem então amava. A cada vez que olha as fotos, imagens visuais, olfativas, auditivas e táteis aparecem reatualizadas em sua mente. “Quando olho para aquela fotografia, eu sinto o calor daquela manhã, o cheiro do oleandro, é inesquecível” ele diz, enquanto olha para a foto dele e de Laura em Tivoli.

O escrever também representa uma modalidade de arquivo da memória. No filme, há várias cenas de bibliotecas, de personagens que leem livros, fazem anotações, leem jornais em voz alta e fazem comentários acerca do que leram. A habilidade de Dominic de reconhecer milhares de signos chineses implica o fato de que possua uma boa mnemotécnica. O arquivo está presente também na gruta da Índia, onde os investigadores encontram, ao lado de relíquias humanas, uns manuscritos empoeirados que preservaram certas memórias por séculos.

A referência frequente ao tempo cronológico é uma maneira de organizar a memória: os personagens medem cuidadosamente o tempo, anotam datas, mostram datas nos documentos de identidade, falam de datas históricas importantes, de datas de nascimento. A imagem das fases da lua registra o tempo e, por sua vez, introduz outra temporalidade, cíclica, repetitiva, cósmica. Apesar dessa precisão para marcar o tempo histórico, outros planos temporais se entrecruzam, o que faz com que se apaguem as fronteiras entre a realidade e o sonho. As transições para o sono são esteticamente realizadas por meio de imagens transtornadas. Ao final do filme, o espectador permanece justamente com a impressão – da qual Dominic se queixa – da impossibilidade de distinguir

entre essas duas realidades, o sono e a vigília, dentro da ficção. Que acontece ao final? Dominic volta ao Café Select e se encontra – ou só imagina que se encontra – com seus velhos amigos, contando a eles os acontecimentos históricos que tiveram lugar depois de 1938, o ano de sua desapareição depois do acidente. Dominic descobre com assombro que seus amigos ainda vivem em 1938, tendo permanecido nesse ponto da cronologia. Portanto, as referências que ele menciona representam para eles uma espécie de memória do futuro. Esses personagens parecem estar flutuando, movem-se com lentidão, como se existissem só no sonho de Dominic, um sonho que o leva para o outro mundo. Contudo, eles insistem em que são reais e que ele não está sonhando. Mas qual é o significado de “real”, num mundo que é ilusório?

A ideia de que o mundo é um sonho se origina na filosofia indiana e está relacionada com o conceito de *Brama*, o ser absoluto que se manifesta como eternidade, mas também como tempo efêmero. Para a mentalidade hindu, o pecado, o erro do ser humano, consiste em viver unicamente na temporalidade linear, ignorando o tempo cósmico; noutras palavras, deixando-se levar pela rotina diária e perdendo o contato com o transcendental, com o divino. Eliade, o historiador das religiões, oferece uma possível interpretação dessa visão do mundo cunhada pelo Oriente: ele pensa que o mundo é ilusório porque está em contínua transformação. O erro do homem moderno, em sua opinião, consiste não em viver no tempo cronológico, mas em crer na realidade ontológica da história, crer que esse mundo passageiro representa a realidade absoluta, esquecer a eternidade; daí, a ansiedade do homem moderno e sua angústia frente à morte<sup>30</sup>.

O mundo é um jogo divino e, do ponto de vista ontológico, a existência no tempo histórico não é real. Uma vez que descobre esse misterio diáfano, o iniciado é capaz de romper a cadeia de seus próprios condicionamentos ônticos e liberar-se. E isso é justamente o que Dominic aprende no transcurso de sua viagem. Metaforicamente falando, ele recorda o que o homem moderno esqueceu: que todos for-

mamos parte da ilusão cósmica. Suas existências, antes e depois do acidente, são apenas dois sonhos diferentes. É uma vez que chega ao final desses percursos, ele não tem medo de passar a outro sonho: o de não ser. A esse enigma alude também o narrador de Funes, quando afirma: “talvez todos saibamos profundamente que somos imortais e que, cedo ou tarde, todo homem fará todas as coisas e saberá tudo.”<sup>31</sup>

As duas obras fantásticas acabam por propor uma solução racional, na tentativa de neutralizar o efeito perturbador da irrupção do outro mundo, regido por coordenadas espaciotemporais e lógicas diferentes das que determinam a realidade convencional. A frase final do conto borgiano simplesmente consigna a data do falecimento do protagonista e menciona uma causa trivial, faltando-lhe qualquer referência a alguma implicação emocional por parte do amigo narrador: “Ireneo Funes morreu em 1889, de uma congestão pulmonar”<sup>32</sup>. O ponto final encerra a história de um indivíduo dotado de uma memória extraordinária sem deixar a possibilidade de alguma abertura ou que se filtre algum eco do mundo do além. Isso implica um retorno brusco ao racional, como se se tivesse tratado nada mais que de um caso isolado, de uma exageração da natureza. No filme, a cena do Café Select, onde os amigos de Dominic aparecem insolitamente diante dele, alude à possibilidade de que ele tenha sonhado, impressão de irrealidade confirmada pela data do passaporte. Ou seja, na realidade, depois do acidente, o protagonista continuou vivendo sob uma identidade fictícia, e a cena final resolve o conflito entre os dois mundos cuja interação cria uma narração fantástica. Diferentemente do conto borgiano, o fecho do fio argumentativo do filme, ainda que apresente também o falecimento do protagonista, não é um final definitivo, categórico, total. Na tela, permanece congelada, em preto e branco, a imagem da rua nevada vista a partir de um costado, a partir da posição de Dominic que jaz imóvel, jogado de lado na calçada, ao pé de uns degraus que parecem subir até o céu. Como em “Funes”, em vez da conclusão aparece uma data, 18 de novembro de 1939, que marca não o fim mas o nascimento de um

tal Martin Audricourt, a nova identidade que Dominic usou depois do acidente. A data de nascimento, a escada e a rosa, que uma força feminina invisível lhe põe na mão, são símbolos do renascer. Através de sua ressonância transcendental, essa última cena abre um novo horizonte vital, conseguindo concretizar esteticamente a ideia de que a morte representa uma transição até outra existência.

\*Ioana Winnicki

Cátedra de Pesquisa do Canadá em Transferências Literárias e Culturais  
Departamento de Línguas e Literaturas e Modernas

Universidade de Ottawa

[ioana@alumni.uottawa.ca](mailto:ioana@alumni.uottawa.ca)

Ioana Winnicki obteve o bacharelado em línguas e literaturas modernas pela Universidade de Bucareste, Romênia (2000) e o mestrado em linguística espanhola pela Universidade de Ottawa, Canadá (2002). Sua tese de doutorado, em fase de conclusão sob a supervisão do Professor Walter Moser, usa uma abordagem comparatista para o entendimento da figura do labirinto na prosa fantástica de Jorge Luis Borges e Mircea Eliade. O presente artigo é o resultado das intensas e interessantes discussões sobre memória e esquecimento que se realizaram durante os seminários organizados pela Cátedra de Pesquisa do Canadá em Transferências Literárias e Culturais na Universidade de Ottawa em 2007-2008.

## NOTAS

<sup>1</sup> Texto original em espanhol. Tradução de Maria Antonieta Pereira.

Uma versão preliminar do presente trabalho foi apresentada no VII Congresso Internacional de Literatura Hispanoamericana, que aconteceu em Cusco, Peru, em março de 2008.

<sup>2</sup> Mircea Eliade (Bucareste, 13 de Março de 1907 — Chicago, 22 de abril de 1986) foi um historiador e romancista romeno naturalizado norte-americano. É um dos mais importantes e influentes historiadores e filósofos das religiões da contemporaneidade. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Mircea\\_eliade](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mircea_eliade). Acesso em: 26/05/2009.

<sup>3</sup> ELIADE, 2007.

<sup>4</sup> O título original do conto em romeno é “Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte”.

<sup>5</sup> MOSER, 2007.

<sup>6</sup> MOSER, 2007.

<sup>7</sup> Como assinala Moser, esse retorno evolucionista à origem da fala é similar ao projeto de Herder, em seu “Tratado da origem da linguagem”. Cf. MOSER, 2007.

<sup>8</sup> Glossolalia (do grego γλώσσα, “glóssa” [língua]; λαλώ, “laló” [falar]) é um fenômeno onde o indivíduo crê expressar-se em uma língua por ele desconhecida. Disponível em: [wikipedia: http://pt.wikipedia.org/wiki/Glossolalia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Glossolalia). Acesso em: 27/05/2008.

<sup>9</sup> A autora chama aqui de *duplo*, um “outro” Dominic, uma espécie de alterego que passa a ter vivência própria e que, no final do filme, chega mesmo a travar extensos diálogos com o protagonista através de um espelho.

<sup>10</sup> MOSER, 2007.

<sup>11</sup> BOHRER, p. 39.

<sup>12</sup> Ibidem. p. 50.

<sup>13</sup> ELIADE, Introdução. p. X.

<sup>14</sup> Metempsicose (do grego: meta: mudança + en: em + psiquê: alma) é o termo genérico para transmigração da alma, de um corpo para outro, seja este do mesmo tipo de ser vivo ou não. Disponível em: [Wikipedia: http://pt.wikipedia.org/wiki/Metempsicose](http://pt.wikipedia.org/wiki/Metempsicose). Acesso em: 27 de maio de 2009.

<sup>15</sup> MOSER, 2007.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Segundo Walter Moser, esse fantasma da linguagem universal artificial é concretizado, no século XIX, em uma versão matemática - o modelo *Begriffsschrift* de Frege - e uma versão semântica - o esperanto. A nova linguagem de Dominic se aproxima do projeto da invenção do esperanto. cf. MOSER, 2007.

<sup>18</sup> A autora aqui faz referência ao narrador do conto de Borges, que por sua vez se refere ao personagem Funes como um “Zaratustra cimarrão e vernáculo”. Cf. BORGES, 1999, p. 485. Zaratustra foi o célebre profeta iraniano e sábio poeta religioso da antiguidade, imortalizado por Nietzsche em seu *Also sprach Zarathustra* (*Assim falou Zaratustra*). Cimarrão, por sua vez, refere-se ao cão cimarrão, símbolo do *gaucho* uruguaio (Funes era uruguaio). Vernáculo aqui é utilizado no sentido de “nacional, próprio do país a que pertence”. Ou seja, o personagem Funes, era uma versão local, uruguaia, do célebre profeta e sábio iraniano Zaratustra.

<sup>19</sup> BORGES, op.cit. p. 485.

<sup>20</sup> BORGES, op. cit. p. 486.

<sup>21</sup> BORGES, op. cit. p. 487.

<sup>22</sup> ELIADE, 1995.

<sup>23</sup> ELIADE, op. cit. p. 48.

<sup>24</sup> HENRIKSEN, 1992. p. 40.

<sup>25</sup> BORGES, op. cit. p. 488.

<sup>26</sup> BORGES, op. cit. p. 489.

<sup>27</sup> BORGES, op. cit. p. 489.

<sup>28</sup> BORGES, op.cit. p. 490.

<sup>29</sup> Ibidem. p. 489-490.

<sup>30</sup> ELIADE, 1998. p. 62.

<sup>31</sup> ELIADE, 1998. p. 489.

<sup>32</sup> BORGES, op. cit. p. 490.

## REFERÊNCIAS

BOHRER, Karl Heinz. *Suddenness. On the moment of aesthetic appearance*. New York: Columbia University Press, 1994.

BORGES, Jorge Luis. Funes el memorioso. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1999, p. 485-490.

BORGES, Jorge Luis. El inmortal. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1999, p. 533-544.

YOUTH without youth. Direção: Francis Ford Coppola. Romênia, Internacional/ American Zoetrope, 2007.

ELIADE, Mircea. *Sacral și profanul*. București: Humanitas, 1995.

ELIADE, Mircea. Introduction. *Two strange tales*. London; Boston: Shambhala, 1986, p. I-X.

ELIADE, Mircea. *Mituri, vise și mistere*. București: Univers enciclopedic, 1998.

ELIADE, Mircea. *Youth without youth*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

HENRIKSEN, Zheyra. *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos, 1992

ISPIRESCU, Petre. Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte. *Legende sau basmele românilor, adunate din gura poporului*. București, 1882, p. 1-10.

MOSER, Walter. *Rapport de visionnement de Francis Coppola, Youth without youth*, Manuscrito inédito, 2007.

*Tomando como exemplo o funcionamento da maior parte dos grandes ritos africanos baseados na “lembrança do passado, na espera do futuro e no cuidado com o presente”, o autor distingue três figuras do esquecimento: o começo, o retorno e a suspensão.*

# RETORNO À ARGÉLIA E IMPOSSÍVEL REGRESSO À ARGÉLIA: FORMAS DE ESQUECIMENTO E FIGURAS DA AUSÊNCIA EM *EXÍLIOS*, DE TONY GATLIF

Djemaa Maazouzi\*  
Universidade de Montreal

*Exílios*<sup>1</sup> traz a assinatura cinematográfica de Tony Gatlif<sup>2</sup>: músicos e cantores de verdade interpretam a si mesmos; atores não-profissionais ganham destaque; um gênero particularmente apreciado pelo diretor, o *road movie*<sup>3</sup>, é utilizado; conjuga-se busca identitária e iniciação dos protagonistas; acontecem encontros múltiplos e movimentos musicais, corporais, espaciais e temporais são empregados. O filme aborda abertamente uma temática ligada à biografia do diretor e, em particular, a raízes que não são somente ciganas: como em seu segundo filme *La terre au ventre*<sup>4</sup>, ele evoca a Argélia<sup>5</sup>, o que confere singularidade ao filme, destacando-o do resto de sua filmografia<sup>6</sup>.

Zano e Naïma<sup>7</sup>, um casal de jovens que vive na gigantesca urbanidade parisiense dos anos 2000<sup>8</sup>, decidem retornar à Argélia levando como bagagem somente a música (seu *walkman*) e as lembranças familiares, os imaginários cativantes (a vida dos “pés-pretos”, colonos franceses que viveram na Argélia até 1962, para Zano) ou negativos (um passado argelino banido da memória e do discurso para Naïma). Atravessando a França para poder se retardar por mais tempo na Espanha andaluza e chegar na Argélia pela fronteira marroquina, eles se deslocam

contra a corrente comum de imigrantes clandestinos em direção ao norte. Nessa narrativa de retorno às origens e de “memoração” de um passado que remonta à Guerra da Argélia<sup>9</sup>, os encontros diretos e individuais entre os protagonistas e os argelinos são filmados com cuidado, seja com uma estética cinematográfica convencional (jogo de perspectivas, enquadramento cuidadoso...), seja de maneira muito íntima acompanhando o mais perto possível os personagens principais (como na sequência de aproximadamente dez minutos de transe musical). As imagens que representam a multidão argelina repetem, por sua vez, um *topos*<sup>10</sup> do olhar vazio e são acompanhadas de uma música que parece dizer outra coisa, diferente daquilo que se vê na tela.

## METALEPSE E CLÍMAX

Uma micro leitura do *incipit*<sup>11</sup> do filme nos permitirá refletir sobre as diversas formas de esquecimento<sup>12</sup> esboçadas na narrativa. Consideraremos que as imagens de argelinos com o olhar vazio simbolizam a representação do país das origens, obcecante e inquietante, para Zano e Naïma. Tentaremos demonstrar que essas mesmas imagens são para o diretor “figuras da ausência”<sup>13</sup>; para Gatlif, isso seria uma maneira de dizer como este retorno à Argélia é difícil, quase impossível, tão intenso ainda é o trabalho da memória com as lembranças do passado.

Desde a abertura do filme, em uma tela preta, a música eletrônica constitui um discurso básico, composto de uma batida pesada e regular combinada a um barulho que evoca o movimento de uma enxada ou de um arado que revira a terra, lavra, desenterra ou enterra. *Exilios* funciona como um *road movie*, mas o movimento físico e geográfico realizado pelos personagens a pé, de trem, de barco, de ônibus, andando, correndo ou de táxi começa bem antes de seu início. Na verdade, não é possível determinar quando esse movimento começa, somente se pode

dizer que ele é anterior à cena de abertura, que ele é central à história e à vida dos personagens e determinante para o seu interior e sua aparência exterior. O filme adota esse movimento com diversas formas e vários ritmos e se encarrega de mantê-lo desse modo. Exposto a esse movimento através de um discurso político, o espectador tem os ouvidos bruscamente invadidos por uma música mecânica dominada por uma voz que vocifera, berra, exorta e repete em espanhol:

É hora de falar aos ausentes  
 É hora de falar daqueles que estão enganados  
 É importante interrogar os ausentes  
 Aqueles que vivem sem democracia em geral  
 É urgente, é urgente falar dos ausentes<sup>14</sup>

A primeira imagem da tela se fixa em um buraco da pele. Quando a câmera se afasta progressivamente, a imagem fica mais clara revelando o ombro de Zano, pergaminho sobre o qual se escrevem as marcas de fabricação do filme, superfície de um corpo sobre o qual se inscreve o começo da diegese. De pé, de costas, nu em frente de uma grande janela aberta cujos vidros refletem prédios residenciais, no apartamento de um edifício do programa HAM<sup>15</sup>, vê-se o personagem e, ao fundo, um grande *boulevard* periférico de Paris. Ele bebe cerveja e com seu rosto em *close*, fechado e duro, a câmera mostra-o largando o copo para fora da janela, deixando-o espetacularmente espatifar-se no vazio. Ele se vira para, em frente à câmera, ver sua companheira Naïma nua numa cama, tomando avidamente um sorvete, marcando, com sua colher e cabeça, e com os olhos fechados, o ritmo da música que envolve todo o ambiente.

Nessa cena, que retoma a gênese, Adão e Eva estão nus. Sobre eles, com eles, para eles, por eles nasceria um mundo novo (“é hora” repete a voz), o advento de um momento urgente, de um presente que dominaria e exigiria um novo tempo: a chegada iminente de um tempo

apocalíptico, que faz ressuscitar, o começo de algo vital, isto é, a tomada da palavra e, o que é implícito à rememoração, a lembrança dos “ausentes”. Na exortação da voz, o individual se mistura ao coletivo, o movimento em direção aos ausentes se mistura a um retorno a eles, a morte à opressão, o silêncio do esquecimento se mistura ao silêncio da morte, o aqui se mistura ao lá.

Juntamente com o imperativo político, martelado pela canção que invoca a urgência de uma tomada da palavra pelos mortos e vivos, surge a pergunta de Zano, que abaixa o som bruscamente e dispara: “E se nós fôssemos para a Argélia?” Dessa forma, a palavra de ordem cantada dá lugar à enunciação do local para onde eles dirigem sua injunção e desejo: a Argélia. Essa enunciação é seguida do movimento dos personagens, começado numa ação anterior ao início do filme no qual o espectador infere que os dois acabaram de realizar o ato sexual. Quando Naima ri da proposição bizarra de Zano (“Mas que porra você quer ir fazer na Argélia?”), perguntando sobre que tipo de música ele vai fazer lá, ele diz que não fará mais música e coloca de novo a música no som ao fundo. Com o olhar duro e absorvido, o jovem rapaz começa a mexer a cabeça e o corpo para frente e para trás: Zano carrega consigo esse movimento de vai-e-vem do autista, enquanto Naima traz em seu corpo um movimento que se encontra entre a sensualidade e a obscenidade<sup>16</sup>. Os personagens sofrem, é verdade, de formas diferentes mas, nos dois casos, trata-se de um mal psíquico que os faz se movimentarem fisicamente.

Desde o início do filme, a gama de notas tocadas, o sentido das palavras e seu ritmo contribuem para conduzir a um clímax que se instala quando Zano põe novamente a música pra tocar. O som da música então aumenta em um *crescendo* e envolve tudo, repetitivo, como um *leitmotiv*, uma obsessão que surge em uma imagem panorâmica transbordante de luz: uma grande multidão composta de homens e mulheres de todas as idades, vestidos à ocidental ou usando túnicas e caftans, converge de todas as partes e caminha no meio de uma estrada. Essa ima-

gem é recoberta pelo título do filme *Exilios*, que aparece numa cor vermelho-sangue na tela. Essa metalepse<sup>17</sup>, integrada como primeiro dispositivo de encenação no início do filme, confunde-se com o próprio clímax e suspende a diegese.

O retorno à narrativa se opera sem mudança musical quando Zano é mostrado fazendo um buraco num muro para esconder lá dentro um violino, um arco e as chaves do apartamento. Então, após um silêncio, sob um inquietante e repetido arrulhar de pássaros, o som de “enterrado-desenterrado” ressurge: armado de uma espátula, Zano mistura a água ao cimento e depois usa a massa para encobrir os objetos e refazer o muro. Enterrando essas lembranças ao decidir partir para a Argélia, Zano também enterra um objeto memorialístico da família, o violino de seu avô, indicando dessa forma que um recomeço passa a se operar. O tempo do fetichismo mnemônico fecha seu ciclo: para reencontrar suas origens, recobrir sua memória familiar, Zano vai agir, ele vai obedecer ao movimento que seu corpo indicava doentamente e vai realizar a partida para o país de seus ancestrais. Na verdade, é o encontro entre os dois jovens que remexe o passado e torna essa viagem rumo à Argélia algo desejável e realizável. Seu encontro havia acabado de acontecer *hors champ*<sup>18</sup> quando o filme se inicia: diante da câmera, ao mesmo tempo que o espectador, cada um dos personagens descobrirá ou não as origens das cicatrizes do outro, seus fragmentos da infância e também descobrirão um ao outro como amantes e parceiros de viagem durante o périplo.

## ENCONTRO E CRUZAMENTO MEMORIALÍSTICO

Mas as trajetórias de Zano e Naima se cruzam primeiro num pano de fundo memorialístico que retoma a história da Argélia colonial e de sua luta pela independência: vindos de uma segunda, talvez terceira, geração dos protagonistas e grandes perdedores dessa guerra e condenados a fugir e a perder definitivamente sua terra e suas raízes, os jovens

são ao mesmo tempo fruto de um encontro natural (eles vivem na França e têm a mesma idade), de um encontro provável (a Guerra da Argélia afetou profundamente e por muito tempo a sociedade francesa da metrópole, com dois milhões de pessoas recrutadas vindas de todas as camadas da sociedade e mais de um milhão de “repatriados”) e o resultado de um encontro providencial (eles são portadores de memórias paralelas). Zano é neto de um “pé-preto”<sup>19</sup>, Naima poderia ser a filha de um *barké*<sup>20</sup>. Sua história familiar é marcada pela recusa de seu pai em falar sobre a Argélia. O estigma de ser filha de um homem banido do país de origem e colocado no ostracismo na França é maior do que a de ser filha de um tipo de trabalhador imigrante que geralmente (pelo menos para a primeira e talvez para a segunda geração pós-independência) está ligado aos valores da cultura do país de origem e à sua língua e que sente o dever de transmiti-los a seus filhos.

A aspereza das personalidades de Zano e Naïma (cujos nomes evocam suas respectivas origens espanhola e árabe) e até suas cicatrizes, estigmatas de sofrimentos acidentais ou, ao contrário, infligidos intencionalmente, restabelecem uma relação diferente com o passado, de acordo com o destino reservado aos pais antes e depois de 1962. Um, órfão, liga-se à Argélia tanto por amor filial (seu pai adoraria ter retornado à Argélia) quanto por orgulho já que seu avô, professor do interior e não colono francês, apoiou a luta da Frente de Liberação Argelina (FLN). A outra recusa sistematicamente frente aos argelinos, até o episódio do transe, sua pertença à Argélia. Ela também tem uma relação ambígua com suas origens familiares: jogada na rua na adolescência, ela teria sofrido sevícias infligidas pelos homens.

O “e se nós fôssemos para a Argélia?” de Zano dá início ao *road movie* e o insere em várias temporalidades vividas e projetadas. Ele sugere a partida no presente para um encontro no futuro com um passado distante, mas cujas feridas ainda não cicatrizaram. Ele enfrenta pelo menos dois problemas dos personagens, um sob a forma de trauma e outro na obsessão pelo passado. Os pais do rapaz morreram em um

acidente de carro, quando retornavam à Argélia para se reconfortar no túmulo de seus antepassados. A moça, por sua vez, sofre tanto de feridas psíquicas e psicológicas quanto de um mal estar com relação à sua identidade e às suas origens.

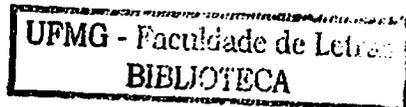
Na cor vermelha do título *Exílios* se encontra o sangue da filiação e da violência (“ditadura/terrorismo/terremoto” se repetirá mais tarde na letra de uma canção<sup>21</sup>) que evoca tanto a Argélia atingida pelo terrorismo dos anos 1990, quanto a devastação sofrida na região de Boumerdès provocada por um terrível terremoto em 22 de maio de 2003. O vermelho-sangue do título também evoca traumas já que, à medida que eles se aproximam do país, Naima conta seus sonhos assombrados pelo sangue e sua angústia cresce visivelmente (ela rói as unhas e diz que se sente “estrangeira em todos os lugares”).

### AS TRÊS FIGURAS DO ESQUECIMENTO

Desde os primeiros minutos de *Exílios*, três “figuras do esquecimento” começam a se delinear, tais como Marc Augé as define ao recorrer a questionamentos etnológicos em sua obra *As formas do esquecimento*. Tomando como exemplo o funcionamento da maior parte dos grandes ritos africanos baseados na “lembrança do passado, na espera do futuro e no cuidado com o presente<sup>22</sup>”, o autor distingue três figuras do esquecimento: o começo, o retorno e a suspensão.

A primeira figura, a do

começo, ou digamos do recomeço (entenda-se bem que este último termo designa todo o contrário da repetição: uma inauguração radical, o prefixo *re-* implicando que uma mesma vida pode ter vários começos), [apresenta a] ambição [...] de encontrar o futuro esquecendo o passado, de criar as condições de um novo nascimento que, por definição, abre todas possibilidades futuras sem privilegiar nenhuma<sup>23</sup>.



Dessa forma, o *incipit* do filme é inteiramente devotado a uma gênese que os protagonistas revivem, nus, sob a influência de uma voz que anuncia e exorta a chegada de um novo dia, preparando-se para recomeçar a viver. A viagem que eles se preparam para fazer é uma iniciação para compreender sua própria existência a fim de lhes permitir um novo nascimento.

A segunda figura do esquecimento é a do

retorno, cuja ambição primeira é a de reencontrar um passado perdido esquecendo-se do presente (e do passado imediato com o qual ele tende a ser confundido) para estabelecer uma continuidade com o passado mais antigo; eliminar o passado “composto” em favor de um passado “simples”<sup>24</sup>.

Além do retorno ao país de origem, Zano e Naïma também realizam um retorno a si mesmos. Os personagens descobrem, desde o *incipit* do filme, sentimentos que transparecem como um mal estar interior da ordem da possessão, seja diretamente com o *close* no rosto de Zano e seu movimento autista, seja indiretamente com o riso e a atitude obscena de Naïma e seu movimento de cabeça que será retomado na sessão de transe que lhe permitirá exorcizar, ao fim da narrativa, a dor que a habita. Marc Augé menciona que “a possessão é a instituição emblemática do retorno” e que o “possuído, por sua vez, ‘entra nele mesmo’ ou ‘reencontra seus espíritos’ (todas são expressões de nossa linguagem corrente que se aplicam literalmente à descrição do ‘retorno’ do possuído)”.

Esse retorno, cuja ideia é introduzida e preparada desde o *incipit*, é expressão do corpo e sintoma de uma tortura infligida psiquicamente mas sobretudo de modo solitário, individual. O movimento do corpo manifesta o interior e a sequência de dez minutos de duração pode ser vista como um momento no qual o “retorno do possuído” é posto em cena e ostensivamente representado por um dispositivo narrativo in-

uindo a *performance* dos atores em toda a sua intensidade. Ao final desse retorno aos lugares da memória familiar (o apartamento de onde a família fugiu em 1962, o túmulo do avô) e dessa seção de exorcismo, os dois protagonistas terão finalmente percorrido a distância interior correspondente aos quilômetros atravessados na viagem, conhecendo assim si mesmos, experimentando uma paz consigo mesmos e com o outro, paz que claramente colocará fim aos sofrimentos enterrados nos personagens. Dessa forma, em *Exílios*, o retorno é um retorno efetivo aos pais das raízes e sinedóquico de um retorno a si mesmo: uma figura do esquecimento que impregna tanto os personagens quanto o diretor que, pela primeira vez, retorna à Argélia desde 1962.

## SUSPENSÃO E OLHAR VAZIO

Finalmente, das três figuras do esquecimento que poderíamos ler, a partir da visão do diretor que retorna à Argélia para realizar uma obra, a figura da suspensão é aquela que parece colocar mais especificamente os traços de fabricação do filme. Ela interpela o espectador colocando-o na posição de enunciador em sua relação com o presente e ligando-o ao passado, ao esquecimento e à lembrança. Essa terceira figura, a suspensão, tem como “primeira ambição [...] encontrar o presente separando-o provisoriamente do passado e do futuro e, mais precisamente, esquecendo o futuro, na medida que este se identifica a um retorno ao passado.”<sup>25</sup>

Desde o *incipit*, a materialização da suspensão do tempo passa por essa metalepse que mostra a explosão de uma multidão diante da tela e que corresponde a um tempo presente: as roupas dos indivíduos são contemporâneas, mas essa multidão não dá nenhum indício de contemporaneidade em sua atitude e seu movimento. Essas pessoas se encontram num lugar que é um “lá” e um “não-lugar” onde os caminhos

convergem (mas por que? para onde?) para uma estrada central (no meio da tela).

Essa metalepse tem importância na integração nos créditos do filme já que ela evoca, desde o princípio, redes de sentidos marcadas pelo enunciador. Essas redes encontrarão ramificações ao longo da narrativa, inclusive quando outras suspensões acontecem, quando o olhar vazio da multidão torna-se frequente demais para ser apenas um acessório e quando essas imagens se complexificam por uma trilha sonora que parece dizer algo diferente daquilo que é mostrado na tela. Essa metalepse é, na verdade, proveniente de outra passagem, de um nível narrativo a outro, que não destrói o mundo diegético (como o faz conscientemente a inscrição-título nas imagens dos créditos iniciais), mas que o obriga "a se redefinir, a crescer."<sup>26</sup> Dessa forma, o trecho vem de uma longa sequência que prossegue mais tarde quando Naïma, com a cabeça no ombro de seu namorado, adormece no trem que os leva para Alger. Seus olhos se fecham e um silêncio cai sobre imagens fugitivas enquanto o trem penetra no túnel e começa a virar: bruscamente silhuetas inquietantes de homens invadem a ferrovia, atrás do trem que se distancia. Varrida por uma súbita tela negra essas imagens desaparecem num piscar de olhos. Surge, então, um plano panorâmico com uma forte luz no qual se vê uma multidão de homens e mulheres de diferentes idades. Eles são mostrados, primeiramente, num passo ritmado por uma marcha coletiva. Em seguida, vemos seus corpos e suas mãos, dentre as quais há a mão de um velho homem com uma pequena bandeira argelina. Por fim, todos com o olhar vazio, eles são mostrados convergindo para a mesma direção, no centro da tela cinematográfica.

Num silêncio pesado, essa grande multidão cruza Zano e Naïma, à contracorrente, e parece estar cega à presença deles, apesar dos protagonistas tentarem vê-la e tocá-la em vão. Essa metalepse suspende o tempo representando uma multidão soldada por um mesmo movimento, uma entidade constituída nacionalmente por uma bandeira a ser compreendida talvez como a representação da Argélia pós-inde-

pendência. É nessa imensidão do encontro impossível, saída de um sonho (ou de um pesadelo) de Naïma, que vozes andaluzas masculinas crescem, progressivamente e cada vez mais fortes, evocando o *cante jondo*, o canto cigano cujas raízes são oriundas da Espanha da Idade de Ouro muçulmana.<sup>27</sup>

## O DISCURSO DA MÚSICA

Essas vozes penetrantes, acompanhadas de sons de guitarras secas, exaltam e gritam “Argélia” como um hino, um grito do coração, do corpo, da ordem do encantamento, que rompe completamente com as imagens mostradas, que não têm nada de celebração, apenas de estranhamento. A suspensão representada na imagem se projeta no som, o presente colide com a evocação de um passado distante, de um passado que remete a um tempo bem anterior ao de Zano e Naïma. Enquanto essa suspensão se justapõe ao presente, esse presente do retorno, para os protagonistas, é feito de ansiedade e de medo frente a uma Argélia contemporânea a ser encontrada.

Tal como figurada nessas imagens, a Argélia simboliza a dificuldade que haveria para se alcançá-la em seu passado e sua heterogeneidade (aquela de antes da Guerra de Independência), como o desejariam com toda a força essas vozes que a celebram. Zano e Naïma captam o país simbolicamente, através da multidão que, como um rio inexaurível, é impossível de ser fixada. A única solução para compreendê-lo, conhecê-lo, amá-lo seria confrontá-lo em seu presente irreduzível: subir o leito do rio contra a corrente para alcançar sua fonte, o passado, tentando ir até onde ele se origina.

Tão espetacular e eloquente quanto a multidão que converge para um ponto comum na imagem panorâmica (Gatlif filma com um imenso ângulo, dimensionando enormemente os rostos e dando à paisagem uma totalidade que o olho não é capaz de apreender) é a sequência na qual o centro da cidade de Alger está vazia de carros e onde, nas

calçadas, dezenas de argelinos com os corpos imóveis e o olhar vazio são filmados em planos fechados. Entre estes homens e mulheres impassíveis, esperando docilmente em pé numa fila interminável um hipotético táxi, um velho folclórico (uma figura famosa há séculos nos casamentos do leste argelino, sobretudo na região de Sétif) canta uma velha canção. Com a voz cada vez mais alta, ele canta a alegria de pegar um táxi e em seguida o arrependimento por causa de sua perigosa velocidade<sup>28</sup>. O tempo da Argélia pós-independência é suspenso no presente, enquanto a canção desfia lembranças de um passado distante que remonta talvez a uma memória da infância relacionada a um momento de felicidade, a um casamento, por exemplo.

Finalmente, invoquemos como outro exemplo de suspensão as fotografias em preto e branco que Zano observa uma por uma, quando vai visitar o antigo apartamento de seus avós. Uma vez passada a emoção de ver as imagens de seu pai criança, de seu avô segurando o violino, Zano continua a revirar a caixa cuidadosamente conservada pela família argelina que tomou posse do lugar após a fuga da família de Zano. Enquanto numa música longínqua se pode ouvir todas as notas de um piano, num plano aberto se veem velhas fotos amareladas de indígenas (ou muçulmanos ou árabes, como os chamavam os franceses da metrópole, e os pés-pretos): uma dezena de rostos de mulheres, de homens, de crianças e de velhos, o olhar aceso, fixando a objetiva do aparelho fotográfico colonial. Como se enquanto um presente-passado, o da colonização, se desenrolasse há muito tempo, uma criança tomasse, no conforto de sua lareira, sua lição de piano...

### **FIGURA DA AUSÊNCIA, O OLHAR PARA A CÂMERA**

Por meio desses exemplos de representação da terceira figura do esquecimento, a suspensão, emerge uma dissonância entre o que se vê na tela e o que se ouve: as imagens de argelinos que não olham nem para os personagens, nem para as ações desses personagens, nem para

a câmera, nem mesmo para o filme que está sendo feito. Isso representaria um presente impossível de ser ultrapassado, remontado, irreduzível aos sentimentos, à vontade de lembrar, à vontade de esquecer. Nessas imagens, a associação com uma música cada vez mais singular complexifica a suspensão e lhe confere as características desenvolvidas por Marc Vernet para definir a “figura da ausência”<sup>29</sup>, ou seja, “a representação, na imagem, do invisível, na medida em que o cinema procura tornar sensível por seus próprios meios uma existência que não pode se materializar em uma forma realista.” De fato, parece-nos que os personagens, em um primeiro nível diegético, corresponderiam a figuras do esquecimento e no nível extra-diegético a figuras da ausência elaboradas pelo cineasta para dar conta de certas impossibilidades.

O olhar da câmera é uma das figuras da ausência que Marc Vernet retém para suas análises cinematográficas. Entretanto, se o crítico insiste em suas demonstrações na força do olhar para a câmera (podemos interpretar, como ele enfatiza, como um direcionamento ao espectador), ao mesmo tempo ele alarga a compreensão dessa figura, já que, na tentativa de defini-la, ele precisa de certas condições de elaboração:

O modelo do olhar para a câmera poderia ser o seguinte: um ator encarando a câmera, e próximo dela, fixa um ponto situado no lugar onde ela está. *A priori*, bastaria que uma dessas condições não fosse satisfeita para que o olhar para a câmera fosse posto em cheque. Mas pelo contrário, parece ser suficiente que uma ou duas (mas não todas) dessas condições existam, para que surja para o espectador a possibilidade de tal olhar ou a evidência da presença da câmera<sup>30</sup>.

No caso das imagens que estamos analisando, o olhar dos personagens aparece “vazio, sem destinatário ou sem objeto, perdido no vago, centrado no nada”<sup>31</sup>. Esse olhar vazio, esse olhar centrípeto, representado repetidamente pelo cineasta em vários momentos, inclusive por meio de fotografias do período colonial, se parece e se opõe, ao mesmo tempo, ao olhar-câmera, centrífugo, que Tony Gatlif sabe muito

bem utilizar<sup>32</sup>. Mas, se retornarmos à definição do olhar para a câmera elaborada por Marc Vernet,<sup>33</sup> esse olhar que “dá a impressão de fixar, de ver com atenção algo ou alguém” ou que não vê nada, o importante para nós é o que ele introduz em relação à presença: a presença da câmera e, portanto, do cineasta. Desse modo, essa figura do esquecimento, e ao mesmo tempo figura da ausência, elaborada para tentar exprimir o invisível no olhar dos personagens, permitiria revelar um traço da enunciação fílmica.

A suspensão, figura do esquecimento, é paradoxalmente composta ao mesmo tempo por partições musicais evocatórias que manifestam a impossibilidade de esquecer um passado que continua a ser trabalhado e imagens onde transparece a impossibilidade de rememorar um passado fora de alcance. Os personagens entram em choque constantemente com o olhar vazio dos argelinos, eles se chocam com um presente irredutível que impede justamente de olhar nos olhos da Argélia enquanto entidade atual e enquanto passado. Enquanto a entidade de antigamente desaparece para sempre da evocação icônica, ou pelo menos da evocação cinematográfica tal qual foi escolhida por Gatlif, a evocação musical persiste em existir na cabeça, no coração, nas orelhas que abrigam lembranças adoradas, celebradas, felizes, plausíveis... O olhar vazio seria a presença excessiva do presente que impede de redescobrir o passado, mas também seria o que ativa a lembrança, uma lembrança vaga, feita de sensações longínquas ou muito longínquas, felizes (a mistura das comunidades nas festas é uma das lembranças mais fortes dos filhos dos pés-pretos<sup>34</sup>), celebrativas (uma Argélia mítica que remonta aos tempos da Alhambra), de retorno à infância (a lição de piano ou a evanescência da lembrança de um tempo onde fazia bem viver em um presente-passado que escondia o olhar vivo dos argelinos, um presente colonial que só queria ver nesse olhar o vazio).

O discurso contraditório da música contribuiria, assim, para nos fazer escutar a voz autoral para quem o regresso à Argélia seria uma impossibilidade. Enquanto seus protagonistas Zano e Naïma terminam,

em paz, seu périplo, após a cena do transe no cemitério onde repousa o avô, o enunciador teria fracassado ao regressar já que, segundo Marc Auge, “nada é mais difícil do que regressar; é necessário uma grande força de esquecimento”<sup>35</sup>. Talvez Gatlif não seja capaz de esquecer. Essas imagens, que recorrem ao *topos* do olhar vazio, acompanhadas de uma música que emite um discurso paralelo, serviriam como máscaras, não no sentido de dissimularem algo, mas no sentido de cobrir traços da memória<sup>36</sup>.

O tema do retorno à Argélia é recorrente e obcecante para os pés-pretos e seus descendentes depois de 1962, data do fim da Guerra da Argélia. Esse tema se articula de acordo com vários pontos de vista narrativos e enunciativos, sob a forma de textos escritos ou filmes. Se, por um lado, Tony Gatlif coloca-o pela primeira vez como tema central de um de seus filmes, adaptando-o a um gênero que é constitutivo de sua obra, por outro lado, é inegável que o retorno, enquanto figura do esquecimento – retorno físico, retorno do vivo, retorno da carcaça mortuária, retorno spectral, retorno memorialístico ou, ainda, retorno à guerra e ao exílio – é múltiplo. Ganha-se ao tentar compreendê-lo em sua multiplicidade e no *leitmotiv* que ele representa, por repetição exaustiva e reutilização.

\*Djemaa Maazouzi  
 Universidade de Montreal  
[dmaazouzi@videotron.ca](mailto:dmaazouzi@videotron.ca)

Djemaa Maazouzi é doutoranda no Departamento de Língua e Literatura Francesa da Universidade de Montreal. Suas pesquisas estão relacionadas à memória da Guerra da Argélia na França divulgadas na literatura e no cinema. Ela coordena, desde março de 2006, o laboratório “CRI/*Hors Champ*: mídias e sociedade” do Centro de Pesquisas sobre a Intermedialidade da Universidade de Montreal. Disponível em:

(<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/ficheinstitution.asp?id=233>).

Entre suas publicações recentes, pode-se citar o artigo “Da imprensa argelina à edição francesa, a barulhenta travessia de YB. Leitura de um desaparecimento e duas aparições” na revista eletrônica *Orées*, do Departamento de Francês da Universidade Concórdia <http://orees.concordia.ca/maazouzi.html>, jun./2007, e “Parada em um massacre, imagem de uma guerra”, na revista eletrônica *Hors Champ*. Disponível em: <http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?idarticle=234>. Acesso em: out./2006.

## NOTAS

<sup>1</sup> França, Princess Films, 2004, 103min.

<sup>2</sup> Gatlif é ao mesmo tempo diretor, roteirista e compositor da trilha desse filme.

<sup>3</sup> Assim como em *Latcho drom* (1992), *Gadjo Lilo* (1997) ou *Nasci de uma cegonha* (1998).

<sup>4</sup> França, JKL International, 1978, 105min.

<sup>5</sup> De pai árabe e mãe de origem cigana andaluza, Tony Gatlif, cujo verdadeiro nome é Michel Dahmnaï, nasceu em Argel em 1948. Ele parte da Argélia logo após sua independência, em 1962.

<sup>6</sup> De 1973 a 2005, com *Transylvania*, Tony Gatlif realizou dezenove filmes.

<sup>7</sup> Interpretados pelos atores Romain Duris e Lubna Azabal.

<sup>8</sup> Mais precisamente, logo após o terrível terremoto que atingiu a cidade argelina de Bourerdès, no dia 22 de maio de 2003.

<sup>9</sup> A Guerra da Argélia (1954 — 1962) foi um movimento de luta pela independência desse país, então território francês. Caracterizou-se por ataques de guerrilha e atos de violência contra civis - perpetrados tanto pelo exército e colonos franceses (os “pied-noirs”, pés pretos) quanto pela Frente de Libertação Nacional (Front de Libération Nationale - FLN) e outros grupos argelinos pró-independência. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra\\_da\\_Arg%C3%A9lia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_da_Arg%C3%A9lia). Acesso em: 29/05/2009.

<sup>10</sup> Utilizamos esse termo como sinônimo de *lugar em comum* porque o olhar vazio dos argelinos filmado em 2003 não pode deixar de remeter ao olhar vazio dos indígenas nas fotografias, nas litografias e no cinema (documentário ou ficção) do período colonial (em *Exílios*, inclusive, essas fotos são colocadas em cena). A fim de abrir a rede de significações oferecidas por essa representação do olhar vazio no filme, e de suas

problemáticas, o termo *topos* será utilizado em uma acepção mais ampla do que aquela que confere a ele “uma plausibilidade inerente, que se comunica aos discursos nos quais [ele entra], aos quais ele faz alusão ou dos quais ele constitui o esquema que dá coerência”. Cf. MAINGUENEAU, Patrick, CHARAUDEAU, Dominique (ed.). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Editora Seuil, 2002. p.580.

<sup>11</sup> Segundo a enciclopédia eletrônica *wikipedia.org*, “o *incipit* de um texto, tal como poesia, canção ou livro, são suas primeiras palavras ou frase de abertura. Na música pode se referir às primeiras notas da composição.” Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Incipit>. Acesso em: 29/05/2009.

<sup>12</sup> AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*. Paris : Payot et Rivages, 1998. p. 76-78.

<sup>13</sup> VERMET, Marc. *De l'invisible au cinéma*. Figures de l'absence. Paris : De l'Étoile, 1988. p. 6.

<sup>14</sup> *Manifesto*, Tony Gatlif e Delphine Mantoulet, trilha sonora original *Naire, Exils, op. cit.*

<sup>15</sup> HAM significa Habitação de Aluguel Moderado, sendo a moradia típica dos bairros de edifícios dos subúrbios franceses

<sup>16</sup> A conotação de vulgaridade que emana da personalidade de Naïma desaparecerá pouco a pouco, ao longo da história. A atenuação dessa característica coincidirá com a revelação de episódios do passado (sexual) doloroso vivido pela personagem.

<sup>17</sup> “A passagem que se opera em um dos quatro tipos de mundo [diegéticos] para outro [mundo real, fronteira entre mundo real e ficcional, mundo ficcional, mundos interiores ou hetero-universos ou mundos possíveis como os sonhos, os pesadelos etc.], uma figura primeiramente classificada em X que se revela pertencente a Y uma vez que certas informações sejam transmitidas. Toda passagem de um mundo a outro [...]”. Essa definição de metalepse proposta por Laurent Jullier (*L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, Armand Colin Cinéma, 2007 [Nathan/VUEF, 2002], p.21) vem da literatura e mais precisamente de Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972, p. 243-250).

<sup>18</sup> Em cinema, *hors champ* (fora do campo) designa tudo aquilo que não se vê na tela, mas que faz parte do universo ficcional do filme.

<sup>19</sup> Os “pés-pretos” são, em sua grande maioria, descendentes de exilados que foram para a França e imigrantes pobres das regiões ao redor do Mediterrâneo que se naturalizaram franceses. Os mais antigos, de origem israelita (origens milenares na região ou exilados da Espanha e de países da Europa após extermínios sucessivos), adquirem a nacionalidade francesa em 1871, com a promulgação do decreto Crémieux.

<sup>20</sup> O termo *barkî* designa os supletivos muçulmanos incorporados pelo exército francês no início da Guerra da Argélia, aproximadamente 60.000 homens.

- <sup>21</sup> “1, 2, 3... nada más”, Tony Gatlif e Delphine Mantoulet, trilha sonora original *Naiïre, Exils*, op. cit.
- <sup>22</sup> AUGÉ, Marc. op. cit. p. 75.
- <sup>23</sup> Ibidem, p. 78.
- <sup>24</sup> Ibidem, p. 76.
- <sup>25</sup> Ibidem, p. 77.
- <sup>26</sup> Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, op. cit., p. 21.
- <sup>27</sup> Trata-se de uma Andaluzia medieval, ocupada por mais de sete séculos (de 711 a 1492) pela civilização muçulmana, então no seu apogeu.
- <sup>28</sup> “Willy Taxi”, arranjos de Tony Gatlif, voz de Zoubir Gacem, trilha sonora original *Naiïre, Exils*, op. cit.
- <sup>29</sup> VERMET, op. cit.
- <sup>30</sup> Ibidem. p. 11.
- <sup>31</sup> Idem.
- <sup>32</sup> Como na cena do *incipit* já citada, na qual Zano pergunta: “E se fôssemos para a Argélia?” ou ainda na cena onde Naïma interpela um mosquito no olho da câmara.
- <sup>33</sup> Op. cit. p. 11.
- <sup>34</sup> Como descreve Joëlle Hureau, ao longo do seu livro *La mémoire des pieds-noirs*, Paris: Perrin, 2001.
- <sup>35</sup> AUGÉ, op.cit., p.84.
- <sup>36</sup> PONTALIS, Jean-Bertrand. *Ce temps qui ne passe pas*. Paris : Gallimard, 1997. p. 101.

## BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*. Paris : Payot et Rivages, 1998.
- CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Scuil, 2002.
- GENETTE, Gérard. Poétique. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- HUREAU, Joëlle. *La mémoire des pieds-noirs*. Paris : Perrin, 2001.
- JULLIER, Laurent. Armand Colin Cinéma. *L'analyse de séquences*. Paris :

Armand Colin, 2007. [Nathan/VUEF, 2002].

PONTALIS, Jean-Bertrand. *Ce temps qui ne passe pas*. Paris : Gallimard, 1997.

VERNET, Marc. *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*. Paris : De l'Étoile, 1988.

## FILMOGRAFIA

EXÍLIOS. Direção: Tony Gatlif. Título original: Exils. France, Princes Films, 2004.

TRANSILVANIA. Direção: Tony Gatlif. France, Princes Films, 2005.

NASCI de uma cegonha. Direção: Tony Gatlif. Título original: Je suis né d'une cigogne, France, Princes Films, 1998.

GADJO Lilo, France. Direção: Tony Gatlif. Princes Films, 1997.

LATCHO drom. Direção: Tony Gatlif. France, Canal+/KG Production, 1992.

LA TERRE au Ventre. Direção: Tony Gatlif. France, JKL International, 1978.

# WALTER, JE ME SOUVIENS

Nada mais oportuno do que terminar este volume sobre memória e esquecimento com este grito ao nosso capitão: “WALTER, JE ME SOUVIENS!” Nesse pequeno espaço, em várias línguas e formatos, alguns dos colaboradores de quase uma década da Cátedra de Pesquisa em Transferências Literárias e Culturais dirigida pelo Professor Walter Moser deixam registradas suas palavras de agradecimento e reconhecimento ao comandante do barco que agora parte para sua aposentadoria deixando para nós um enorme legado humano e científico. Este adendo é pedido espontâneo do grupo que, conspirando sem o conhecimento do mestre, decidiu surpreendê-lo através de pequenos textos onde fica documentada a admiração acadêmica e a afeição pessoal que nutrimos por esse grande interlocutor. Diante do enorme e positivo impacto que ele causou na trajetória de cada um de nós, podemos apenas retribuir-lhe com este singelo agradecimento. Um dia, quando precisarmos do auxílio do arquivo para ativar a memória, estes textos estarão lá para nos fazer lembrar que, quando a excelência acadêmica e a humanidade se combinam em doses colossais, a explosão resultante tem o poder de transformar vidas.



Estudando as relações interculturais entre pessoas, mídias e manifestações artísticas, Walter Moser não apenas estuda elos de uma rede, mas a integra, reforçando-a. Ao participar como interlocutora da Chaire de recherches du Canadá en transferts littéraires et culturels, eu mesma fiz/faço parte desse grupo multinacional que teve/tem como palavra-base o diálogo, tanto no seu sentido mais corrente, como no sentido bakhtiniano, implicado na percepção da língua como enunciação, espaço

de circulação de diferentes vozes sociais. Cada participante do grupo fala a partir de seu lugar social, abrindo espaço para reflexões acadêmicas e sócio-políticas, seja sobre um famoso autor canadense, colombiano ou brasileiro, seja sobre um morador de rua no Brasil.

Por isso mesmo, Walter Moser promove a circulação da palavra porque não se fecha no lugar do eu, poderoso e castrador; antes ele escuta intransitivamente, abrindo-se para o outro não apenas com as teorias da diferença, mas na prática de sua vivência acadêmica e mesmo familiar.

Ivete Walty – PUC MG

• • •

Tayer Walter Moser,

A sheynem dank far dayn hilf mit mayn project vegn di Kanader yiddisheh

limoudim. Ikh vintch dir al dos guts. Mit grusn,

Chantal Ringuet

• • •

Querido Profesor Moser,

Gracias por compartir conmigo su sabiduría y por transmitirme las potencialidades de la combinación entre rigor intelectual y la cordialidad de un equipo de trabajo.

En cada nueva búsqueda encuentro ecos de sus enseñanzas y nuevo sentido a sus palabras.

Con todo cariño,

Gabriela A. Piñero

• • •

### Lembranças de Moser

Era um encontro de pesquisadores brasileiros, na Faculdade de Letras da UFMG, e havia um professor canadense falando. Fazia calor, a sala estava cheia e o convidado se expressava num português bastante claro. Sotaque de qual língua? Alemão? Francês? Inglês? Americano do Norte? Espanhol não era, com certeza.

Esse foi meu primeiro contato com Walter Moser, professor de muitas línguas e linguagens. Anotei, com crescente interesse, o que ele dizia sobre culturas, literaturas, intercâmbios, resistências. Mas o Canadá era apenas um país no fim do fim do mundo.

Depois, recorro de outra cena, num restaurante de Belo Horizonte. O assunto era o pensamento de Antonio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes. Eu tinha acabado de publicar um artigo em que divergia deles e uma das poucas pessoas que quiseram entender o gesto foi Walter Moser. Percebi, então, uma característica importante desse pesquisador – ele ouvia tudo, mas tinha uma atenção especial para o que escapava do consenso.

Muito tempo depois, coordenei um simpósio da ABRALIC do qual participou Marcio Bahia. O orientando de Walter Moser mostrava um ótimo nível de articulação teórica, acompanhando o debate com base no pensamento de seu orientador.

De novo num encontro Brasil/Canadá, conheci rapidamente Pierre Sossou, do grupo de pesquisa de Moser. Na ocasião, só fiquei sabendo que ele falava francês e era quase brasileiro, porque africano. Eu ainda não sabia que a gente ia cantar pagode e tomar cerveja nos botecos de Ottawa.

Mas houve uma tarde, no início do verão brasileiro, que todas essas informações se concentraram num ponto de ebulição porque eu recebi um e-mail me convidando para passar uns meses como *visiting researcher* na University of Ottawa. Pensei que havia algum engano, mas quem assinava a mensagem era o próprio Walter Moser.

Confesso que tive um susto e a primeira reação foi de fuga. Co-

nhecia pouco do Canadá e havia o problema das línguas – inglês ou francês? – depois de dez anos falando só português e espanhol. Além disso, eu estava tentando me aposentar, pensando em dias na praia e noites tranquilas. Mas a proposta era tão fascinante que evocava o “esquecer para lembrar” de Drummond. Além disso, com relação à pesquisa de Moser, todas as memórias eram de encontros breves, mas fortes. Então eu vim.

Aqui, passei pela ansiedade de tentar dizer/ouvir em língua(s) estrangeira(s) as complexidades que eu conseguia elaborar com relativa facilidade em minha própria língua. Enquanto a neve caía sem parar e a noite chegava mais cedo, eu buscava compreender as lógicas do país, da University of Ottawa, dos filmes no Desmarais, das aulas de inglês com seus refugiados tutsi, suas mulheres muçulmanas e rostos de todas as partes do mundo.

E uma sucessão de eventos começou a fazer a roda do tempo girar mais rápido – *compact seminar*, filmes, -30 com vento sibilando, romances, 30 Stewart, arquivos, Gastón Lillo, aulas com John, Rideau Center, Niagara Falls, Museum of Civilization, Montreal, viagens com Lynnda, Museum of Science and Technology, os labirintos de Toronto, almoços, cafés e cervejas com Moser e a turma de Moser. Andrés Arteaga, Andrés-Felipe, Ioana, Hamid, Marcio, Pierre: os sorrisos e as perguntas de quem colaborava para que as redes se estabelecessem. A inquieta comunidade brasileira das sextas-feiras. Roda de samba. Fotos. *Sites*. E a cachorrinha Missy que dorme ao lado do computador enquanto escrevo.

Agora é primavera. Tulipas de todas as cores. A vida explodindo em cada fresta de cimento e asfalto. Nunca tinha visto uma primavera assim, porque no Brasil é sempre verão. Está chegando a hora de voltar pra casa. Da janela deste quarto, vi os galhos das árvores canadenses se movendo na brisa que nunca pára. Os corvos e os esquilos. Aranhas minúsculas e mosquitinhos brancos. O turbilhão silencioso da neve e do pensamento.

Que belo presente eu tive, num final de carreira universitária!  
*Cultural transfers*. Todas essas lembranças. *Memories of memories*. Muito obrigada, professor Walter Moser!

Maria Antonieta Pereira - Ottawa, 20/maio/2008.

• • •

Walter Merci

Merci à Walter Moser pour tous les chemins de mot et de vie parcourus ensemble.

Edem Awumey, Ecrivain

• • •

Estimado Profesor Moser,

Gracias por su integridad, seriedad y honestidad académicas y personales. Que estas palabras sean prueba del respeto que este estudiante tiene por usted y por su trabajo. Y que sirvan también para atestiguar el privilegio que ha sido y es el trabajar bajo su dirección.

Andrés Felipe Peralta

• • •

Estimado Prof. Moser.

Tal como decía Nietzsche: "Los maestros no enseñan con lo que saben sino con lo que son". Gracias por todos estos años de enseñanza y sabiduría, y los que vendrán también.

Andrés Arteaga

• • •

Walter, homme de BIEN

Je me souviens de cet homme qui sait faire du BIEN sans faire du bruit parce qu'il sait que le bruit ne fait pas de BIEN.

Minata Konc - Université Nationale de Côte d'Ivoire/Cocody  
„Vergessen macht frei“. L'oubli rend libre

Walter, c'est par ces mots de Nietzsche que vous aviez clôturé notre séminaire de recherche, le dernier, sur *Mémoire et Oubli*. Il fallait, disiez-vous, repenser le travail de l'oubli, son utilité malgré l'hégémonie des mots d'ordre *memento* et *zachor*, manifestes dans une éthique du devoir de mémoire sur les plans tant individuel que collectif. Oublier Walter? En choisissant pour titre « Walter, je me souviens », nous les membres de l'équipe de recherche de la Chaire acceptons volontiers de mettre en veilleuse la fonction incontournable de l'oubli et de renouer avec la culture hégémonique du souvenir. Oui Walter, je me souviens. Je me souviens de mes premiers jours au Canada. Je me souviens de mes déboires à la recherche de la précieuse « expérience canadienne ». Future Shop, McDonald, Super C, Tim Horton. Je me souviens. Aucun ne m'a accordé la chance de faire mes preuves. Mais vous, Professeur Walter Moser, vous m'aviez aidé à décrocher les bourses postdoctorales CRSH et FQRSC. Vous m'aviez permis de mener des recherches théoriques dans votre Chaire de recherche du Canada en transferts littéraires et culturels mais aussi de faire ma première expérience onusienne sur le terrain de la guerre en Côte d'Ivoire. Vous m'aviez fait confiance en me confiant la coordination de la Chaire. Vous m'aviez soutenu dans mes tentatives à me frayer une voie dans le monde universitaire nord américain. Je n'oublie pas les bons moments – de travail intense mais aussi de joie – passés au 30 Stewart. Quant à l'embrouille lors de notre transfert au Pavillon Desmarais, forget it ! Aussi digne de souvenir est votre retour paisible au 40 Stewart. Merci pour cet heureux hasard, ce déterminisme indéterminé qui a permis que nos chemins se croisent. Merci pour ces nombreux visages – venus d'Afrique, des Amériques, d'Europe – que vous m'aviez permis de voir, de connaître et d'apprécier. Merci Walter.

Pierre Kadi Sossou

• • •

Moser ou l'homme de dialogue

J'ai connu le Professeur Walter Moser en 2004 à la faveur d'une bourse de l'AUF. Il avait accepté de m'accueillir dans sa Chaire de recherche à Ottawa pour me permettre de faire des recherches sur le postmodernisme littéraire et ses prolongements dans le roman d'Afrique noire francophone. De là est partie une fructueuse collaboration dont le sommet a été sa présence à Abidjan et sa participation en tant que Président de jury à ma soutenance de thèse de Doctorat d'État le 26 mai 2007. Depuis, il est devenu dans ma famille celui qu'on appelle "ton blanc" et mes collègues parlent volontiers de "ton professeur". Ces deux désignations ont valeur de symbole fort pour moi.

En effet, le malinké (la grande culture à laquelle j'appartiens et qui est aussi une langue) accentue l'affection et l'affectivité par ce possessif typique qui dit moins la possession que l'admiration, l'appartenance à... Dans le même registre, quand mes collègues disent "ton professeur", c'est beaucoup plus souvent pour rappeler que je souscris à nombre des points de vue de ses travaux que je connais relativement. Et s'il me fallait tenter de dire quelques mots sur cet homme, les souvenirs que j'en garde m'autorisent à parler de l'homme du dialogue. J'admire cet homme, grand...

De mon passage à Ottawa, je me souviens de ce professeur, qui souvent allait faire du ski (alors que le froid m'inquiétait même dans les locaux chauffés du bâtiment 30 Stewart) avant de venir travailler vers 20 heures quand "les honnêtes gens" rentraient à la maison. Quand j'ai eu l'impression que la saison avait changé, je m'étonnais aussi souvent de le voir se précipiter le vendredi soir pour rentrer à Montréal où il allait "voir les oies", m'avait-il dit une fois. Je me souviens que plusieurs fois, cet homme à qui je soumettais mes travaux me disait toujours : « Adama, fais un tête-à-tête avec tes auteurs ». Et il m'a vivement conseillé la lecture de Jameson que je ne connaissais pas et celle de Linda Hutcheon, deux références finalement incontournables dans ma compréhension du postmodernisme littéraire.

Plus tard, quand il m'a retrouvé à Abidjan pour la soutenance, de la dizaine de jours que nous avons passée ensemble, je me souviens surtout de sa curiosité différente, très loin, de celle des "touristes de la mondialisation", toujours prompts à prendre des photos même souvent sans autorisation. Lorsque nous avons visité ce petit village typique derrière Bingerville où tout le monde est affairé dans la fabrication de l'attiéké, il regardait, posait des questions, prenait quelques photos mais d'une façon tellement polie... Idem à Bassam dans La cité des artisans... Et il aimait les fruits.

Le lendemain, nous avons fait chemin vers Yamoussoukro, devisant de choses et d'autres en compagnie de mon père qui devait continuer à Bouaké, sa ville natale et son lieu de résidence depuis sa naissance. Au moment de nous séparer d'avec mon père, Moser a demandé s'il ne devait pas se restaurer avant de continuer, et face à ma réponse négative, il a trouvé mon père brave. Cette image de mon père prenant le gbaka pour aller à Bouaké fut la dernière image que j'ai gardée de cet homme qui décéda quatre mois plus tard. Je me souviens de cette scène et des paroles dites...

La visite a continué pour nous ce jour et je n'ai jamais entendu des propos déplacés du professeur quand mon épouse et moi vitupérions contre cette basilique, cette réplique de la Saint Pierre de Rome que notre premier président mégalomane a fait construire dans la savane africaine. Tout au plus disait-il, "ceci existe aussi au Brésil mais là-bas tous les matériaux ont été pris sur place" et de continuer l'analyse par rapport à la question des transferts face à l'architecture hybride voire kitsch du Palais des députés en construction dans cette ville.

Avant son départ de mon pays, Moser m'a donné toutes les notes prises sur ma thèse et d'autres portant sur une lecture de *La condition postmoderne* de Lyotard. Ces travaux, pratiquement deux ans après nos entretiens d'Ottawa, et mes lectures de nombre de ses travaux, ont renforcé ma compréhension et l'étendue du tête-à-tête qu'il me demandait.

Après son retour au Canada, une fois je lui ai écrit, il était dans les montagnes en Suisse pour profiter de l'air pur de l'hiver et une autre fois, il était dans une ville du Brésil où il n'avait même pas Internet à plein temps pour pouvoir me faire une réponse longue.

Du professeur Moser, je garde le souvenir de cette recherche permanente de l'équilibre avec une sorte de fougue romantique où le contact avec la nature purifie les travaux et leur donne encore plus le sens de l'humain. Ce professeur là, c'est mon blanc à moi. Peut-on vraiment conclure ce genre de propos ?

Pierre Kadi Sossou et moi avions pris l'habitude de compter les langues que Moser parlait et utilisait comme langue scientifique de ses travaux, et nous avons déjà dénombré le Français, l'Anglais, l'Allemand, l'Espagnol, le Portugais. Un jour, il nous dit qu'il donnait « en ce temps là des cours d'Italien ». Nous l'ajoutâmes à la liste. Un autre jour, il nous dit qu'une fois, en tournée en Asie, il avait acheté un livre pour apprendre le Mandarin. Nous nous apprêtions à l'ajouter à la liste qui décidément n'arrêtait pas de nous surprendre, quand il dit qu'à la traversée de la frontière de l'URSS, des policiers zélés lui confisquèrent le livre. Ouf !!! (mais nous n'avons pas osé demander si les russes ne lui avaient pas proposé en retour un livre d'apprentissage de quelque langue soviétique de la région)....

Adama Coulibaly

Université Nationale de Côte d'Ivoire/Cocody

• • •

Walter Moser-leitor

Conheci-o em São Paulo, final dos anos 90. Tomada pelas inquietações de uma tese em curso, encontrei nesse suíço de fala mansa, ouvidos atentos, curiosos, pacientes. Raros no meio acadêmico. Anos depois, pude recebê-lo em Cuiabá, minha cidade no centro da América do Sul. Levei-o ao pantanal, a lugares turísticos vários e, o que mais o encantou,

foi a visita que fizemos a uma área pobre da cidade, cheia de crianças perambulando nas ruas de terra, em meio às construções clandestinas, às gambiarras das instalações elétricas e de telecomunicações. Conversamos horas a fio, freneticamente, sobre o que vimos, sobre essas condições precárias lado a lado com uma vitalidade incomum, que transformava o lugar em um campo de experimentações, improvisações, esforço de invenção.

Dessa visita resultou um convite seu para meu estágio no Canadá, cuja proposta, trabalhada a dois, ao longo de meses, foi finalmente aprovada pela CAPES. Entre 2004 e 2005 estive com Walter e os colegas da Chaire de Recherche du Canada en Transferts Littéraires et Culturels na Universidade de Ottawa. Foi a experiência mais rica e importante de toda minha vida acadêmica.

De Walter, além da amizade, fica o privilégio da interlocução intelectual densa: generosa e honesta. Nele, encontrei o leitor que todo pesquisador deveria ter. Que lê, atentamente. Critica regiamente. Sugere positivamente. Ter alguém assim como leitor é um privilégio.

Ludmila Brandão

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea.

ECCO/UFMT

• • •

WM, de mémoire

WM. La formule est économe. Elle ponctue la conclusion du commentaire de thèse, code la saisie sur le vif d'un « rapport de lecture ». L'humilité du paraphe m'est devenue, comme à tant d'autres, coutumière, authentifiant la générosité des textes. Je concède à leur égard un penchant pour l'archive. Or que pourrait bien évoquer, par-delà la

communauté des destinataires, cet oubli typographique du nom propre ? Je m'imagine Noah lecteur espiègle de ma bibliothèque. Mon fils lisant WM. Quel souvenir léguer à l'anonymat de ces lettres aux jambages dédoublées ? L'intensité si particulière d'un pas, d'un rythme, d'une pensée ? On lit chez Musil qu'« on reconnaît les villes à leurs démarches, comme les humains ». Quelle ville serait WM ? L'imagination se brouille dans l'hypermnésie de rémanences multiples. Au nom effacé que consigne la trace de l'initiale s'oppose une mémoire saturée. J'y décèle toutefois un réseau, des associations privilégiées. Un lieu tout d'abord, salle de séminaire à double fond, se décloisonnant soudainement sur l'horizon de la modernité alors que WM nous initie au Goethe des *Années d'apprentissage*. Le détail d'une parole ensuite, qui supervise les appréhensions du thésard, cette figure de la cellule nerveuse en constante arborescence cherchant à m'enseigner, dans le détour du comparant, la patiente innervation dont s'acquitte l'effort intellectuel. Enfin, la fermeté sincère d'un geste, évitant les débordements du verbe, poignée de main par laquelle s'exprime, à l'occasion d'un accès à la profession, l'éthique partagée du travail accompli. Quelle image convoquée par ce lieu, cette parole, ce geste ? « Dans *Bildung* il y a *Bild* » rappelait Gadamer. L'optique serait ici inversée, décalant l'image reconstituée de mémoire vers la figure d'une présence, marquante car formatrice. Pour suppléer à la retenue de ce WM, quoi de plus approprié effectivement que de transiter par la mémoire des textes ? « Des tranches entières de ma vie font partie de l'histoire de la vie des autres [...] » écrivait Ricœur. N'est-ce pas ce que dit cet effacement, ce qu'évoquent pour nous ces lettres retranchées du nom ? Mais de fait Noah l'avait compris bien avant moi, qui le premier s'enquérât, à mon départ de le Chaire nous ayant rassemblés, de mon « ami » Walter.

Pascal Gin, Carleton University (Canada)



### Moser, mutante ou ultra-humano?

E lá se vão seis anos de intensa convivência. Tarefa ingrata essa de escrever sobre minhas memórias com o Professor Moser. Poderia falar sobre como nos conhecemos, sobre sua imensa e calorosa recepção no Canadá, sobre nossas incríveis aventuras e desventuras em Bragança em plena Amazônia, sobre sua imensa curiosidade no Ver-o-peso, sobre os almoços na beira do Canal Rideau em Ottawa, sobre os intensos debates intelectuais, sobre sua extraordinária excelência acadêmica, sobre o prazeroso penar de ser orientando de um pesquisador com tanto rigor científico, sobre as caminhadas no Parque de Montreal e muito mais. Mas isso seria texto para mais de mil páginas.

No curto espaço que tenho aqui prefiro refletir sobre uma curiosidade que sempre me martelou a cabeça. É que algumas línguas estupefatas dizem por aqui que o Professor Moser não é gente de verdade. Nunca acreditei muito nesta história, mas já a ouvi pelos corredores da Universidade de Ottawa, em Montreal e até no Brasil. Bom, pode ser verdade. Só isso explicaria o fato dele ter tantos ouvidos (algumas estimativas sugerem mais de mil!). Com estes ouvidos, ele devora avidamente tudo que você fala, cada som, cada palavra, cada entonação, cada expressão. Ele processa e tritura tudo. Depois lá de dentro sai algo espetacular através das muitas línguas que ele possui no seu aparelho fonador (uma para cada idioma que ele fala). Cada uma destas línguas mágicas fala um idioma diferente com desenvoltura e fluência assustadoras. E mais: às vezes estas línguas se transformam e assumem uma camuflagem específica (muitas vezes me espantei ao ver o Professor Moser usar uma expressão, um ditado, uma palavra que só um paraense utilizaria).

É, talvez ele não seja humano mesmo. Talvez ele seja um destes mutantes que andam por aí entre nós (no melhor estilo *X-men*). Tenho certeza que um de seus poderes é dilatar o tempo. Só isso explicaria como ele consegue simultaneamente ler todas as novidades do mercado editorial do Brasil e do Canadá, saber de tudo que se passa no mundo,

ler e fazer rapidamente avaliações minuciosas dos trabalhos dos seus alunos, construir casa nos Alpes Suíços e em Montreal, ter tempo para brincar com os netos, escrever artigos, organizar congressos internacionais e trabalhar na publicação de dezenas de livros por ano!!

Mas o meu poder preferido do Moser-mutante é sua capacidade de transmitir conhecimento quase por osmose. Um almoço no Café Nostálgica e *boom*: você sai de lá sabendo tudo sobre *Bildungsroman*, o romance de formação, do século XIX. Uma cervejinha no Royal Oak e *tebar*: você é quase especialista no barroco histórico e nos desdobramentos neo-barrocos da contemporaneidade. Uma caminhada no parque e *páá*: você já está familiarizado com um poderoso aparelho conceitual para estudar casos de mobilidade cultural na atualidade.

Interessante porque quando me lembro do Professor Moser (como respeitosa e sempre o chamarei), me vêm à mente seus poderes mutantes, mas todos sempre recheados de imensa humanidade. Dos mil ouvidos, pelo menos quinhentos estão sempre prontos para escutar um amigo que os necessite. Das muitas línguas que possui no aparelho fonador, todas estão preparadas para produzir palavras calorosas e gentis. O poder de dilatar o tempo está sempre a serviço de seus estudantes, familiares e amigos. E a transmissão de conhecimento quase por osmose é feita constante e generosamente, sempre com um sorriso largo, voz mansa e reconfortante.

Fica a dúvida: será ele humano ou não? Disso nunca terei certeza. Minha única certeza é que no futuro quando olhar pra trás verei o quão privilegiado fui por ter passado seis anos da minha vida convivendo intensamente com este Moser-mutante... este Moser ultra-humano.

Marcio Bahia

Ottawa, 03 de junho de 2009.

DOAÇÃO

MANUELA

...

...

30 112 1200

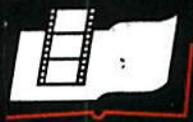
...

30 00



*Filmes de (An)amnésia: Memória e Esquecimento no  
Cinema Comercial Contemporâneo*

servirá tanto para estudantes e estudiosos de cinema, filosofia,  
sociologia, psicologia e crítica cultural quanto para os simples  
curiosos e amantes da sétima arte.



a tela  
e o texto

FILMES DE (AN)AMNÉSIA: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NO CINEMA COMERCIAL CONTEMPORÂNEO

LE  
79  
F4  
20